

MATHIAS GREDIG  
MATTHIAS SCHMIDT  
CORDULA SEGER (HG.)

# Salonorchester in den Alpen



**Mathias Gredig, Matthias Schmidt, Cordula Seger (Hg.)**

# **Salonorchester in den Alpen**

CHRONOS

Informationen zum Verlagsprogramm:

[www.chronos-verlag.ch](http://www.chronos-verlag.ch)

Umschlagbild: Auftritt des Kurorchesters Pontresina im Taiswald, Archiv Pontresina Tourismus, HM 009.

© 2024 Chronos Verlag, Zürich

ISBN 978-3-0340-1733-6

<https://doi.org/10.33057/chronos.1733>



Chronos Verlag

Zeltweg 27

CH-8032 Zürich

[www.chronos-verlag.ch](http://www.chronos-verlag.ch)

[info@chronos-verlag.ch](mailto:info@chronos-verlag.ch)

Produktsicherheit

Verantwortliche Person gemäss EU-Verordnung 2023/988 (GPSR)

GVA Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen GmbH & Co. KG

Postfach 2021

37010 Göttingen

Deutschland

T +49 551 384 200 0

[info@gva-verlag.de](mailto:info@gva-verlag.de)

# Inhalt

Vorwort	7
«Es wäre bereits wieder viel gewonnen, wenn mehr getanzt würde» Wie trotz man der Waldeinsamkeit im Kurhaus Val Sinestra? <i>Cathrin Dux</i>	13
«Die Gäste möglichst oft und lange angenehm zu fesseln» Tanz in Engadiner Hotels zu Beginn des 20. Jahrhunderts <i>Leila Zickgraf</i>	27
Reisende Instrumentalistinnen im Engadin Eine Spurensuche <i>Simone Hutmacher-Oesch</i>	43
«Herr Cappelli hat es mit seinem Orchester verstanden, auch den weitgehendsten Anforderungen seitens unserer sehr zahlreichen Gäste stets gerecht zu werden» Zur Mobilität von Salonorchestern des Hotels Waldhaus im Unterengadin <i>Kurt Gritsch</i>	57
Zum trockenen Ötzi Zwei geisteswissenschaftliche Alpenforscher sprechen über Musiknoten <i>Mathias Gredig</i>	73
Zwei Formate von Opernmusik im Salonorchesterrepertoire <i>Jonathan Stark</i>	85
Wer übernimmt hier das Horn? Klangfarbe in der Salonorchesterpraxis am Beispiel von Louis Spohrs <i>Jessonda-Ouvertüre</i> <i>Federica Di Gasbarro</i>	93
«Engadiner Musikquellen, neu arrangiert» Bericht von einem Projekt der Musiktheorieklassen aus Wien und Leipzig <i>Gesine Schröder</i>	113
Vom Engadin ins Paradies! Exotismus in der Salonorchestermusik von St. Moritz <i>Martina Sichardt</i>	129

Der musikalische Tourist Mauricio Kagels <i>Stücke der Windrose für Salonorchester (1988–95)</i> <i>Christoph Haffner</i>	151
Im Takt der Musik Die Tourismusedwicklung der Kurstadt Meran <i>Patrick Gasser</i>	159
Ignaz Wacek – der erste Konzertmeister im Kurorchester Pontresina <i>Reinhold Nowotny</i>	173
Orchester im Schnee oder Sport und Musik <i>Mathias Gredig</i>	185
Ein «Panorama-Casino» der Musik Zu den Konzertprogrammen des Hotels Maloja Palace <i>Matthias Schmidt</i>	201
Autorinnen und Autoren	221
Dank	225
Personenregister	227

## Vorwort

Ende Juni 2022 fand in St. Moritz und Pontresina die vom Institut für Kulturforschung Graubünden und der Universität Basel konzipierte internationale Tagung *SalonOrchester der Alpen* statt. Die kurzen Vorträge waren nicht im immer gleichen Gebäude zu vernehmen, sondern an unterschiedlichen, reizvollen Orten: im Hotel Reine Victoria in St. Moritz sowie im Taiswald, im Hotel Saratz und im Museum Alpin in Pontresina. Sowohl die Wissenschaftler:innen wie die Besucher:innen kamen so in den Genuss, zwischen den Vorträgen frische Luft zu schnappen und sich in der Engadiner Kurlandschaft zu bewegen. Die passende Begleitung bot die während der beiden Tage zu hörende Salonmusik. Sie erklang teils aufgezeichnet aus Lautsprechern, wurde aber vorwiegend von den noch bestehenden Kurorchestern von Pontresina und St. Moritz live gespielt. Zum Auftakt der Tagung trat die kleinste Formation, ein Klaviertrio, im Grossen Saal des Reine Victoria mit einem Teekonzert auf. Einen Gastauftritt hatte Christian Jott Jenny, seines Zeichens Gemeindepräsident von St. Moritz und Opernsänger, der mit «Gern hab' ich die Frau'n geküsst» aus der Operette *Paganini* von Franz Lehár eine launig charmante Einführung ins Thema gab. Zu einem Septett erweitert, präsentierte das Orchester dann am Abend des 24. Juni insgesamt neun neue Bearbeitungen. Diese waren, extra für die Tagung, auf der Grundlage von Engadiner Musikedokumenten von Studierenden der Musiktheorieklassen Gesine Schröders und Jonathan Starks an der Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien erstellt worden. Am Vormittag des darauffolgenden Tages nahm das Septett im Taiswald bei Pontresina an zwei «Klangvorträgen» teil. Dabei wurden die von Federica Di Gasbarro und Jonathan Stark erklärten Musikbeispiele mit Orchesterklang unterstützt.

Beide genannten Besonderheiten der Tagung, die wechselnden Aufführungsorte wie auch die Livemusik, boten nicht nur schöne Atmosphäre und Unterhaltung, sondern erlaubten es, die Salonorchestertradition ohne historische Distanz zu erleben. Dazu trugen auch die Zufälle und Unwägbarkeiten bei, die seit je zur Geschichte der Kurortkapellen gehören. So spielte beispielsweise der Pianist beim Einleitungskonzert in Schieflage, weil zuvor, beim Verschieben des Flügels, ein Bein abgebrochen war. Diese Szene verbildlichte gleichsam die Verrücktheit der alpinen Salonorchester, die früher selbst neben Skisprungschanzen und Bobbahnen auftraten. Improvisation war, wie im Alltag der Salonorchester üblich, also auch während der Tagung gefragt: Gewisse Musikstücke wurden erst im allerletzten Moment ausgewählt und ab Blatt vorgetragen, und für ein defektes Instrument konnte gerade noch vor dem Auftritt ein Ersatz gefunden werden.

Obschon Salonorchester in den Alpen ab den 1860er-Jahren, also nach dem Bau erster Kurhäuser, bis in die 1950er-Jahre beinahe überall zu vernehmen waren und teils noch heute auftreten, ist deren Geschichte weitgehend unbekannt. Weder in der Musikwissenschaft noch in der Tourismusforschung wurde sie genauer untersucht. Hierfür

gibt es einen einfachen Grund: Vom Alltag der Salonorchester und ihrer Musiker:innen zeugen in erster Linie Archivadokumente der Kurvereine und Hotels. Viele dieser Dokumente aber sind im Laufe der Zeit verschwunden oder liegen ohne Signatur und verstreut in unterschiedlichsten Schachteln und Mappen in den Untiefen der Archive. Sie zu finden, zu digitalisieren und auszuwerten, verlangt viel Zeit, die im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb rar zu sein scheint. Im Rahmen des von Mathias Gredig, Institut für Kulturforschung Graubünden, und Matthias Schmidt, Universität Basel, geleiteten Forschungsprojektes zur «Geschichte der Kur- und Hotelorchester im Engadin» indes wurden über Monate hinweg Tausende von Archivadokumenten gesammelt. Aus dieser Sammlung bekamen dann die Referent:innen – gemäss der Grundannahme der Tagung und des Sammelbandes, der zufolge die Geschichte der Salonorchester nur dann umfassend zu verstehen sei, wenn sie interdisziplinär und aus dem Blickwinkel grösserer, teils auch nicht musikalischer Themenfelder erklärt werde – geeignete Konvolute. Mit den im Titel des Sammelbandes erwähnten Alpen ist deshalb, wenn auch in den Essays verschiedentlich die Salonorchester von Davos, Grindelwald oder Meran vorkommen, vor allem die Region des Engadins gemeint.

Die Salonorchester auf der Grundlage historischer Quellen mithilfe unterschiedlicher und grösserer Themenfelder wie Migration, Sport oder Tanz zu untersuchen, hat sich insofern gelohnt, als die Essays des Sammelbandes tatsächlich einen ersten Überblick zu einem schillernden und vielschichtigen Phänomen ermöglichen. Selbstverständlich aber wäre die Breite der Themenfelder für weitere Forschungsarbeiten zu vergrössern: Es fehlen auch im vorliegenden Buch wichtige Bereiche, beispielsweise Untersuchungen der alpinen Salonorchester aus Sicht der Architektur, Literatur oder der Ökonomie.

Bevor auf die vierzehn Essays näher eingegangen wird, sei noch kurz ein Kommentar zur Verwendung des Begriffs «Salonorchester» deponiert. Unter Salonorchestern werden in der Literatur, bevorzugt in Musiklexika, kleine Musikensembles verstanden, die in einen Salonraum passen und deren Kern aus einem Trio mit Violine, Cello und Klavier und/oder Harmonium besteht. Zum Trio kamen, je nach Umständen, weitere Streich- und dann auch Blas- und Perkussionsinstrumente hinzu. Das Harmonium konnte mit seinen Registern fehlende Bläserstimmen ersetzen. Solche Salonorchester wurden in den Alpen von allen grösseren Kurvereinen und Hotels engagiert, wobei sie vom Morgen bis spät in die Nacht in allen möglichen Funktionen auftraten. Sie spielten bei Trinkkuren oder zum Frühstück auf, boten Unterhaltung bei Eislauffeldern und Picknicks oder luden zum Tanz ein. Was die Instrumente betrifft, so waren die Kur- und Hotelorchester recht flexibel. Manchmal hatten sie ohne Tasteninstrumente zu spielen – im Freien ersetzten mitunter Akkordeons oder Zupfinstrumente das Klavier –, teils traten sie als reine Blaskapellen auf. Ab Ende der 1910er-Jahre wandelten sich die Salonorchester des Abends überdies zu Jazzbands, weswegen beispielsweise die Cellisten neu Banjo oder Perkussion zu spielen hatten und die Violinisten Saxofon. Wenn also in diesem Buch von Salonorchestern berichtet wird, sind zwar meistens klassische Musikensembles mit Klavier-/Harmoniumtrio gemeint, mitunter aber auch kleine Jazzbands oder Ensembles mit zufällig zusammengewürfeltem Instrumentarium: aus funktionalen Gründen also all die Kur- und Hotelorchester, die in den Alpen für musikalische Unterhaltung der Gäste sorgten.

Auftakt und Schluss des Sammelbands machen zwei Essays, die je die Musikgeschichte eines einzelnen Hotels vorstellen: des Kurhauses Val Sinestra und des Kursaals Maloja beziehungsweise Maloja Palace, das politisch bereits zum Bergell gehört, zugleich aber den Abschluss der Engadiner Seenplatte markiert. Es handelt sich um zwei der wohl abenteuerlichsten Hotelbauten. Das Kurhaus Val Sinestra wurde 1912 in einem schattigen, engen und noch heute sehr entlegenen Tal im Unterengadin erbaut, obwohl die Tradition der Trink- und Badekur damals bereits an Popularität eingebüsst hatte. Von der musikalischen Unterhaltung des Kurhauses, passend zum arsenhaltigen Mineralwasser, von Tanzveranstaltungen oder durch den Wald anreisenden Gastmusikern erzählt Cathrin Dux' Essay. Noch abgelegener gar, im benachbarten Weiler Zuort, lebte im Exil Willem Mengelberg, Dirigent des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam. Am anderen Ende des Engadins, auf einer rauen, fast baumlosen Hochebene, wo der Schnee erst im Juni schmolz, eröffnete 1884, abseits von Heilquellen, der Kursaal Maloja. Es handelte sich um den damals luxuriösesten Hotelkomplex der Alpen, Vorbild etwa für den Bau des Hotels Kursaal auf dem Colle Campigli bei Varese in der Lombardei, und war zugleich ein hoch spekulatives Unternehmen. Matthias Schmidt untersucht in seinem Essay die Geschichte des Hotelorchesters und analysiert auf der Grundlage zahlreicher Konzertprogramme besonders den Charakter und die Logik der spezifischen, für die reiche Klientel bestimmten Musik. Das Kurhaus Val Sinestra und das Maloja Palace spannen gleichsam den Schauplatz für die weiteren Beiträge auf, die sich unter anderem mit den Hotels Cresta Palace in Celerina, Kulm, Neues Kurhaus und Palace in St. Moritz sowie dem Grandhotel Waldhaus in Vulpera befassen.

Leila Zickgraf präsentiert anhand von Anstellungsverträgen, Offerten oder Plakaten die Tänze in den Engadiner Hotels zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Besonders erklärt werden, neben den Funktionen und Tätigkeiten der von Hotels engagierten Tänzer:innen, die bei Gästen beliebten Tanzwettbewerbe. Diese können, wie die Autorin ausführt, mit den gegenwärtig populären TV-Tanzshows wie *Strictly Come Dancing* und ihren Nachahmerformaten, an denen Profitänzer:innen gemeinsam mit prominenten Gästen auftreten, verglichen werden. Das Wirken der reisenden Hotelmusikerinnen und Konzertmeisterinnen im Engadin, darunter bekannte Geigerinnen wie Lilly Gyenes, Lily Mathé oder Lore Spoerri, ist Thema des Essays von Simone Hutmacher-Oesch. Mit einer Auswertung von Dokumenten und Zeitungsberichten vermag der Beitrag auch aufzuzeigen, wie Musikerinnen durch die Praxis von Hotelorchestern, anders als bei Kur- oder Sinfonieorchestern, eine Bühne bekamen. Arbeitsmigration und Arbeitsbedingungen der Salonmusiker werden in Kurt Gritschs Essay am Beispiel des Grandhotels Waldhaus in Vulpera vorgestellt und begründet. Durch eine quantitative Auswertung von 222 Bewerbungsbriefen entsteht eine Grafik zur Migration der Hotelmusiker, von denen viele aus Böhmen/Mähren und Italien stammten. Anhand von Korrespondenzen vierer Konzertmeister werden ferner die Arbeitsbedingungen, Bewerbungsstile und Reisen der Hotelkünstler und ihrer Orchester biografisch in den Blick genommen. Der darauffolgende Essay von Mathias Gredig sei als erzählerisch angelegtes Intermezzo und Überleitung zum musikanalytischen Block gedeutet, denn die beiden im Text vorkommenden geisteswissenschaftlichen Alpenforscher sprechen

zwar mitunter von Curlingsteinen, Gletschermumien und Koffern, doch überwiegend vom mühsamen Transport und dem Gewicht der Musiknoten.

Der musikanalytische Teil beginnt mit Jonathan Starks Essay über zwei Formate der Opernmusik im Repertoire der Salonorchester. Beim ersten Format treten bekannte Sänger:innen mit Orchester auf, beim zweiten erklingen Fragmente der Oper rein instrumental in Form von kurzen, für Salonorchester bearbeiteten Opernfantasien. Wie Arrangeure durch unterschiedliche kompositionstechnische Vorgehensweisen und unterschiedliche Auswahl der semantisch konnotierten Vorlagenfragmente zu je eigenen, dramaturgisch gleichwohl überzeugenden Klangergebnissen kommen, zeigen Analysen zweier Opernfantasien über Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte*. Die Klangfarben der Bearbeitungen für Salonorchester und ihrer Vorlagen stehen im Zentrum des Essays von Federica Di Gasbarro. Was passiert in den Bearbeitungen für Salonorchester mit der Form und Dramaturgie einer Vorlage, die ja engstens auch mit der Instrumentierung und den Klangfarben verbunden ist, wenn bei den Salonorchestern plötzlich bestimmte Instrumente fehlen? Mit welchen Tricks können die Arrangeur:innen in ihren Bearbeitungen für reduzierte Besetzungen die formale und dramaturgische Funktion der originalen Instrumentierung und ihrer Klangfarben bewahren? Dies zeigt Federica Di Gasbarro am Beispiel der *Jessonda*-Ouvertüre von Louis Spohr. Im Essay von Gesine Schröder kommen die neuen Bearbeitungen der Studierenden ihrer Musiktheorieklassen in Leipzig und Wien zur Sprache, die, wie oben erwähnt, am 24. Juni 2022 während der Tagung im Hotel Reine Victoria in St. Moritz zur Uraufführung kamen. Der Essay erklärt, weshalb die Bearbeitungen überhaupt erstellt wurden, welches die Kriterien für die Auswahl der Besetzung und der Vorlagen waren und welche Überlegungen und Techniken die einzelnen Bearbeitungen leiteten. Neben Notenausschnitten dreier Bearbeitungen enthält der Beitrag auch das Programm des Konzerts sowie kurze Biografien der Arrangeur:innen. Mit einer Reise nach Indien, Ägypten und China und mittels Analysen unterschiedlicher Kompositionsverfahren präsentiert Martina Sichardts Essay drei Arten von Exotismen, die in der Salonmusik des Engadins erklangen: den kritisch-satirischen Exotismus, dargestellt von der singenden Mumie des Tutanchamun, den eskapistischen sowie den strukturellen. Ausserdem werden exotistische Kulissen und Bälle thematisiert. Als Überleitung vom musikanalytischen zum zweiten, musikhistorischen Block des Sammelbands sei Christoph Haffters Essay über Mauricio Kagels *Stücke der Windrose für Salonorchester (1988–95)* verstanden. Der Text vermittelt wiederum unterschiedliche Arten musikalischer Exotismen, die Kagel verwendet, zugleich aber mehrfach selbst relativiert und damit verflochten zwei Ausprägungen des musikalischen Tourismus, den imperialistischen und den postmodernen, vor Ohren führt. Eine wirkliche Überwindung des Exotismus sei dem Komponisten allerdings, so die Schlussthese der Untersuchung, erst in den Eiswüsten der Polargegenden gelungen.

Patrick Gasser vergleicht zu Beginn des zweiten, musikhistorischen Teils die Tourismusentwicklung der Kurstadt Meran mit der Entwicklung des dortigen Kurorchesters. Parallelen zwischen den beiden verbundenen Phänomenen lassen sich viele finden und teils auch durch die oft unruhigen historischen Ereignisse in Südtirol erklären. Eine weitere Verbindung findet sich zwischen dem Turnus des Kurorchesters und dem Klima Merans. Wegen der hohen Temperaturen war die Hauptsaison für Touristen und Kurorchester von

Herbst bis Frühling, während die Kapellmeister und etliche Musiker im Sommer in die Frische der Hochalpen flohen und etwa als Musiker in den Engadiner Hotels dienten. Eine Flucht aus dem Trentino und Südtirol ins Engadin, allerdings durch Geldschulden verursacht, wird am Beispiel der Biografie von Ignaz Wacek, dem ersten Konzertmeister des 1910 gegründeten Kurorchesters von Pontresina, auch im Essay von Reinhold Nowotny erzählt. Der Autor stellt das Leben und Wirken von Wacek vor und wirft dadurch zugleich einen Blick auf die oft mit der Geschichte der Kurorchester zusammenhängende Geschichte der Militärkapellen und der Musiker Böhmens. Das Leben von Wacek mag als Beispiel für die vielen böhmischen Musiker dienen, die im 19. Jahrhundert und insbesondere in der Belle Époque in den Kur- und Hotelorchestern des Engadins mitwirkten. Bis gegen Ende der 1930er-Jahre traten die Kur- und Hotelorchester des Oberengadins regelmässig auch winters im Freien auf. Sie spielten täglich für die Eisläufer:innen bei den Eislauffeldern, gelegentlich auch bei den Bob- und Skeletonbahnen sowie den Skisprungschanzen, bei Skijöringwettbewerben oder auf Skihängen und Winterschlitten. Der Text von Mathias Gredig gelangt mit Unterstützung von Fotografien in dieses verrückte Universum der Sportmusik und leitet mit Eis und Schnee den oben genannten Schlusssatz von Matthias Schmidt zur Musik des Hôtel Kursaal Maloja ein.

Nun wünschen wir eine anregende Lektüre! Und weisen gerne noch darauf hin, dass in Pontresina und St. Moritz von Juni bis September die einzigen verbliebenen Kurorchester der Schweiz täglich mit neuem Programm auftreten. Die Lektüre der Essays mit einem Besuch der Oberengadiner Kurkonzerte oder mit einem Aufenthalt in einem der erwähnten Hotels zu verbinden, mag das ästhetische und wissenschaftliche Vergnügen nochmals erhöhen.

*Mathias Gredig, Matthias Schmidt und Cordula Seger*



## «Es wäre bereits wieder viel gewonnen, wenn mehr getanzt würde»

### Wie trotz man der Waldeinsamkeit im Kurhaus Val Sinestra?

**Cathrin Dux**

«Ich verbringe meine Ferien immer in der Hochsaison in Val Sinestra und stelle oft eine gewisse Langeweile fest, die überbrückt werden sollte. Dazu brauchen wir aber eine Schlüsselfigur. Ich denke beispielsweise an einen Musiker, der sich auch der Unterhaltung widmen kann.»

Präsident [Carl E.] Scherrer

«Ich war noch nie zur Kur in Val Sinestra. Das ist hauptsächlich darum der Fall, weil ich befürchte, dass abends nur über den Beruf gesprochen wird. Dazu kommt, dass abends praktisch keine Spaziermöglichkeiten bestehen. Sobald aber eine nette Musik mit zwei oder drei Mann spielt, ist ein Zentrum geschaffen, das auch die Fachsimpelei verhindert. Ich bin froh über das Votum des Herrn Präsidenten und glaube auch, dass wir uns irgendetwas einfallen lassen sollten.»

Dr. [W.] Tschudin

#### **Abstract**

The entertainment of spa guests is not an easy undertaking, especially when they seem isolated from civilization deep down in the valley of Val Sinestra. It was of utmost importance for hoteliers of Val Sinestra to introduce additional pull factors such as entertainment and creativity to gain a recurring clientele. Thus, they must have asked themselves questions like: How can one make use of natural resources surrounding the sanatorium? What main festivities should be celebrated? In what shape? Where would they need to invest money or cut down on expenses? Who would play at such events? And what would the conditions of employment for in-house musicians have to be like?

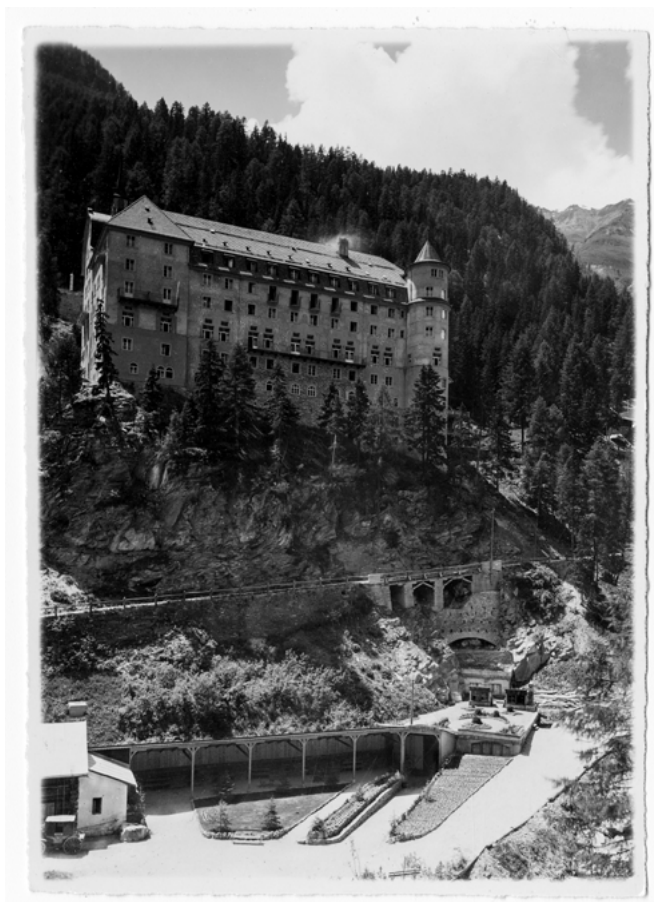
Cathrin Dux follows such pull factors over time by introducing the spa treatments used, especially and in detail focussing on the component of musical entertainment. The author introduces key figures who had a determining influence on creating attractive environments for spa guests. A look behind the scenes reveals viewpoints of guests and shareholders providing an insight into decisions and priorities negotiated between all parties while following the goal of entertainment up to this present day.

Die zwei hier vorangestellten exemplarischen Aussagen finden sich im Protokoll der Verwaltungsratssitzung der Kurhaus Val Sinestra AG von Ende 1968.<sup>1</sup> Sie können stellvertretend stehen für all die nicht überlieferten Gespräche zur Steigerung der Attraktivität des Kurhauses im Val Sinestra, denn seit es 1912 mitten in wildromantisch bewaldeter Natur, eineinhalb Fussstunden von Sent im Unterengadin entfernt, seine Türen öffnete, zerbrachen sich die Besitzer die Köpfe, wie sich eine Unterhaltung für die Gäste in dieser Abgeschiedenheit gestalten sollte. Auch die Frage, wie viel Geld dafür eingesetzt werden sollte, war nicht so einfach zu beantworten, wenn schon der Bau des Haupthauses mit einem Verlustgeschäft von rund 50 000 Franken<sup>2</sup> gestartet war. Ursprünglich war geplant, einen Kurbetrieb mit Trink- und Badekuren zu etablieren. Der Tagesablauf wäre da von früheren Kurhäusern der Region einigermaßen vorgegeben gewesen, inklusive des obligaten Kurorchesters, das die Gäste musikalisch durch den Tag begleiten sollte. Diese Idee war allerdings gleich von Beginn weg problematisch, weil die Badekultur bereits um die Jahrhundertwende für Besucher nicht mehr so attraktiv war. Der Trend ging eher in Richtung eines Tourismus des Vergnügens,<sup>3</sup> was aber nicht bedeutete, dass die Kuren ersetzt, sondern vielmehr durch innovative Ansätze bereichert wurden. Um zu verdeutlichen, wie die ersten Besitzer des Kurhauses Val Sinestra um Kundschaft warben und welche Praktiken den Tag eines Kurgastes strukturierten, werden im Folgenden die eingesetzten Kurmittel kurz umrissen, bevor der Fokus auf die musikalische Unterhaltung gerichtet wird, um die sich die Herren in den einleitenden Zitaten den Kopf zerbrechen.

Das Alleinstellungsmerkmal des Kurhauses Val Sinestra war die arsenige Säure, die sich in den sechs gefassten Quellen im Tal findet. Ihr Arsengehalt ist rund 28-mal so hoch wie bei der arsenhaltigsten Mineralquelle der Region Scuol,<sup>4</sup> und archäologische Funde deuten auf ihren regionalen Gebrauch bereits im 14./15. Jahrhundert hin.<sup>5</sup> Die Menschen kamen, um von folgenden Heilfaktoren zu profitieren: hoher Gesamtgehalt an Mineralstoffen und damit Eignung zum Mineralwasser, Borsäure ( $\text{H}_3\text{BO}_3$ ) zur verbesserten Haltbarkeit des Mineralwassers, Kieselsäure ( $\text{H}_4\text{SiO}_4$ ) zur schnelleren Vernarbung von Gewebe bei Eiter und natürlich arsenige Säure ( $\text{H}_3\text{AsO}_3$ ), die gegen allgemeine Krankheitszustände und bei der beschleunigten Aufnahme von Eisen im Körper helfen sollte.<sup>6</sup> Seit 1879 wurde das hauseigene Mineralwasser in Glasflaschen versandt.<sup>7</sup> Man sprach im Jahr 1912 sogar davon, das Kurwasser nach China verschicken zu wollen.<sup>8</sup> Dieser Erfolg versprechenden Strategie wurde aber 1914 ein Dämpfer aufgesetzt, als ein Gesetz in Kraft trat, das den freien Verkauf arsenhaltiger Produkte, also auch dieser Mineralwasserflaschen, verbot.<sup>9</sup> Zunächst probierte man in den frühen 1920er-Jahren das Problem zu umgehen, indem man die Mineralien im Wasser durch die Firma CIBA in Basel zu eingedampftem Pulver komprimieren liess. Diese «Quellsalz-Kapseln»<sup>10</sup> konnte man in Apotheken oder beim Kurarzt erwerben.

Doch für das Kurhaus Val Sinestra musste eine neue Attraktion her. Das war gar nicht so einfach, da der Tourismusbetrieb durch den Beginn des Ersten Weltkriegs ohnehin stark gelitten hatte. Der vermeintliche Segen kam durch die Entdeckung der Radioaktivität. 1911 war es erstmals gelungen, Radium als Element zu isolieren und es als Radiumbromid einer internationalen Kommission vorzulegen, wofür «Marie Curie ihren zweiten Nobelpreis, diesmal für Chemie»,<sup>11</sup> erhielt. Zur Freude des lokalen Kurarztes bedeutete

Abb. 1: Ostfassade des Kurhauses Val Sinestra mit Trink- und Wandelhalle im Vordergrund.



diese Errungenschaft die Möglichkeit, den Kurbetrieb ab den späten 1920er-Jahren verstärkt naturwissenschaftlich zu verankern. Dadurch rückte die schmerzlindernde Wirkung des radioaktiven Quellschlammes bei rheumatischen Erkrankungen in den Vordergrund. Erwärmte Fangopackungen wurden auf die Haut gelegt, um «die Zelltätigkeit und damit die Lebensvorgänge wohl durch Ionenverschiebung an[zu]fachen und [zu] fördern»,<sup>12</sup> wie Dr. Albert Nadig, der über vierzig Jahre als Arzt im Kurhaus Val Sinestra tätig war, 1934 an einer internationalen Tagung in Moskau erläuterte.<sup>13</sup> Die hohe Radioaktivität des Val-Sinestra-Fangos wurde hervorgehoben, die bei 1680 Voltstunden liege, während zum Beispiel der bekannte Abano-Battaglia-Fango lediglich eine Radioaktivität von 5,4 Voltstunden aufweise.<sup>14</sup> So geriet man durch Schlammbehandlungen wahrlich ins Radiumfieber.

1926 wurden dann Radiumkissen zu 30 Franken pro Stück als Heimkur beworben,<sup>15</sup> um «bis zu einem gewissen Grade die Schlammkuren von Val Sinestra mit dem radioaktiven Quellschlamm»<sup>16</sup> zu ersetzen. Das Kissen sollte, in ein Flanelltuch eingewickelt, auf die schmerzende Stelle «während mehreren Stunden oder die ganze Nacht»<sup>17</sup> gelegt werden.

Als Kurgast konnte man also drei «Val Sinestra-Kuren [für] zu Hause»<sup>18</sup> rezeptpflichtig kaufen. Nämlich «das Val Sinestra Quellsalz – in Pulver- oder Tablettenform – sowie das Wasser der Val Sinestra-«Ulrichsquelle» [in Glasflaschen], wie auch die Val Sinestra Radiumkissen».<sup>19</sup>

Diese Vermarktungsstrategien schienen den Besitzern in Bezug auf die Gästezahlen nicht zu helfen. Den Gästen scheint dies besonders in der Zwischenkriegszeit auch aufgefallen zu sein, wie folgender Eintrag im Poesiebuch des Hauses aufzeigt:

*Bundesfeier 1. August 1922*

Im lieben Schweizerländli  
 Da liegt ein düster Tal  
 Darin sprangen einst zu Tage  
 Nach alter Hirten Sage  
 Sechs Quellen auf einmal.  
 [...]  
 Ulricus führt den Reigen  
 Heilt, was zu heilen ist,  
 Ist prickelnd, voller Gnade  
 Tarasp's Champagnerbade  
 Dagegen Humbug ist.  
 Als zweite bringt daneben  
 Adolph viel Eisen mit  
 Neues Blut will sie dir geben  
 Und Kraft und Mut zum Leben  
 St. Moritz hält da nicht Schritt.  
 Bescheiden in der Halle  
 Die Eduardsquelle ruft  
 Die magerzarten Wesen  
 Können durch sie genesen  
 In frischer Alpenluft.  
 Doch Val Sinestra's Zukunft  
 Liegt bei den andern drei:  
 Konrad, Thomas, Johannes  
 Sind voll des guten Schlammes  
 Viel Radium ist dabei.  
 Trotz deinem düstern Namen  
 Bist du ein liches Tal  
 Du heilest viele Schmerzen  
 Bringst manchem arme Herzen  
 Den letzten Hoffnungsstrahl:  
 Drum ist es kaum zu fassen  
 Dass s'Hotel ist so leer  
 Und dass seit manchem Jahre

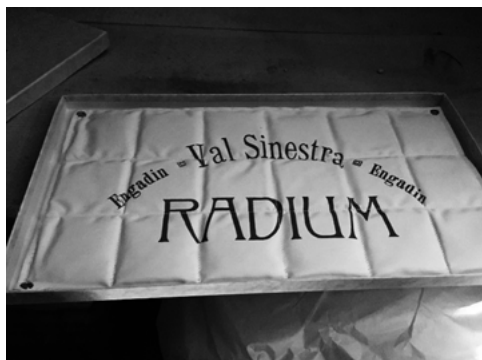


Abb. 2: Radiumkissen als Kurmittel.

Voll Wut wohl rauft die Haare  
 Der arme Aktionär.  
 Wir drum als treue Gäste  
 Geloben heut' dankbar  
 Wir schicken her die Brüder  
 Und kommen alle wieder  
 Im übernächsten Jahr.<sup>20</sup>

Die Bundesfeier am 1. August, die dieses Gedicht zum Anlass hatte, war eine Festivität, wo Musik auch in den Hotels stets ihren Platz fand. Anhand der überlieferten Programme lässt sich auch die Geschichte der Schweizer Nationalhymne nachzeichnen. Wie sich den Bundesfeierprogrammen des Kurhauses Val Sinestra entnehmen lässt, wurde lange sowohl *Trittst im Morgenrot daher* als auch *Rufst Du mein Vaterland* gesungen. Ersteres unter der Bezeichnung «Schweizerpsalm» und das zweite als «National-Hymne».<sup>21</sup> Erst als 1961 der Bundesrat *Trittst im Morgenrot daher* zur Nationalhymne, zunächst einmal provisorisch für drei Jahre, erklärte,<sup>22</sup> bildete sich dies subtil in den Programmen ab. Im Jahr 1961 finden wir die Beschreibungen noch wie gehabt, doch 1963 wurde *Rufst Du mein Vaterland* zum blossen «Lied».<sup>23</sup>

Im Val Sinestra wurden die Bundesfeiern jeweils noch durch ein Höhenfeuer und weitere Beleuchtungen sowie eine Polonaise und einen Ball ergänzt.<sup>24</sup> Dieses Fest wurde somit zum Highlight des Unterhaltungsprogramms während der Hochsaison im Sommer. Eine Person, die in späteren Jahren als Hauptorganisatorin solcher Events auftrat,<sup>25</sup> dürfte auch schon bei der Bundesfeier 1922 Hand angelegt haben. Ihr Name: Thea Nadig-Muggli. Die gebürtige Zürcherin fand im Jahr 1917<sup>26</sup> ihren Weg ins Val Sinestra, wo sie den neun Jahre älteren Albert Nadig kennenlernte, der seit einem Jahr Kurarzt vor Ort war. Ein Kurgast namens Rösy berichtet ihrer Freundin Mimmi in einem Brief Folgendes über das Geschehen:

Mein liebes Mimmi! [...] Noch etwas lustiges muss ich Dir erzählen. Heisst unser Kurarzt ein sehr liebenswürdiger Mann, sprach früher oft, er wird sich nie vermählen, den traf ich glücklich nun als Ehemann. – Das ging so zu: S'war letztes Jahr gewesen, war hier ein Zürcherfräulein in der Kur, sehr liebenswürdig, geistreich, musikalisch. Ne ächte Züribieter Frohnatur. Die konnt' sich von Sinestra fast nicht trennen, gab immer noch mal ein paar Tage zu. Doch schon im Herbst trieb es das Fräulein wieder, zwar nach Locarno ging es diesmal die Fahrt, um daselbst nochmals eine Kur zu machen. Mit Wirkung seltner, wundersamer Art! Zwiespältig nämlich – fand sie unsern Doctor, der dort im Winter lustig praktiziert, und die Bekanntschaft hier in Val Sinestra, Denk Mimmi – zur Verlobung hats geführt! Das schöne Händchen hat dem Arzt gefallen, und trotz Prinzipien aus früherer Zeit, ward [d]en letztjährigen Kurgästen allen in einer Karte kundgetan die Freud.<sup>27</sup>

Nach ihrer Heirat 1921 wurde sie zusammen mit ihrem Mann zu einem Fixpunkt im Val Sinestra, vom langjährigen Kurgast und Schweizer Schriftsteller Gonzague de Reynold in seinen Memoiren gar liebevoll «die Fee von Val Sinestra»<sup>28</sup> genannt. Wenn man den Quellen Glauben schenken darf,<sup>29</sup> scheint sie neben Blumenarrangements für die Gäste des Kurhauses Val Sinestra oft auch kreative und unterhaltsame Abende gestaltet zu haben. Ein Kurgast berichtet:

Es ist daher auch ein Gefühl der Dankbarkeit, das dem Schreiben die Feder in die Hand drückt, um ihren Lesern von einem dieser Festabende Kenntnis zu geben, die jeweils von der unermüdlichen & vortrefflichen Organisatorin, Frau Dr. [Thea] Nadig, der Gattin des Kurarztes, arrangiert werden.

Das Programm, das ich kurz skizzieren möchte, dürfte sich in den ersten Hotels des Engadins sehen lassen und es wird allen die daran teilnehmen durften in dankbarer Erinnerung bleiben. Erst hören wi[r] herrliche, künstlerisch gespielte klassische Klaviermusik. Dann folgt ein schneidig gespielter Handorgelvortrag. Daran anschliessend das kreuzfidele Val Sinestra-Lied, gesungen von jungen Damen & Herren, Mädchen und Knaben. In allerlei Verkleidungen stellt es die Ankunft, den Kurverlauf und die Abreise den Gästen dar. [...]

Im Programm lösten sich dann Lieder zur Laute und Musikvorträge ab. Hans und Liesel bringen ein reizendes Liebes-Idyll in Bündner Bauertracht und dann folgt der Clou des Abends, die Sinestra-Girls. Ein volles Dutzend junger Damen und Mädchen als Ballet[t] in Rhätians Farben. Blauweisse Knieoliven mit grauen Sammetwesten. Gute alte Hängelocken fallen unter schwarzem Cylinderhut auf die Schultern herab, und dabei dürfte sich der Reigen, den die Damen aufführten, in jeder Grossstadt sehen lassen. Darauf folgte ein kleines von Frau Dr. Nadig verfasstes Theaterstückchen «Die erste Sprechstunde».

Verkauf und Versteigerung von selbstgebackenen Lebkuchen in Herzform, mit allerlei lustigen Sprüchen, decken die Spesen. Dann wurde das Tanzbein geschwungen und alt und jung, gesund und krank wurde von dieser gesunden Fröhlichkeit mitgerissen [...].<sup>30</sup>

Leider bricht an dieser Stelle der Bericht über das freudige Treiben im Kurhaus ab, doch auch die fleissige Briefschreiberin Rösy greift 1921 die Tanzveranstaltungen auf und weiss etwas über deren Regelmässigkeit zu berichten:

Frau Doctor [Thea Nadig-Muggli] passt famos für ihre Würde, nimmt regen Anteil schon an Wohl und Weh der Gäste hier – es geht ihr sehr zu Herzen, wenn sich ein Kurgast in der stille Höh' nicht wohl fühlt ganz, [...] weil ihn die Langeweile plagt. Im letzten Punkt ist's besser zwar als früher. Je nach 3 Tagen gibt es jetzt Concert, [nach]mittags und abends – und das interessiert Dich – mit Tanz im Anschluss, wie sich's halt gehört. Und ob es auch an jungen Tänzern mangelt, die jungen Damen nun Du wirst's ja sehen, sie amüsieren doch anbei sich köstlich und finden Val Sinestra wunderschön. Nun Mimmi, denk ich, ist's genug für heute. [...] Es grüsst Dein getreues Rösy, [...] bitte komme bald.<sup>31</sup>

Rösy spielt hier auf eine Übereinkunft zur Musik an, die für die Zeitspanne 1921–1924 mit der Gemeinde Scuol getroffen wurde. Ausgemacht wurde, das Kurhaus Val Sinestra in den Konzertturnus des Kurorchesters Scuol zusammen mit den Hotels Engadinerhof und Belvedere-Post einzubinden. Die Abgelegenheit des Kurhauses im Val Sinestra bereitete den Musikern jedoch Schwierigkeiten. Sie beschlossen daher, nur alle drei Tage ins Kurhaus Val Sinestra zu reisen, dafür aber für einen ganztägigen Aufenthalt, während sich die beiden anderen Hotels die restlichen Tage jeweils halbtägig teilten.<sup>32</sup> Die als «Thee- und Abendkonzerte»<sup>33</sup> beworbenen musikalischen Unterhaltungen wurden den drei Musikern mit 38 Franken pro Tag plus Kost und Logis vergütet.<sup>34</sup>

1925 bekamen die Aktionäre des Kurhauses Val Sinestra ein Angebot, das sie nicht ausschlagen konnten: Die Pianistin «Fräulein» L. Schubert bot ein Orchester an, das von Mitte bis Ende August aus der Pianistin und zwei Damen bestünde. Sie verlangte kein Gehalt, bloss kostenlose Pension. Das Sitzungsprotokoll hält zur Offerte fest: «[D]ie Information ist gut. Wird acceptiert.»<sup>35</sup> Beworben wurde dieses Trio als «Hauskapelle».<sup>36</sup> Ob diese eigenständige Unternehmung die Koordinatoren des Kurorchesters Scuol verärgerte, kann nicht rekonstruiert werden, jedenfalls ist in den folgenden Jahren von einem Konzertturnus mit Scuol nicht mehr die Rede. In den Zeitungen wurde lediglich von «täglich[en] Konzerte[n] der Hauskapelle»<sup>37</sup> im Kurhaus Val Sinestra berichtet. Die Haltung des Direktors des Kurhauses macht ein Schreiben vom 29. Januar 1938 an den Kurarzt Dr. Nadig klar. Es hält fest, dass ein Orchester unverzichtbar sei, «denn in dieser Abgelegenheit muss den Gästen etwas geboten werden». Eine Kombination mit Scuol sei nicht möglich, da das Hotel Belvedere nicht auf Nachmittagskonzerte verzichten wolle, «welche gerade für Sinestra ebenfalls im Vordergrund stehen». Nicht bloss wegen der Bundesfeier am 1. August, die weiterhin einen grossen Stellenwert im Unterhaltungsprogramm der Kursaison einnehme, wofür aber «ein Ersatz immer möglich» sei, müsse man ein eigenes Orchester einstellen, sondern auch «aus einer tieferen Erwägung heraus [...], da jede Abmachung mit Scuol fehl schlug».<sup>38</sup> Ein Hotelier also, der des Ansehens wegen trotzig eine eigene «Hauskapelle» engagiert.

Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs blieb das Kurhaus im Jahr 1940 vollständig geschlossen. Es finden sich keine Unterlagen zu Musikern, die zu dieser Zeit angestellt waren. Bei Einsicht der Betriebsrechnungen wird aber klar, dass auch in der Zeit von 1939 bis 1945 in Unterhaltung investiert wurde. Für 1939 etwa sind 15 Franken für «Klavierstimmen» vermerkt.<sup>39</sup>

Das musikhistorische Bild wird ab 1946 wieder klarer. In dieser Phase, die von 1946 bis 1954 dauerte, ist die Unterbringung des saisonal engagierten (Bar-)Pianisten in

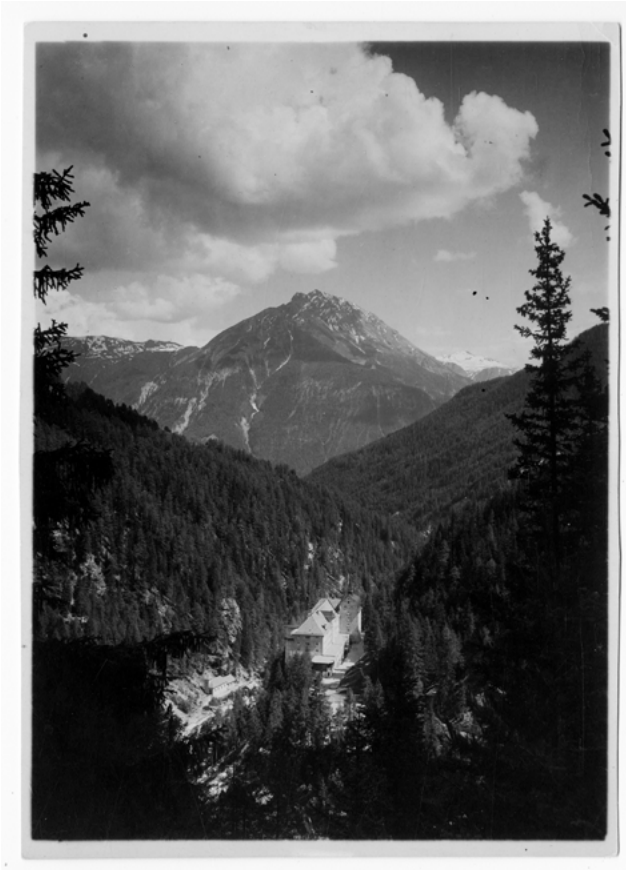


Abb. 3: Waldeinsamkeit im Kurhaus Val Sinestra. Nordfassade, Blick talabwärts Richtung Sent/Scuol.


handschriftlichen Listen belegt, die über Ein- und Austritt sowie Logis der Angestellten Auskunft geben.<sup>40</sup> Spannenderweise ist aus diesen Unterlagen auch ersichtlich, dass es eine Wintersaison gab, für welche die Pianisten teils gestaffelt eingestellt wurden.<sup>41</sup> Ob man sich aufgrund der finanziell anspruchsvollen Nachkriegszeit oder eines drohenden Konkurses bloss einen Pianisten leisten konnte oder ob der Aufenthalt der restlichen Musiker nur nicht dokumentiert wurde, kann nicht abschliessend beantwortet werden.

Ein nummerierter Zimmerplan<sup>42</sup> lässt erahnen, dass die Pianisten zunächst im Hauptbau und ab den 1950er-Jahren tendenziell eher in der Dependance, dem heutigen Berghaus, untergebracht wurden. Diese war als älteres Gebäude deutlich schlechter isoliert, sodass das Personal wegen der Kälte vermehrt nach Woldecken verlangte.<sup>43</sup> Dieser Wechsel in der Unterbringung könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass es im Jahr 1951 nach einem ersten Konkurs zu einem Führungswechsel kam. Das Kurhaus wurde von der Familienausgleichskasse des Schweizerischen Spenglermeisterverbands vorrangig für Mitglieder weitergeführt, was zumindest in der ersten Phase eine grössere Kundschaft versprach, welche die Zimmer im Hauptgebäude belegte. Zudem wurde die Hauptsaison

Abb. 4: Werbeplakat des Kurhauses Val Sinestra mit Erwähnung eines eigenen Orchesters.

D-2116792      HA 251/124

**EIN LOHNENDER AUSFLUG NACH**



**VAL SINESTRA**

(fabrikate Arsenquelle Europas in alpiner Lage)

**auf romantischer Autostrasse oder  
über gut gepflegte Waldspazierwege**

**Offene Weine, Bündner Spezialitäten  
Zeitgemässe Preise**

**Eigenes Orchester • Nachmittags Tee-Konzert**

**POSTAUTOVERBINDUNGEN AB SCHULS**

FROBENIUS A.-G. BASEL

um zwei Monate verlängert, sodass sich die Sommersaison neu von Mai bis September ausdehnte.<sup>44</sup> Diese Umstände könnten auch erklären, wieso 1953 erstmals ein Sänger längerfristig einquartiert wurde und ab 1954 eine neue Phase des Orchestermanagements begann.<sup>45</sup> Ab da bemühte man sich nämlich stets um ein Duo oder Trio, wobei auch weiterhin mindestens ein Klavierspieler beziehungsweise Barpianist unabdingbar war, der neben Konzerten auch zum Tanz aufspielen konnte. Dies brachte eine Erhöhung des jährlichen Budgetpostens «Unterhaltung» um rund 5000 Franken mit sich, was etwas mehr als einer Verdopplung im Vergleich zu 1948 entspricht.<sup>46</sup> Wie aus einer Betriebsrechnung von 1957 hervorgeht, wurden im Vorjahr rund drei Viertel dieses Budgetpostens auch aktiv für die Musik(er) investiert.<sup>47</sup> Dies zeugt von einer erneuerten Wertschätzung der musikalischen Unterhaltung der Kurgäste.

Das erste Orchester, das zwischen Duo- und Triobesetzung variierte, stand unter der Leitung von Erwin Dedual(-Niederberger) (\* 1907, Genf; Klavier) und bezog für die gesamte Saison eine Gage von 5650 Franken in bar.<sup>48</sup> Das Grundgerüst bildete der Orchesterleiter im Duo mit Valérie Baiter (\* 1911, Auswil, BE; Schlagzeug, Gitarre und

Gesang). So wurden sie auch 1957 und im Folgejahr wieder eingestellt, und zwar zu den Konditionen von 18 Franken (für Baiter) beziehungsweise 20 Franken (für Dedual) pro Tag. Ein Vergleich mit dem restlichen Personal zeigt, dass der Chefkoch das Doppelte verdiente, während eine Saaltochter mit nur einem Franken pro Tag auskommen musste.<sup>49</sup> Weitere Konditionen lauteten: «Mit einem dritten Mann für die Hochsaison wie bisher» und unter der Bedingung, «dass Fräulein Baiter nicht mehrere Hunde mitbringt. Einer kann gestattet werden wie bisher.»<sup>50</sup> 1962 bot sich diese Hundeliebhaberin auch in der Funktion der Orchesterleitung an und liess sich trotz zunehmenden Drucks durch Theo Kind, der zu dieser Zeit die Direktion des Kurhauses Val Sinestra innehatte, nicht beirren. Sie schaffte es nach langem Briefwechsel<sup>51</sup> – trotz hoher Lohnansprüche der angeschriebenen Musiker – schlussendlich auch, ein vierköpfiges Orchester<sup>52</sup> für die Sommersaison zu stellen.

Der Anstellungsvertrag von 1962 des Pianisten Willy Gerster enthält die genauesten Angaben. So wird ihm neben den regulären Punkten wie Arbeitszeit von 32 Stunden die Woche, Tagesgage von 35 Franken, freie Kost und Logis («Consumation nach Usus des Hauses») vorgeschrieben, wie seine Garderobe auszusehen hat, nämlich «dunkler Anzug, dunkle Schuhe, weisses Hemd, nachmittags und abends». Anders als die anderen Musiker erhält er keine Reiseentschädigung, und es gilt die Bestimmung: «kein Rauchen während der Dienstzeit».<sup>53</sup> Anscheinend machte er zunächst keinen vertrauenswürdigen Eindruck.

Wie auch immer diese Saison verlaufen sein mag, zwei Jahre später wurde der Budgetposten «Orchester» halbiert. Im Protokoll der Sitzung vom Februar 1964 heisst es dazu, dass «die Qualität gemäss allgemeinem Urteil nicht gelitten hat».<sup>54</sup> 1968 kam es dann zur eingangs erwähnten Diskussion um die Notwendigkeit einer musikalischen «Schlüssselfigur».<sup>55</sup> Ihr Verlauf legt nahe, dass es in diesem Jahr zu keinem Engagement eines Musikers kam, da ein Orchester zu teuer war. Zu teuer wurde es 1969 auch dem Musiker Dieter Bock, der kurzerhand beschloss, sein Steuervorauszahlungsdarlehen nicht zu tilgen und stattdessen verschuldet zu fliehen. Erst ein ganzes Jahr und ein Betreibungsverfahren später konnte wieder brieflicher Kontakt hergestellt werden.<sup>56</sup> 1971 ging man kein Risiko mehr ein und teilte die Saison auf drei Alleinunterhalter auf.<sup>57</sup> 1972 wurde dann optimistisch ab Mitte Mai der Musiker Heinz Kleemann engagiert,<sup>58</sup> doch leider kam es Ende September desselben Jahres erneut zum Konkurs des Kurhauses. Dieses Mal war es die Überschwemmung durch eine Rufe und einen Gebirgsbach, welche die Trinkhalle und die Zufahrtsstrasse durch starke Erosion zerstörte und so das Schicksal des Kurbetriebs endgültig besiegelte.<sup>59</sup> Nachdem man diversen Lawinen und kleineren Überschwemmungen über Jahrzehnte die Stirn bieten können, ging die Natur in diesem Jahr als Siegerin hervor. Trotz eines letzten verzweifelten Rettungsversuchs seitens der Stammgäste<sup>60</sup> konnte nichts mehr ausgerichtet werden und der Häuserkomplex stand für mehrere Jahre leer. 1977 wurde er schliesslich von den heutigen Besitzern, der niederländischen Familie Kruit, erworben. Obschon der Kurbetrieb nicht mehr aufgenommen wurde und die Tradition der Hotelmusiker:innen im Kurhaus Val Sinestra somit im Jahr 1972 ihr Ende fand, wird bis heute grosses Gewicht auf kreativ-innovative Unterhaltung der meist internationalen Gäste gelegt, was auch mit diversen musikalischen Events einhergeht.<sup>61</sup> Musikalische Inspiration rund ums Hotel Val Sinestra kann man heute auch

in diversen Medien finden. So regt das Kinderbuch *Mino. Das Hotelgespenst von Val Sinestra*<sup>62</sup> von Stefan M. Bächler durch das Flötenspiel des Protagonisten die musikalische Vorstellungskraft an. Weihnachtliche Klänge mit Posaune ertönen im Familienfilm *Hotel Sinestra* von 2022.<sup>63</sup> Und wenn einem mehr nach Krimi zumute ist, kann man sich vom Intro des Komponisten Raphael B. Meyer<sup>64</sup> zu Luc Conrads Fall im Hotel Val Sinestra mitreissen lassen; die Kinopremiere von *Der Bestatter – Der Film* war im März 2023.<sup>65</sup>

Es gibt indes viele Antworten auf die Titelfrage, wie man denn der Waldeinsamkeit im Kurhaus Val Sinestra trotzen kann: Ideenreichtum in Krisenzeiten, unzählige Anläufe von Initiatoren wie Thea Nadig-Muggli und genügsame Musiker:innen wie Fräulein L. Schubert. Orchester, die mühsame Wege ins entlegene Tal auf sich nehmen, und solche, die sich für eine ganze Saison mit Hund einquartieren. Melodien, welche die treuen Gäste (wie beispielsweise Rösy) zum Tanzen bringen, aber auch solche, die nur in den Köpfen herumgeistern. Ob von einer guten Fee gezaubert oder von einem Schlossgespenst gespielt – im Endeffekt bestimmen die Gäste selbst, welche Form der Unterhaltung sie in ihren Bann zieht.<sup>66</sup>

## Anmerkungen

- 1 Protokoll der 22. Sitzung des Verwaltungsrates der Kurhaus Val Sinestra AG, Bern, 16. Dezember 1968, S. 22, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa (ACEB), Nachlass Kurhaus Val Sinestra (KVS).
- 2 Vgl. Peter Issler (1884–1964, Baumeister in Celerina): *Erinnerungen*, Forch, o. D., zitiert in Figliester/Bischoff, *Monographie Kurhaus*, S. 27, ACEB, KVS.
- 3 Vgl. Figliester/Bischoff, *Monographie Kurhaus*, S. 31.
- 4 Vgl. Studer/Bachema AG, «Inhaltsstoffe der Mineralquellen von Scuol», S. 13 f.
- 5 Vgl. Sax/Casutt, *Bauinventar Sent*, S. 20.
- 6 Vgl. Val Sinestra-Brunnensalze, *Natürliches arsenhaltiges Val Sinestra Quellsalz*, S. 6–10, ACEB, KVS.
- 7 Vgl. Hübner, *Stabilimaint da Cura Val Sinestra*, S. 13.
- 8 Vgl. Brief vom Kurhaus Val Sinestra an Gustav Pinösch-Gredig, *Vulpera*, 5. August 1912, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Pinösch-Gredig, Depot 5, 67d, Schachtel 18.
- 9 Vgl. Figliester/Bischoff, *Monographie Kurhaus*, S. 33.
- 10 Vgl. Val Sinestra-Brunnensalze, *Natürliches arsenhaltiges Val Sinestra Quellsalz*, S. 10–13, ACEB, KVS.
- 11 Trueb/Lüthi, *Hundert Jahre Radioaktivität*, S. 65, Sp. 3.
- 12 Nadig, *Beitrag zur Schlammbehandlung*, S. 2.
- 13 Vgl. ebd.
- 14 Vgl. Nadig, *Der radioaktive Fango*, S. 4.
- 15 Vgl. Val Sinestra-Brunnensalze, *Natürliches arsenhaltiges Val Sinestra Quellsalz*, S. 5, ACEB, KVS.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 *Prospekt Kurhaus Val Sinestra. Unter-Engadin 1500 m/m. Station Schuls-Tarasp*, o. J., S. 22, ACEB, KVS.
- 19 Ebd.
- 20 N. N.: *Bundesfeier 1. August 1922*, in: *Poesi [sic] und Prosa über Val Sinestra*, S. 11, ACEB, KVS.
- 21 Vgl. *Programme Bundesfeier Kurhaus Val Sinestra, 1957–1968*, S. 1–7, ACEB, KVS.
- 22 Vgl. *Schweizerische Nationalbibliothek, Die Schweizer Landeshymne*.
- 23 Vgl. *Programme Bundesfeier Kurhaus Val Sinestra*, S. 7 f., ACEB, KVS.
- 24 Vgl. ebd., S. 1–9.
- 25 *Organisation musikalischer Einlagen durch Kinder der Kurgäste zur Bundesfeier 1925* durch Thea Nadig-Muggli. Vgl. *Engadin Express & Alpine Post*, Bd. LXXXII, Nr. 14, 7. August 1925, S. 2: «Als nachher ein Gast Frau Dr. Nadig [...] im Namen aller Gäste als der Veranstalterin dieses Festes herzlich

- dankte, sprach er damit wirklich aus unser aller Herzen.». Vgl. auch Engadin Express & Alpine Post, Bd. LXXV, Nr. 10, 12. August 1937, S. 3.
- 26 Vgl. Engadin Express & Alpine Post, Gästelisten der Jahre 1916–1921: Juli/August 1917 «Fräulein Th. Muggli, Zürich» im Kurhaus Val Sinestra, Juli 1918 «Fr. Th. Muggli, Zürich» im Kurhaus Val Sinestra (Anfang August im Hotel Schweizerhof), Juli 1920 «Fräulein Th. Muggli, Zürich» im Kurhaus Val Sinestra, und Juli 1921 als «Fr. Dr. Th. Nadig-Muggli, Zürich» im Kurhaus Val Sinestra.
- 27 Rösy [?]: «Kritik über Val Sinestra» [um 1921], in: Poesi [sic] und Prosa über Val Sinestra, S. 13–15, ACEB, KVS.
- 28 Gonzague de Reynold: Mes Mémoires, Bd. 3, Fribourg 1965, S. 608–610, zitiert in Figliester/Bischoff, Monographie Kurhaus, S. 36.
- 29 Siehe auch Dokumentensammlung Bundesfeier 1. August 1931. Kurhaus – Bad – Val Sinestra, S. 1 (zu «Organisation Liederabend»), sowie Protokoll der 22. Sitzung des Verwaltungsrates der Kurhaus Val Sinestra AG, 16. Dezember 1968, S. 21 (zu Organisation «recht lustige Abende»), ACEB, KVS.
- 30 N. N.: Frohen Abend in Val Sinestra [Juli 1927], in: Poesi [sic] und Prosa über Val Sinestra, S. 30, ACEB, KVS.
- 31 Rösy [?]: Kritik über Val Sinestra [um 1921], in: Poesi [sic] und Prosa über Val Sinestra, S. 15, ACEB, KVS.
- 32 Vgl. Engadin Express & Alpine Post, Bd. LXXIV, Nr. 6, 12. Juli 1921, S. 4, 17.
- 33 Engadin Express & Alpine Post, Bd. LXXVI, Nr. 6, 11. Juli 1922, S. 21.
- 34 Vgl. Protokoll der Verwaltungsratssitzung der Kurhaus Val Sinestra AG, Chur, 19. März 1921, S. 2, ACEB, KVS.
- 35 Protokoll der Ausschusssitzung des Kurhauses Val-Sinestra, St. Moritz, 14. Februar 1925, S. 1 f., ACEB, KVS.
- 36 Vgl. Engadin Express & Alpine Post, Bd. XXXII, Nr. 14, 7. August 1925, S. 43.
- 37 Vgl. Engadin Express & Alpine Post, Bd. LXXXIV, Nr. 9, 13. Juli 1926, S. 30; Bd. LXXXVI, Nr. 10, 15. Juli 1927, S. 34.
- 38 Brief von D. O. an Dr. med. Nadig, Davos, 29. Januar 1938, S. 1, ACEB, KVS.
- 39 Vgl. Bericht über die am 8. & 9. Oktober 1940 vorgenommene Bücherrevision bei der A.-G. Kurhaus Val Sinestra. Das Geschäftsjahr 1939, Sent, 18. Oktober 1940, S. 6, ACEB, KVS.
- 40 Vgl. Angestelltenlisten Kurhaus Val Sinestra *été/hiver*, 1946–1954, S. 1–16, ACEB, KVS.
- 41 Vgl. Angestelltenlisten Kurhaus Val Sinestra, Winter 1948/49, S. 6, ACEB, KVS.
- 42 Vgl. Plan Hotel Kurhaus Val Sinestra, inkl. «Restaurant für Einheimische», o. J. [1920er-Jahre], ACEB, KVS.
- 43 Vgl. Brief der Direktion des Kurhauses Val Sinestra an Dr. Studer (Kurhaus Val Sinestra AG), 11. Mai 1957, S. 1, ACEB, KVS.
- 44 Vgl. N. N.: Kurhaus Val Sinestra, damals und jetzt, Val Sinestra, 21. März 2007, S. 2, ACEB, KVS.
- 45 Vgl. Angestelltenlisten Kurhaus Val Sinestra, Sommer 1953, S. 15, ACEB, KVS.
- 46 Vgl. Jahresrechnung pro 1948 und 1949, Kurhaus Val Sinestra, S. 7, ACEB, KVS; Erfolgsrechnung vom 1. Januar bis 1. Dezember 1954, Kurhaus Val Sinestra, S. 8, ACEB, KVS.
- 47 Vgl. Schweizerische Hotel-Treuhand-Gesellschaft: Revisionsbericht für das Geschäftsjahr 1957 betreffend, A.-G. Kurhaus Val Sinestra, Sent 1957, S. 20, ACEB, KVS.
- 48 Vgl. Formulare AHV-Beitragsabrechnung für Orchester und Artistengruppen, Orchester Dedual, Val Sinestra, 23. Mai bis 26. September 1954, S. 1–7, ACEB, KVS.
- 49 Vgl. Persönliche Lohn- und Beitragskarte für 1958. Ausgleichskasse Hotela, Montreux, S. 1–7, ACEB, KVS.
- 50 Brief von Valérie Baiter an Dir. Theo Kind, Hotel Seestern in Rapperswil SG, Betreff «Duo», Zürich, 31. Januar 1957, ACEB, KVS.
- 51 Vgl. Briefwechsel von Valérie Baiter (Silvaplana) mit Dir. [Theo] Kind (Zernez), 30. Januar bis 15. März 1962, S. 1–18, ACEB, KVS.
- 52 Vgl. Musik-Engagement-Vertrag zwischen dem Kurhaus Val Sinestra und Valérie Baiter, Carlo Burato, Willy Gerster, März 1962, S. 1–3, ACEB, KVS.
- 53 Vgl. ebd., S. 3.
- 54 Protokoll der 17. Sitzung des Verwaltungsrates der Kurhaus Val Sinestra AG, Zürich, 12. Februar 1964, S. 2, ACEB, KVS.

- 55 Protokoll der 22. Sitzung des Verwaltungsrates der Kurhaus Val Sinestra AG, Bern, 16. Dezember 1968, S. 22, ACEB, KVS.
- 56 Vgl. Briefsammlung zu Dieter Bock (ZH), 17. April 1969 bis 11. September 1970, ACEB, KVS.
- 57 Vgl. Jahresbericht 1971 der Kurhaus Val Sinestra AG, S. 12, ACEB, KVS.
- 58 Vgl. Zimmerliste Personal [Kurhaus Val Sinestra] 1972, S. 1, ACEB, KVS.
- 59 Vgl. Figliester/Bischoff, *Monographie Kurhaus*, S. 33 f., 37–40, 42.
- 60 Vgl. Briefsammlung Einstellung Kurbetrieb, 29. September bis 24. November 1972, S. 2–4, ACEB, KVS.
- 61 Danke an Adriënne Kruit für die Auskunft zu musikalischen Events im Hotel Val Sinestra. Vgl. auch N. N., *Kurhaus Val Sinestra, damals und jetzt*, S. 3 f., ACEB, KVS.
- 62 Bächler, Mino.
- 63 Horn, *Hotel Sinestra*.
- 64 Passerini, *Wie die Musik für «Der Bestatter» entsteht*.
- 65 Marugg, *Der Bestatter*.
- 66 Dieser Beitrag wäre ohne einige zentrale Personen nicht zustande gekommen, die ich gerne hier kurz nennen möchte: Allem voran ein liebes Dankeschön an Adriënne Kruit, die im Winter 2021 so freundlich war, uns die Tore des Hotels Val Sinestra zu öffnen, sodass wir in der Originalkulisse nach interessanten Dokumenten suchen konnten. Vielen Dank für Deine Gastfreundschaft! Der Nachlass des Kurhauses Val Sinestra ist übrigens inzwischen im Archiv Cultural d'Engiadina Bassa einzusehen. Ein weiteres Dankeschön gilt meinen Freunden Lea und Mathias Gredig, die mich durch ihre Wärme, Neugierde und Begeisterungsfähigkeit über unsagbar viele Wege unterstützt haben. Merci all den geduldigen Menschen in meinem Umfeld, die mich im Schreibprozess begleitet haben, und schliesslich ein herzliches Dankeschön an Prof. Matthias Schmidt und Dr. Cordula Seger, die diese faszinierende Forschung zur musikalischen Unterhaltung im Kurhaus Val Sinestra möglich gemacht haben.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Kurhaus Val Sinestra, Bilder.

© Fundaziun Fotografia Feuerstein, Scuol.

Abb. 2: Fotografie: Cathrin Dux, Hotel Val Sinestra, 13. Januar 2021.

Abb. 3: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Kurhaus Val Sinestra, Bilder.

© Fundaziun Fotografia Feuerstein, Scuol.

Abb. 4: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Kurhaus Val Sinestra, Plakate.

## Literatur

Bächler, Stefan M.: *Mino. Das Hotelgespenst von Val Sinestra*, Zug: CMS Verlagsgesellschaft, 2017.

*Engadin Express & Alpine Post*, 12. Juli 1921, 7. August 1925, 13. Juli 1926, 12. August 1937.

Figliester, Bernhard, Andrea Bischoff: *Monographie Kurhaus Val Sinestra Sent/GR*, Diplomarbeit ETHZ, Zürich: ETH, 1991.

Horn, Michiel ten: *Hotel Sinestra* [Film], Niederlande, Schweiz: DCM Distribution, 2022

Hübner, Alexandra: *Stabilimaint da Cura Val Sinestra / Kurhaus Val Sinestra*, übersetzt von Nic Koch, Ramosch, Den Haag: Drukkerij Albani, 2003.

- Marugg, Michael: «Der Bestatter – Der Film», in: *SRG Ostschweiz*, 29. November 2022, [www.srgd.ch/de/regionen/srg-ostschweiz/aktuelles/2022/11/29/der-bestatter-der-film](http://www.srgd.ch/de/regionen/srg-ostschweiz/aktuelles/2022/11/29/der-bestatter-der-film), 21. Januar 2023.
- Nadig, Albert: «Beitrag zur Schlammbehandlung bei den rheumatischen Erkrankungen der Bewegungsorgane» [Vortrag am internationaler Rheumakongress, Moskau 1934], in: *Acta Rheumatologica*, Nr. 21–22 (Februar bis Mai 1934), S. 1–8.
- Nadig, Albert: «Der radioaktive Fango (Quellschlamm) von Val Sinestra in der Behandlung rheumatischer Erkrankungen», in: *Schweizerische Rundschau für Medizin* 33, Separatdruck aus *Praxis*, 18. August 1938, S. 1–8.
- Passerini, Luca: «Wie die Musik für «Der Bestatter» entsteht», in: *SRG Insider. Behind the Scenes*, 29. Mai 2018, [www.srginsider.ch/behind-the-scenes/2018/05/29/wie-die-musik-fur-der-bestatter-entsteht](http://www.srginsider.ch/behind-the-scenes/2018/05/29/wie-die-musik-fur-der-bestatter-entsteht), 21. Januar 2023.
- Sax, Ulrike, Marcus Casutt: *Bauinventar Sent: Crusch, Sur En, Val Sinestra, Zuort*, hg. vom Amt für Kultur Graubünden, Denkmalpflege, Chur: Amt für Kultur Graubünden, Denkmalpflege, 2010.
- Schweizerische Nationalbibliothek: *Die Schweizer Landeshymne*, [www.nb.admin.ch/snl/de/home/publikationen-forschung/thematische-dossiers/landeshymne.html](http://www.nb.admin.ch/snl/de/home/publikationen-forschung/thematische-dossiers/landeshymne.html), 28. August 2022.
- Studer, Johannes, Bachema AG Analytische Laboratorien: «Inhaltsstoffe der Mineralquellen von Scuol», in: miraculaua Scuol (Hg.): *Die Mineralquellen von Scuol. Vom weltberühmten Kurort zur Wellnessdestination*, Scuol: Tourismus Engadin Scuol Samnaun Val Müstair, 2022, S. 13 f., [www.engadin.com/sites/engadin/files/2022-03/Die%20Mineralquellen%20von%20Scuol%20und%20Umgebung\\_Brosch%C3%BCre\\_2022\\_0.pdf](http://www.engadin.com/sites/engadin/files/2022-03/Die%20Mineralquellen%20von%20Scuol%20und%20Umgebung_Brosch%C3%BCre_2022_0.pdf), 28. August 2022.
- Trueb, Lucien, Theres Lüthi: «Hundert Jahre Radioaktivität. Entdeckung der «Becquerel-Strahlung» im März 1896», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 55, 6. März 1996, S. 65.

## «Die Gäste möglichst oft und lange angenehm zu fesseln»

### Tanz in Engadiner Hotels zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Leila Zickgraf

#### Abstract

Since 2004, BBC One has been broadcasting the popular TV Dance Show *Strictly Come Dancing*. Meanwhile, the show also airs in Germany (*Let's Dance*, RTL), Austria (*Dancing Stars*, ORF 1) and Switzerland (*Darf ich bitten*, SRF). In this chapter, Leila Zickgraf takes a look back to the first third of the 20th century and to the origins of competitive dance as it is presented in these TV Dance Shows. In a certain way, these origins can also be found in Switzerland, in the Engadine. In using previously unedited archival material the author shows how competitive ballroom dancers were hired by Grand Hotels. By performing dance shows, teaching hotel guests in ballroom and fashion dances and organizing various dance events, they played a significant role in the entertainment programme arranged for hotel guests.

Seit 2004 strahlt BBC One das Tanzshowformat *Strictly Come Dancing* aus, ein mehrere Wochen dauernder Tanzwettbewerb, bei dem Tanzpaare, jeweils aus Profitänzer:innen und prominenten Kandidat:innen gemischt bestehend, vor der Kamera im Wochenrhythmus gegeneinander antreten. Die Profitänzer:innen sind entweder noch aktive und international erfolgreiche Turniertänzer:innen oder aber blicken auf eine langjährige und erfolgreiche Karriere im Tanzsport zurück. Im Laufe dieses Wettbewerbs studieren sie gemeinsam mit den prominenten Teilnehmer:innen die klassischen zehn Turniertänze ein, zum einen die Standardtänze langsamer Walzer, Quickstepp, Tango, Slowfox und Wiener Walzer, zum anderen die fünf lateinamerikanischen Tänze Samba, Cha-Cha-Cha, Rumba, Paso Doble und Jive. Ergänzt werden sie durch sogenannte Modetänze, beispielsweise Mambo, Swing oder Salsa. Aufgrund der grossen Beliebtheit beim Publikum läuft besagtes Tanzshowformat in ähnlicher Form mittlerweile auch in anderen Ländern, etwa in Deutschland (*Let's Dance*, RTL), Österreich (*Dancing Stars*, ORF 1) und der Schweiz (*Darf ich bitten*, SRF).

Aber was haben diese erfolgreichen TV-Shows nun mit Tanz in Engadiner Hotels zu tun? Im Archiv des ehemaligen Palace Hotel in St. Moritz (heute Badrutt's Palace) – in einem Nachrichtenalbum – befindet sich ein sorgsam ausgeschnittener Zeitungsartikel des Jahres 1930. Er ist auf Englisch verfasst, enthält weder einen Hinweis darauf, aus welcher Zeitung er stammt, noch von wem oder an welchem Datum er verfasst worden ist. Er trägt den sensationellen Titel «Europe's best Dancers seen at St. Moritz. English

Pair wins Championship. Fashion Leaders at «Baby Ball».<sup>1</sup> Laut Bericht bot der Anlass insbesondere drei Veranstaltungsformate: erstens im «tine ballroom of the [1944 abgebrannten] Grand Hotel at St. Moritz»<sup>2</sup> eine europäische Meisterschaft im Paartanz. Diese Meisterschaft wurde in drei Kategorien ausgetragen: Einerseits fanden eine «Amateur Championship» und eine «Professional Championship» statt – und dort traten offenbar jeweils in der Turnierszene bekannte Tanzpaare gegeneinander an. Andererseits fand ein Tanzturnier explizit für die Gäste von St. Moritz statt, an dem insgesamt 22 Paare an den Start gingen. Zweitens soll im Vorfeld der Meisterschaften am Nachmittag ein «Thé dansant» veranstaltet worden sein, also ein Nachmittagsstee mit Tanz, bei dem einige der bei der Meisterschaft angetretenen professionellen Tanzpaare auch Shows getanzt haben müssen. Dieses Veranstaltungsformat hatte sich bereits in den 1910er-Jahren zunächst in Paris und dann in London etabliert und war daraufhin wohl auch von Engadiner Hotels übernommen worden.<sup>3</sup> Zu guter Letzt ist drittens vermerkt, dass im Anschluss an die Meisterschaften im «Embassy Ballroom des Palace»<sup>4</sup> eine Art Motto-«Ball» stattgefunden habe: Beim «Baby Ball» – so der Titel der Veranstaltung – wurden die besten Kostüme gekürt und ausserdem noch weitere Spiele und Wettbewerbe veranstaltet. Für die Damen handelte es sich dabei beispielsweise um einen Seilspringwettbewerb. Für die Herren wurde insbesondere ein «Hoop Race» ausgetragen.<sup>5</sup> «Baby-Bälle» oder «Kinder-Bälle» fanden im Palace Hotel bereits in den 1920er-Jahren statt und sind in St. Moritz wohl auch heute noch populär. Sowohl Gäste als auch Personal verkleiden sich dabei als Babys oder kleine Kinder und verhalten sich nicht zuletzt auch so.<sup>6</sup> In der Dokumentationsbibliothek St. Moritz befindet sich sogar eine Fotografie von Orchestermusikern, die als Babys verkleidet sind, aufgenommen 1934 im Palace Hotel in St. Moritz.<sup>7</sup>

Der besagte Zeitungsbericht legt nahe, dass Turniertänzer:innen, wie sie heute gemeinsam mit den prominenten Kandidat:innen in den TV-Tanzshows gegeneinander antreten, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auch im Engadin anzutreffen waren. Ihnen soll in diesem Essay anhand von bislang unedierte Dokumenten aus Engadiner Archiven nachgespürt werden. Dazu möchte ich mich zunächst in aller Kürze mit den Anfängen jenes Paar-(Turnier-)Tanzes befassen, wie er in den aktuellen TV-Tanzshowformaten präsentiert wird und wie er auch im Zeitungsartikel Erwähnung findet. Danach interessiert mich die Frage, in welcher Fülle und Form die im Zeitungsbericht erwähnten Veranstaltungsformate – Tanzturnier, Tanztee und Ball – in St. Moritz stattgefunden haben und wer für deren Ausrichtung verantwortlich zeichnete. Denn nicht zuletzt – das gilt es zu zeigen – waren es die während der Saison im Engadin anwesenden Turniertänzer:innen, die diese Veranstaltungen organisierten, dekorierten, ausrichteten und moderierten.

Wie muss man sich also die Anfänge jenes Paar-(Turnier-)Tanzes vorstellen, wie er in der TV-Tanzshow *Strictly Come Dancing* sowie ihren Nachahmershows präsentiert wird? In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gab es die fünf Standardtänze noch nicht. Auch die fünf lateinamerikanischen Tänze, wie sie heute im Turniertanzsport ausgetragen werden, sollten sich erst später etablieren. 1907 soll allerdings in Nizza ein erstes Tangoturrier ausgetragen worden sein. 1909 fand in Paris eine – zumindest von den Veranstaltern so genannte – «erste Weltmeisterschaft» im Paartanz statt. Dieses Turnier gilt als erstes bedeutsames Tanzturnier. Es wurde (wie auch das Turnier in Nizza zwei Jahre zuvor) vom

RY 4, 1930.

## EUROPE'S BEST DANCERS SEEN AT ST. MORITZ.

### ENGLISH PAIR WINS CHAMPIONSHIP.

### FASHION LEADERS AT "BABY BALL."

FROM OUR OWN CORRESPONDENT.

St. Moritz (Switzerland).

The International Dancing Championships of Europe were competed for last week in the fine ballroom of the Grand Hotel at St. Moritz. Exhibition dances were given the previous afternoon during the gala *the dansant*, which attracted scores of visitors to the Grand

recognised as one of the best English couples, were bracketed second with Herr Werner Moeller and Fraulein Kitty Bosse, of Germany. The Czechoslovakian dancers M. Karl Macho and Mlle. Tilly Koepfel came fourth with Herr Kurt Weinlein and Fraulein Karin Meyer, of Germany, fifth.

The competition for St. Moritz visitors was won by Mr. and Mrs. R. Walter Anderson, of Scarborough, and Mrs. C. J. W. Lees, of Cheltenham, partnered by Mr. H. Hutkevitz, gained second prize. Twenty-two couples competed.

The competitions were watched by some four hundred and fifty spectators from almost every hotel in St. Moritz, among those present being the Marquis de Polignac and party, Mr. and Mrs. Herbertson Dawson, Mrs. K. M. Beau-

Abb. 1: Bericht über ein in St. Moritz ausgetragenes professionelles Tanzturnier, 1930.



Tänzer, Tanzpädagogen und Unternehmer Camille de Rhynal ausgerichtet und im Théâtre Sarah-Bernhardt (heute Théâtre de la Ville) veranstaltet. Rund 200 Tänzer:innen nahmen an diesem Wettbewerb teil. Getanzt wurden die vier Tänze Boston (aus dem sich später der langsame Walzer entwickeln sollte), Bärenanz (Grizzly Bear), Onestepp (der Vorläufer des Foxtrott) und Truthahntrott (Turkey Trot).<sup>8</sup> Als erstes Tanzturnier im deutschsprachigen Raum wird der am 10. Dezember 1912 im Berliner Admiralspalast ausgetragene Wettbewerb genannt, bei dem insgesamt drei Tänze getanzt wurden: der Onestepp, der Boston und der Tango.<sup>9</sup> 1920 wurde in der englischen Küstenstadt Blackpool – «einst glamouröses Zentrum der britischen Tourismus- und Unterhaltungsindustrie»<sup>10</sup> – schliesslich das Blackpool Dance Festival zum ersten Mal ausgerichtet. Es gilt als weltweit ältestes bis heute immer noch am gleichen Ort stattfindendes internationales Tanzturnier und die im Rahmen des Festivals seit 1931 ausgetragenen British Championships (heute British International Open Championships) gelten – vergleichbar mit Wimbledon im Tennis – als das traditionsreichste und wichtigste Turnier des internationalen Tanzsports.<sup>11</sup> Austragungsort ist der Empress Ballroom der Blackpool Winter Gardens – ein grosser Unterhaltungskomplex, der 1878 eröffnet wurde und mit einer Tanzfläche von rund 34 mal 58 Metern als einer der grössten Ballrooms seiner Zeit gilt.<sup>12</sup> Ab 1922 beginnen auf einer heute online einsehbaren Liste des Tanzsportarchivs des Deutschen Tanzsportverbands die Zählungen der Weltmeister (der «Professionals») in den Standardtänzen (zuvor wurden jeweils nur einzelne Tänze aus-

gezeichnet), ab 1959 diejenigen der Weltmeister (der «Professionals») in den lateinamerikanischen Tänzen. Die (an gleichem Ort online einsehbare) Zählung der Weltmeister der «Amateurs» beginnt jeweils einige Jahre später: 1936 für die Standardränge und 1960 für die Lateintänze.<sup>13</sup> Was die Aufteilung in «Amateurs» und «Professionals» angeht, so existiert sie im Tanzsport seit etwa 1921.<sup>14</sup> Während Anfang des 20. Jahrhunderts noch sehr streng zwischen «Amateurs» und «Professionals» unterschieden wurde – bei den «Amateurs» durften beispielsweise nur Tänzer tanzen, die keine Gelder für ihre Darbietungen erhielten (und also grösstenteils einer anderen Erwerbstätigkeit nachgingen), bei den «Professionals» hingegen traten Paare gegeneinander an, die auch ihren Lebensunterhalt mit dem Tanz bestritten, also beispielsweise als Tanzlehrer arbeiteten oder eine Tanzschule besaßen –, hat sich diese strenge Unterscheidung heute aufgelöst. Auch erfolgreiche Amateurpaare leben oft ausschliesslich vom Tanz oder Tanzunterricht. Auch kommt es nicht selten vor, dass die (Turnier-)Tänzer:innen ihre Karrieren bei den Amateuren beginnen und nach einer erfolgreichen Amateurkarriere in die Profiligen wechseln.

Wie anfangs erwähnt, geht aus dem ausgeschnittenen Zeitungsbericht hervor, dass es beim beschriebenen Event 1930 insgesamt drei verschiedene Veranstaltungsformate gab: ein «Tanzturnier» oder eine «Tanzmeisterschaft», einen «Thé dansant» und einen Motto-«Ball». War ein solches Event für St. Moritz einmalig oder fanden vergleichbare Veranstaltungen regelmässig statt? Was die (Tanz-)Meisterschaft angeht, ist im Artikel zu lesen, wurde sie in drei Kategorien ausgetragen: einer «Amateur Championship», einer «Professional Championship» und einem Turnier explizit für die Gäste von St. Moritz.<sup>15</sup> Nachweise für weitere «professionelle» Meisterschaften konnte ich in den mir vorliegenden Dokumenten keine finden. Tanzturniere explizit für die Gäste von St. Moritz scheinen aber häufiger vorgekommen zu sein. Zumindest finden sich in den gesichteten Dokumenten zahlreiche Ankündigungen solcher Turniere: In einem Folder aus dem Jahr 1935 verweist etwa ein handschriftlicher Aushang aus dem Archiv des Hotels Cresta Palace in Celerina auf eine «Dancing Competition im Slow Fox, Tango [und] English Waltz».<sup>16</sup> Ein anderer kündigt einen Samstagabendball inklusive Tanzkonkurrenz in den Tänzen «Tango, English Waltz, Slow Foxtrott [und] Quick Foxtrott»<sup>17</sup> an. Und im Rahmen des «Olympiaballs» vom 8. Februar, der zweifellos zum Abschluss der im berühmten Kurort St. Moritz zum zweiten Mal vom 30. Januar bis 8. Februar 1948 ausgetragenen Olympischen Winterspiele veranstaltet worden war, gab es laut Aushang «Tanzbelustigungen», «Konkurrenzen» und «Preise»<sup>18</sup>.

Was den im Artikel ebenfalls erwähnten «Thé dansant» betrifft, bei dem einige der an der Meisterschaft angetretenen Tanzpaare auch Shows getanzt haben müssen, wurden solche auch in St. Moritz regelmässig veranstaltet – nicht selten sogar mehrere an einem Tag. Das wird nicht zuletzt aus dem *Bulletin* des Kurvereins St. Moritz ersichtlich, das nahezu vollständig für die Monate Dezember 1922 bis Februar 1923 vorliegt: Am 23. Dezember 1922 wird dort einerseits angekündigt,<sup>19</sup> dass im Hotel Waldhaus in St. Moritz «tous les jours» um 4.15 Uhr ein «Thé dansant» stattfindet – und diese Ankündigung wiederholt sich in vorliegendem *Bulletin* auch täglich. Andererseits wird auf einen «Afternoon Tea» und «Evening Dance» im Palace-Café verwiesen, bei dem Robert Sielle und Anette Mills, «the celebrated Dancers from London, Paris and Monte-Carlo with the New York Melody Kings»,<sup>20</sup> auftraten – ein Tanzpaar, das in den 1920er-Jahren in Europa

Abb. 2: *Bulletin*,  
St. Moritz, vom  
23. Dezember 1922.

<h1>BULLETIN</h1>	
<p><b>Banque des Grisons</b> BANK FÜR GRAUBÜNDEN</p> <p>ST. MORITZ Post Office, Telephone 80</p> <p>PONTRESINA Opposite Enquire Office</p> <p>LETTERS OF CREDIT TRAVELLER CHECKS EXCHANGE</p>	<p><b>RHÄTISCHE BANK · BANQUE RHÉTIQUE</b> Tel. 148 ST. MORITZ Tel. 148</p> <p>Official Representative of the <b>AMERICAN EXPRESS CO., INC.</b> BANKING TRAVELING FORWARDING</p>
<p><b>"WEGA"</b> Papeterie · Librairie Bibliothèque circulante</p> <p>Articles de Luxe Grand Choix en vues paysages de toute la Suisse</p>	<p>No. 7. <span style="float: right;">23.12.22</span></p> <p>Neueste Nachrichten Dernières Nouvelles-Latest News.</p> <p><u>Moskau, 23. Dec. a.g.</u> Die Moskauer Abrüstungskonferenz nahm einstimmig den Garantiepakt an.</p> <p><u>Moscow, 23 déc. a.g.</u> La conférence de Moscou pour la démobilitation a accepté le pacte de garantie à l'unanimité.</p> <p><u>Moscow, 23 Dec. a.g.</u> The Moscow disarmament conference have unanimously accepted the guarantee pact.</p> <p><u>Dublin, 23dec. a.g.</u> Residence of the Home Secretary of State Sheehan destroyed by fire bombs.</p> <p><u>Skihockey (Grand Rink) Sonntag, 24. Dec. 11 Uhr und 2½ h.</u> Vorrunde Serie Oetschweiz um schweiz. Meisterschaft.</p> <p><u>Montag, 25. Dec. 1½ Uhr Coupe d'Engadina / Monday, 26. Dec. 10h (Suvretta Rink) Coupe des Grisons.</u></p> <p><u>Samstag, 26. Dec. 2 Uhr Ski-Sprung-Konkurrenz auf der Julierschanze.</u></p> <p><u>Hockey sur Glace. (Grand Rink) Dimanche 24. Dec. à 11h. et 14½h. Latches Série Suisse Orientale Championnat National. Lundi, 25. Dec. à 13½ h. Coupe de l'Engadine. Mardi, 26. Dec. à 10h. Coupe des Grisons au Suvretta Rink.</u></p> <p><u>Ski. Jeudi, 26. Dec. à 14h. Concours de sauts en skis au tremplin du Julier.</u></p> <p><u>Kurverein's Ice Rink daily open. Ticket frs. 1.50.</u> Restaurant.</p> <p><u>Ice Hockey. Sunday, 24th at 11 a.m. and 2.30 p.m. Matches of Eastern Swiss Section of National Championship. (Grand Rink) Monday, 25th at 1.30p.m. Engadine Cup (Grand Rink) Tuesday, 26th at 10.30 a.m. Grisons Cup (Suvretta Rink).</u></p> <p><u>Ski. Tuesday, 26th at 2 p.m. Ski-Jumping-Competition on Julier Leap near Suvretta House.</u></p> <p><u>Hotel Waldhaus à 4.15h. tous les jours. Thé-Concert-dansant. Afternoon-Tea-Dancing. Orchestra Oligieri / Milan</u></p> <p><u>Palace-Café. Robert Siello &amp; Annette Mills, the celebrated Dancers from London, Paris and Monte Carlo with the New York Melody Kings. Afternoon Tea and Evening Dance.</u></p> <p><u>Ski. Dec. 24th to dec. 31st Ski-Ing Lessons for beginners and advanced pupils daily from 10½-12½ and 2½-4g. Fixed terms. For informations apply to the Kurverein Office or to the instructors Capaul &amp; Certly. Phone 317.</u></p>
<p><b>The Tourist Office</b> of the Engadine is <b>Gerber &amp; Naegeli's</b> St. Moritz (Over new Passages near Kain Hotel)</p> <p>Sole Agents of the Steaming Car Co.  Forwarding, Baggage, Exchange <span style="float: right;">Phone 187</span></p>	<p><b>COOK'S Correspondents</b></p>
<p><b>OCH</b> St. Moritz-Dorf</p> <p>Articles pour tous les Sports  Tailleur-Confection Bonneterie</p>	<p><b>Henry Capt de Genève</b> E. GALLOPIN &amp; C<sup>s</sup>, SUCC<sup>s</sup> LUCERNE · PARIS</p> <p>Horlogers · Bijoutiers · Joailliers Pierres précieuses · Perles fines</p> <p>ST-MORITZ à côté de la Banque Cantonale</p> <p>Agences: Londres, New-York, Boston</p>
<p><b>Banque Populaire Suisse</b> Capital and Surplus Frs. 110,000,000.- <b>St-Moritz</b> 30 Branches in all principal Swiss Towns</p> <p style="font-size: small;">Mantolati Ester &amp; Cie, A.-G., St. Moritz</p>	

den Charleston bekannt machte.<sup>21</sup> Aus dem *Bulletin* vom 4. Januar 1923 geht ferner hervor, dass auch in der Confiserie Rosatsch «tous les jours» ein «Thé dansant» stattfand, dort von 16 bis 17 Uhr.<sup>22</sup> Die Thés dansants waren nicht die einzigen Gelegenheiten, bei denen Hotelgäste Tanzshows professioneller Tanzpaare beiwohnen konnten, etwa einer Rumba im Zuge einer «Silvester-Feier im grossen dekorierten Saal [des Cresta Palace Celerina], getanzt von: Fräulein von Rossum und Herrn [Rudolf] Angola».<sup>23</sup>

Selbst tanzen konnte man neben den Thés dansants auch bei hoteleigenen (Motto-) Bällen wie dem im Zeitungsbericht erwähnten «Baby Ball» im Palace. Und auch diese waren in St. Moritz keine Seltenheit. So fand am Silvesterabend des Jahres 1922 im Grand

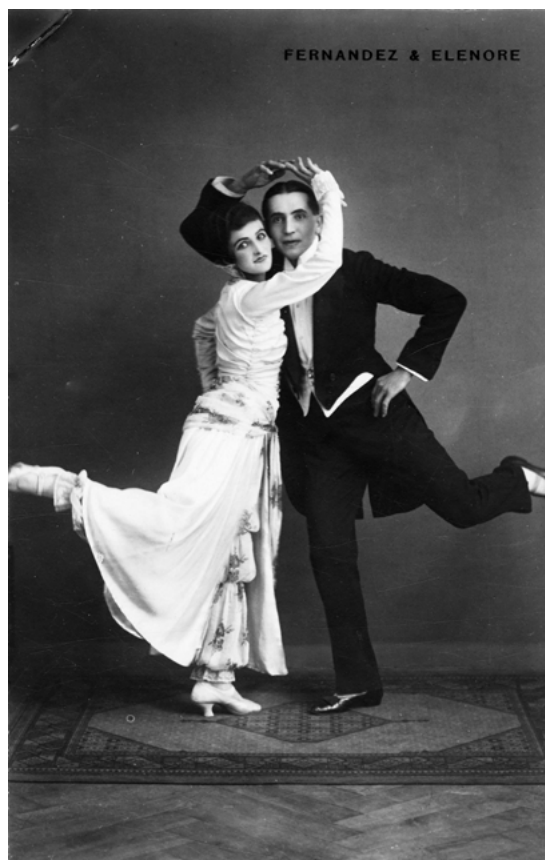


Abb. 3: Handschriftlicher Aushang mit dem Hinweis auf einen Kostümball samt «Prämierung des besten Apachentanzes» am 13. Februar 1936, Hotel Cresta Palace Celerina.

Hotel etwa ein «Great Fancy Dress Ball» statt, gefolgt von einem Kindereistanz und einem Foxtrott Wettbewerb am 2. Januar 1923.<sup>24</sup> Am 23. Februar 1923 fand im Carlton Hotel zum letzten Mal der «petit bal au «BAR» statt.<sup>25</sup> Und das Hotel Cresta Palace in Celerina veranstaltete 1934 in der hoteleigenen Bar einen «Ball der Spanischen Schals»<sup>26</sup> mit Tanzunterhaltungsspielen und Preisen und richtete zwei Jahre später, am 13. Februar 1936, einen Kostümball mit dem Motto «Ein Fest am Montmartre» aus, bei dem der beste «Apachen»-Tanz prämiert werden sollte.<sup>27</sup> Dieser Tanz kann als Modetanz bezeichnet werden, wobei die Benennung «Danse des Apaches» einem Pariser Journalisten zugeschrieben wird, der einem Handgemenge zwischen zwei Männern und einer Frau vor einem Nachtclub am Montmartre beiwohnte. Die Bezeichnung «Les Apaches» wurde daraufhin von Pariser (Gangster-)Banden übernommen, die die Situation in diversen Untergrundetablissemments tänzerisch nachahmten. Der pantomimische Tanz stellte einen Streit zwischen einem Zuhälter und seiner Prostituierten dar oder thematisierte die rasende Eifersucht eines Liebespaares und wurde zunächst zu Tangomusik oder langsamem Walzer dargeboten. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der dargestellten Brutalität, die sich etwa in Form von gewaltsamem Zerren, Schlagen oder Stossen der Tanzpartnerin äusserte, faszinierte dieser Tanz auch gehobener Kreise, sodass er sich zeitweise auch als Gesellschaftstanz etablierte. Eine Persönlichkeit, die mit diesem Tanz häufig in Verbindung gebracht wird, ist der in Paris tätige Tänzer und Unterhaltungskünstler Maurice Mouvet. Er führte ihn um 1907 erstmals im Café de Paris auf und soll ihn auch zur Melodie der von Jacques Offenbach ursprünglich für Klavier veröffentlichten *Valse des Rayons* aus dem Ballett *Le Papillon* (Uraufführung: 1860) getanzt haben.<sup>28</sup>

Gelegenheiten, selbst zu tanzen oder einem Showtanz professioneller Tänzer:innen beizuwohnen, gab es in den Engadiner Hotels also zuhauf. Ob am Nachmittag auf einem Thé dansant oder am Abend auf einem der Motto-Bälle: Die Möglichkeiten waren äusserst vielfältig und dürften häufig auch mit enormem (Dekorations- und Organisations-)Aufwand verbunden gewesen sein. Aber wer richtete diese Veranstaltungen aus? Wer zeichnete für Planung, Organisation, Dekoration oder Moderation verantwortlich?

Abb. 4: Tanzpaar Fernandez und Elenore.




Für all diejenigen Gäste, die auf dem Parkett noch unsicher waren, neue (Mode-)Tänze einstudieren oder ihre Tanzfähigkeiten sonst verbessern wollten, wurden in St. Moritz regelmässig Tanzstunden gegeben – so zum Beispiel von «Mademoiselle» Sascha, die ab dem 12. Januar 1923 in der Villa Erika über mehrere Wochen hinweg ihre «Leçons de dance» anbot.<sup>29</sup> Unter anderem für diesen Tanzunterricht der Gäste gab es in den Engadiner Luxushotels einen Posten, der wohl zu jeder Saison neu besetzt werden konnte. Es handelt sich dabei um den Posten des (je nachdem) «Tanzmeisters», «Tanzlehrers», «Maître de plaisir» oder «Maître de cérémonie». Er wird in den Quellen immer wieder anders genannt, es handelt sich aber immer um ein und dasselbe Tätigkeitsfeld. Diese äusserst vielseitige Position scheint trotz des damit verbundenen eher prekären Beschäftigungsverhältnisses einigermaßen begehrt gewesen zu sein. Zumindest findet sich im Nachlass des Hotels Waldhaus Vulpera im Archiv Cultural d’Engiadina Bassa eine Fülle von Offerten oder Bewerbungen von Tanzlehrer:innen, Tanzschulbesitzer:innen oder Tanzturnierpaaren, die dies vermuten lassen – und zwar schon lange vor dem Jahr 1930, in dem das Turnier aus dem vorgestellten Zeitungsartikel stattfand. Am 22. Juli 1916 wandte sich beispielsweise

das Schweizer Profitanzpaar Fernandez & Elenore an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera und erlaubte sich, aufgrund seiner «erstklassigen Erfolge an den ersten Plätzen der Schweiz und des Auslandes ›Thés Dansants› eventuell mit Abendsoirées zu offerieren».<sup>30</sup> Als Referenzen geben die beiden neben diversen Schweizer Theatern und Kursälen in Lugano und Interlaken insbesondere an, dass sie zuletzt vor dem König von Württemberg samt seiner Hofgesellschaft aufgetreten seien. Ausserdem erwähnen sie zum Schluss: «Ohnedies werden sie unsern Namen als erfolgreichstes Tänzerpaar der ersten Konkurrenzen von Monte-Carlo, Nizza, Paris, Berlin u. s. w. kennen.»<sup>31</sup>

Vom 29. April 1923 stammt eine Offerte des Zürcher Tanzpaares Braun-Gautschi, das sich selbst als «mondänes Tanzpaar» präsentiert. Erwin Gautschi stellt sich als Tanzkünstler und Tanzlehrer vor und fragt an, ob das Hotel in der Lage sei, einen Tanzlehrer für die Sommersaison zu engagieren. Seine Bedingungen seien sehr gering. Er verlange keine Gage, sondern nur freie Pension und dass ihm ein Zimmer zur Verfügung stünde, in dem er Tanzunterricht erteilen könne. Seine Verpflichtungen wären Bälle und alles, was im Tanzen vorkommt, zu leiten und zu veranstalten.<sup>32</sup>

Besetzt wurde der Tanzlehrer:innenposten für die jeweilige Sommersaison wohl immer in den ersten Monaten des neuen Jahres. Das geht aus dem Bewerbungsschreiben von Willy Godlewski aus Zürich hervor, der sich am 15. März 1925 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera wendet, um seine Dienste als «Maître de plaisir» anzubieten, wie er es nennt.<sup>33</sup> Er erwähnt unter anderem, dass derzeit (also im März) gerade die Arbeitspläne für die Sommersaison gemacht würden.<sup>34</sup> Und das erscheint insbesondere auch deshalb plausibel, weil sich in einer Offerte der Tanzschule Petzold aus Stuttgart vom 20. August 1925 eine handschriftliche Bleistiftnotiz findet, mit der ein Verantwortlicher des Hotels vermerkt, dass sich das betreffende Tanzpaar im Winter nach Neujahr noch einmal melden solle.<sup>35</sup>

Willy Godlewski war laut eigenen Angaben Ballettmeister am Stadttheater und 1924 auch tatsächlich unter anderem am Stadttheater in Zürich als Ballettmeister, Solotänzer und Leiter der Tanzschule engagiert.<sup>36</sup> Er wurde als Karl August Godlewski in Breslau geboren und hatte – anders als die bislang vorgestellten Tänzer:innen oder Tanzpaare – eine Ausbildung als Balletttänzer. Seine Bewerbung sticht aus den anderen Offerten allerdings nicht nur darum heraus, weil er einen gänzlich anderen professionellen Hintergrund hat. Sie ist auch noch aus anderen Gründen sehr interessant. So verweist Godlewski in seinem Schreiben etwa auf den wirtschaftlichen Zweck der Unterhaltungsaktivitäten, die den Hotelgästen geboten werden. Und er stellt fest, dass sie insbesondere darin bestünden, die Hotelgäste so lange wie möglich in den Räumen des Hotels zu halten und «möglichst oft und lange angenehm zu fesseln».<sup>37</sup> Er listet in der Folge genau auf, was er unter seinen Pflichten als Maître de plaisir versteht: Erstens würde er mit seiner Partnerin bei den Thés dansants tanzen, zweitens würde er Bälle und sonstige künstlerische Abendveranstaltungen arrangieren, und drittens würde er Tanzunterricht erteilen und dadurch die des Tanzes noch unkundigen Gäste den Veranstaltungen des Hotels zuführen. Verlangt würde er hierfür: erstens freie Kost und Logis für ihn und seine Tanzpartnerin, zweitens einen Raum für Tanzunterricht, drittens einen Anteil der Eintrittsgelder für die Veranstaltungen, die er arrangiert, und viertens ein für die Saison geltendes Fixum.



## DORA & BRUNO SOBO

WIENER MONDAIN - AKROBATISCHES TANZPAAR und FESTARRANGEURE

*Kassa, Berg Hotel Prätzli*  
21. 2 34 (17)

Moderne Tanzdarbietungen  
 (Exhibitions des danses)  
 Tanzlehrer  
 (Prof. des danses)  
 Bräutigam  
 (Maitres de bridge)  
 Man spricht deutsch  
 On parle français  
 English spoken  
 Si parla italiano

*An die Direktion  
des Waldhaus  
Vulpera*

Ichmit erlauben wir uns in *Commission*  
 als *Tanzpaar und Festarrangeure* ergebenst  
 anzubieten.

Gegenwärtig arbeiten wir im *Berg Hotel  
Prätzli, Neues Waldhotel in Hotel Herand*  
*Strass* und sind durch unsere lang-  
 jährige Tätigkeit in *erprobtesten inter-  
 nationalen Hotels (wie neubühnen)*  
 natürlich in der Lage allen an  
 uns gestellten Anforderungen zu  
 entsprechen.

Wir sind Wiener (*Portuiner Italienerin*)  
 sprechen Engl. Franz. Deutsch Italienisch  
 und unterhalten das Publikum  
 durch *Tanzvorführungen, lustigen  
 Gesellschaftsspielen, Tanz + Bridge  
 tumieren Kinderfeste u. s. w. gleicher-  
 maßen* sind wir *solid, elegant, abwechslungs-  
 reich.*

*Bitte höflichst um baldige Rück.*

**RÉFÉRENCE:**

Staatl. Kurhaus	- Bad Oeynhausen - 3 Saisons
Berg Hotel	- Braunlage - 3 Saisons
Grand Hotel Bellevue	- Cortina d'Ampezzo - 5 Sais.
Kurhaus	- Merano - 5 Saisons
Hotel Excelsior	- San Remo
Grand Hotel Bellevue	- Schierke
Hotel Fürst zu Stolberg	- Blankenbergh
Grand Hotel des Bains	- Wien
Harrach-Palais	-
Kursalon Hübner	- Bad Kissingen
Kurpark-Casino	- Garmisch
Park-Hotel Alpenhof	- Zugspitze
Schneefernerhaus	- Obersiedert
Hotel Baur	- Lugano
Kursaal	- Abbasis
Hotel Quarnero	- Bremen
Astoria	- Leipzig
C. T. Casino	- Darmstadt
Corso	- Köln
Charlott-Chery	- Ostende
Kursaal	- Blankenbergh
Kasino	-

*Zuletzt Langgysin  
Langaus*

Abb. 5: Offerte von Dora und Bruno Sobo aus Wien an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 21. Februar 1934.

Die Pflichten, die Godlewski anführt, stimmen in etwa mit den Pflichten überein, die auch andere Tanzlehrer:innen oder Tanzpaare in ihren Offerten anbieten. So schien es etwa Usus, dass die Tänzer:innen die Bälle und Tanzveranstaltungen nicht nur organisierten, sondern auch moderierten und dekorierten. Das Tanzpaar Lilian Schmidt-Curtius und Carl Strobl vermerkt zum Beispiel in seiner Offerte, dass bei der Organisation der Sonderabende «selbstverständlich» auch die Conférence (das Tanzpaar spielt hier auf den

Conférencier im Variété-Umfeld an und verweist somit darauf, dass es mitunter auch eine Art unterhaltende Moderation des Abends übernehmen würde) und das Entwerfen der jeweils nötigen Dekorationen von ihm übernommen würden.<sup>38</sup> Anders als Godlewski verweisen viele Paare in ihren Offerten darauf, dass sie neben Tanz und Tanzveranstaltungen auch noch weitere unterhaltende Aktivitäten für die Hotelgäste organisieren oder unterrichten könnten: So bietet etwa ein gewisser H. Sanguinetti – unter anderem Mitglied der Schweizer Tanzakademie – neben Tanz- auch Eislauf- und Tennisunterricht an.<sup>39</sup> Dora und Bruno Sobo aus Wien konnten neben Tanz auch Bridge unterrichten und weisen darauf hin, dass sie nicht nur die üblichen Bälle und Veranstaltungen, sondern auch Kinderfeste und Bridgeturniere organisieren könnten.<sup>40</sup> Arthur Dolores-Soltész aus Wien gibt an, dass er neben Tanzturnieren und Bällen auch Schönheitskonkurrenzen veranstalten könnte.<sup>41</sup>

Freie Kost und Logis sowie einen Raum für Tanzunterricht wurden von den allermeisten Tanzpaaren als Gegenleistung für ein Engagement als Tanzlehrer:innen oder Maitres de plaisir gefordert; anteilige Eintrittsgelder für die Veranstaltungen oder ein Fixum, wie Godlewski es gefordert hatte, eher selten – lediglich ein Tanzpaar in den mir vorliegenden Dokumenten verlangte als Gegenleistung auch noch ein monatliches Garantiegehalt und die Übernahme der Reise- und Gepäckkosten.<sup>42</sup> Ob es an überhöhten Forderungen lag, muss offenbleiben, aber auf jeden Fall lässt ein handschriftlich notiertes «regret» auf Godlewskis Offerte vermuten, dass er vom Waldhaus Vulpera nicht engagiert wurde. Die gleiche handschriftliche Notiz auf einer Offerte vom 17. März 1926 legt nahe, dass es dem Basler Tanzpaar «Paul et Claire – Danseurs Mondains» ähnlich ergangen war.<sup>43</sup> Ihre Offerte ist allerdings noch aus einem anderen Grund interessant. Die beiden führen nämlich zwei weitere Punkte an, die möglicherweise für die Besetzung des Tanzlehrer:innenpostens relevant waren: Zum einen ist dies die Kenntnis der neuesten Modetänze; dazu erwähnt Paul, dass er während eines Aufenthaltes in Paris und Genf die Gelegenheit gehabt habe, die «letzten Modetanzschöpfungen zu erlernen»,<sup>44</sup> und fügt in Klammern noch hinzu, dass damit unter anderem der Charleston gemeint sei – also der wohl bekannteste Modetanz der 1920er-Jahre.<sup>45</sup> Zum anderen gab es wohl auch bei den Gesellschaftsspielen, die zur Organisation der Bälle und Festivitäten dazugehörten, immer wieder neue Moden, auf die die Hotels mit ihrem Unterhaltungsangebot gerne reagierten: Paul erwähnt in diesem Zusammenhang, dass er und seine Partnerin beliebt seien als Arrangeure von Bällen, Soireen, Cabarets und Unterhaltungsabenden mit den dazugehörigen Gesellschaftsspielen und fügt dann in Klammern hinzu: «auch da viel neues aus Paris!»<sup>46</sup> Fest steht: Genau wie der Balletttänzer Godlewski konnten Paul und Claire nicht überzeugen – und das trotz ihrer Kenntnis der aktuellen Moden aus Paris. Kam es also vielleicht doch auch darauf an, wie erfolgreich die Tanzpaare in den bereits stattgefundenen tanzsportlichen Ereignissen abgeschnitten hatten?

Dies lässt zumindest ein Dokument vermuten, das sich ebenfalls im Archiv des Hotels Waldhaus Vulpera befindet, auch wenn in diesem Fall eine Anstellung des Bewerbers nicht belegt ist: Der Inhaber der «Tanz Akademie Traber-Amiel» in Zürich, R. E. Liechti, betont nämlich in seiner Offerte vom 6. April 1932, dass er am 30. Januar 1932 «den Weltmeister Blunt von London im «Rumba» geschlagen» habe.<sup>47</sup> Er bezieht sich damit auf Edward Blunt



Abb. 6: Ballveranstaltung im Palace Hotel St. Moritz, 1930er-Jahre.

und Doris Germai aus London. Das Tanzpaar hatte 1927 nachweislich die vom World Dance Council (WDC) durchgeführte Weltmeisterschaft der Professionals in den Standardtänzen gewonnen. Was er der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera aber verschwie: Die Rumba gehörte damals so wenig wie heute zu den Standardtänzen, sie gehört ja zu den fünf lateinamerikanischen Tänzen, die sich erst viel später etablieren sollten. Es lässt sich also nur spekulieren, was es über das tänzerische Können des Bewerbers aussagt, wenn dieser 1932 den Standardweltmeister von 1927 in der Rumba geschlagen hat. Vielleicht konnte der Bewerber aber mit dieser Angabe die Hoteldirektion von sich überzeugen.

Aus den vorliegenden Offerten kann man schliessen, dass der Posten des Tanzmeisters, Tanzlehrers, Maître de plaisir oder Maître de cérémonie für die Sommersaison durchaus begehrt sein konnte, auch wenn dieselben Quellen es als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass die Tanzpaare für ihr Engagement kein festes Gehalt bekamen.<sup>48</sup> Abgesehen von freier Kost und Logis sowie einem Raum für Tanzstunden verursachten sie für die Hotels also keinerlei Kosten. Ganz im Gegenteil scheinen die Hotels von der Anwesenheit der Tanzprofis profitiert zu haben, indem sie durch deren Aktivitäten sogar zusätzliche Einnahmen erzielten. Das lässt nicht zuletzt ein Bericht über die am 4. und 5. Juni 1936 vorgenommene Betriebskontrolle des Hotels Kulm in St. Moritz vermuten:<sup>49</sup> Bei den Hoteleinnahmen finden sich unter «Diversi» unter anderem die Einnahmen der sogenannten Fêtes, zu denen auch die Bälle und anderen vorgestellten Tanzveranstaltungsformate gezählt werden müssen. Entsprechende Ausgaben werden in diesem Dokument nicht gelistet, in Klammern findet sich aber der Kommentar: «Wo wurden andere Jahre diese Einnahmen verbucht?»<sup>50</sup>

Zum Schluss möchte ich nun noch einmal auf meine anfangs gestellte Frage zurückkommen: Was haben die erfolgreiche TV-Tanzshow *Strictly Come Dancing* und ihre Nachahmershows in Deutschland, Österreich und der Schweiz mit Tanz in den Engadiner Hotels zu tun? Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass all die Profitänzer:innen, die in diesen TV-Shows zu sehen sind, entweder noch aktive und international erfolgreiche Turniertänzer:innen sind oder aber auf eine langjährige und erfolgreiche Karriere im Tanzsport zurückblicken. Die allermeisten von ihnen verdienen ihren Lebensunterhalt als Tanzlehrer:innen oder Tanzsporttrainer:innen. Manche von ihnen sind auch Inhaber:innen eigener Tanzschulen. Die TV-Show ist für sie nicht zuletzt ein mehr oder weniger gut bezahlter und mehrere Wochen andauernder Job, für den er oder sie ein zuvor mit dem Sender ausgehandeltes Honorar erzielt – manchmal auch gestaffelt nach den Ergebnissen der Show. Was für den Fernsehzuschauer vielleicht nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist: Die Profitänzer:innen sind nicht nur für den Tanzunterricht der Prominenten verantwortlich. Sie sind auch massgeblich daran beteiligt, die am Showabend getanzten Choreografien auf die Musik zu erarbeiten oder die dargebotenen Choreografien an Kostüme und Dekorationen der Showbühne anzupassen. Dass sie zu jeder Zeit charmant und zuvorkommend wirken und eine angemessene Form der Kommunikation finden – ob nun im Training mit den Prominenten, im Schlagabtausch mit der Jury oder in direkter Ansprache des Fernsehpublikums zu Hause –, all das dürfte bei der Auswahl der Profitänzer:innen durch den Sender eine nicht unwesentliche Rolle spielen.

Das Tätigkeitsfeld der aktuell von TV-Sendern engagierten Profitänzer:innen scheint also demjenigen der Tanzlehrer:innen in Engadiner Hotels zu Beginn des 20. Jahrhunderts gar nicht einmal so unähnlich. Die TV-Tanzshows deshalb als Nachfolgeveranstaltungen der Tanzturniere, Tanztees und Bälle jener illustren Graubündner Hotels zu küren, ginge sicherlich zu weit. Vielleicht kann aber insbesondere das britische Original der Fernsehsendung einen ganz guten Eindruck davon vermitteln, welchen Charakter und Unterhaltungswert jene Veranstaltungsformate in den Engadiner Hotels besaßen – und zwar sowohl, was die ausübenden Persönlichkeiten beziehungsweise Profitänzer:innen angeht, als auch, was die an jeweils aktuelle Moden angelehnte Auswahl der Tänze inklusive abgestimmter Kostüme und Studiodekoration betrifft.

## Anmerkungen

- 1 N. N., *Europe's best Dancers seen at St. Moritz*.
- 2 Ebd.
- 3 Vgl. Michael, *A Parisian Fashion comes to town*, S. 32 f.
- 4 N. N., *Europe's best Dancers seen at St. Moritz*.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Keller, *Via St. Moritz nach Hongkong und zurück*, S. 190 f.
- 7 Vgl. Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 51.
- 8 Vgl. French, *Ballroom*, S. 61. Zu den hier genannten Modetänzen wie Barentanz oder Truthahn Trot vgl. unter anderem Ritzel, «Hätte der Kaiser Jazz getanzt ...», S. 276–279.
- 9 Vgl. N. N., *Alles begann in Berlin*, S. 5–8. Als wichtiger Chronist der Szene in deren Anfangszeit (in Deutschland) kann Franz Wolfgang Koebner bezeichnet werden. Vgl. insbesondere Koebner/Leonard, *Das Tanz-Brevier*.

- 10 Nuspliger, Blackpool.
- 11 Vgl. Marion, Ballroom, S. 31.
- 12 Vgl. die Angaben zum Winter-Gardens-Gebäude des Blackpool Civic Trust, [www.blackpoolcivictrust.org.uk/buildings6.html](http://www.blackpoolcivictrust.org.uk/buildings6.html), 6. Oktober 2022.
- 13 Vgl. die Listen des Deutschen Tanzsportverbandes beziehungsweise des Deutschen Tanzsportarchivs, [www.tanzsport.de/de/tanzsportarchiv/hall-of-fame/weltmeister-einzel](http://www.tanzsport.de/de/tanzsportarchiv/hall-of-fame/weltmeister-einzel), 6. Oktober 2022.
- 14 Vgl. French, Ballroom, S. 82 f.
- 15 Vgl. N. N., Europe's best Dancers seen at St. Moritz.
- 16 Handschriftlicher Aushang «Dancing Competition», 1935, Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 17 Handschriftlicher Aushang «Samstagabend-Ball inklusive Tanz-Konkurrenz», 1935, Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 18 Handschriftlicher Aushang «Olympiabal», 1948, Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 19 Vgl. Bulletin, 23. Dezember 1922.
- 20 Ebd.
- 21 Eine Fotografie von Robert Sielles Orchester The New York Melody Kings, wie es im Palace Hotel in St. Moritz auftrat, befindet sich im Archiv des Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, und ist abgebildet in: Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 26 f.
- 22 Vgl. Bulletin, 4. Januar 1923.
- 23 Handschriftlicher Aushang «Silvester-Feier», o. D., Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 24 Vgl. Bulletin, 30. Dezember 1922.
- 25 Vgl. Bulletin, 20. Februar 1923.
- 26 Handschriftlicher Aushang «Ball der Spanischen Schals», 1934, Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 27 Handschriftlicher Aushang «Kostüm Ball», 1936, Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- 28 Vgl. Knowles, The Wicked Waltz, S. 207; Fuld, The Book of World-Famous Music, S. 104.
- 29 Vgl. Bulletin, 12. Januar 1923.
- 30 Offerte des Tänzerpaars Fernandez & Elenore an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 22. Juli 1916, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa (ACEB), Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera (HWV), 1916.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Offerte des Tanzpaars Braun-Gautschi an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 29. April 1923, ACEB, HWV, 1923. Es ist zu vermuten, dass die für die Saison tätigen Tanzlehrer:innen mit den Gästen direkt ein Honorar für die Tanzstunden vereinbaren konnten. Möglicherweise waren sie aber dazu verpflichtet, einen Prozentsatz dieses Honorars abzugeben, sollte dieses «ein gewisses Minimum übersteigen». So wurde das zumindest für Showtänzer:innen geregelt, die zwar kein Honorar, dafür aber (einen Teil der) Einnahmen der Veranstaltungen erhielten, in denen sie auftraten. Vgl. Brief der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera an Frau A. Buettner (Gabriele) vom 29. Juni 1948, ACEB, HWV, 1948.
- 33 Vgl. Offerte von Willy Godlewski an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 15. März 1925, ACEB, HWV, 1925.
- 34 Vgl. ebd.
- 35 Vgl. Offerte der Tanzschule Petzold aus Stuttgart an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 20. August 1925, ACEB, HWV, 1925.
- 36 Vgl. Pellaton, Willy Godlewski, S. 729.
- 37 Offerte von Willy Godlewski an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 15. März 1925, ACEB, HWV, 1925.
- 38 Vgl. Offerte des Tänzerpaars Lilian Schmidt-Curtius und Carl Strobl an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 4. April 1936, ACEB, HWV, 1936.
- 39 Vgl. Offerte von H. Sanguinetti an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 4. März 1927, ACEB, HWV, 1927.
- 40 Vgl. Offerte von Dora und Bruno Sobo aus Wien an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 21. Februar 1934, ACEB, HWV, 1934.
- 41 Vgl. Offerte von Arthur Dolores-Soltész aus Wien an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 10. März 1937, ACEB, HWV, 1937.
- 42 Vgl. Offerte von Mary Ann Birgh und Arthur Trenkner an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 11. Juli 1932, ACEB, HWV, 1932.

- 43 Vgl. Offerte von Paul und Claire aus Basel an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 17. März 1926, ACEB, HWV 1926.
- 44 Ebd.
- 45 Zu Entstehung und Verbreitung des Charleston vgl. Knowles, *The Wicked Waltz*, S. 135–176.
- 46 Offerte von Paul und Claire aus Basel an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 17. März 1926, ACEB, HWV, 1926.
- 47 Offerte von R. E. Liechti aus Zürich an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 6. April 1932, ACEB, HWV, 1932.
- 48 Auf der Grundlage der vorliegenden Quellen kann nicht abschliessend geklärt werden, ob die/alle Tänzer:innen, die den Posten des (je nachdem) Tanzmeisters, Tanzlehrers, Maitre de plaisir oder Maitre de cérémonie innehatten, von der Hoteldirektion ein festes Gehalt erzielten oder nicht. In den Betriebsrechnungen des Hotels Kulm in St. Moritz von 1920 bis 1939, aufbewahrt im Archiv des Hotels, ist ein Kostenpunkt «Musik & Tänzer» angeführt, der die Vermutung nahelegt, dass auch Tänzer:innen ein Honorar erhielten. Um welche Art von Tänzer:innen es sich dort handelt, ist nicht näher spezifiziert. Auffällig ist: Während ein Grossteil der Turniertänzer:innen in ihren Offerten kein festes Gehalt verlangt, finden sich in Offerten von Solo-, Show- oder Balletttänzer:innen durchaus immer wieder auch Forderungen nach einem fixen Honorar (etwa für spezifische Showabende). Dem stehen Personalbucheinträge des Hotels Kulm entgegen, die erklären, dass Jean Pierre Otonelli aus Nizza mit seiner Partnerin Madeleine Baur vom 15. Dezember 1920 bis zum 15. Januar 1921 einen Lohn von 30 Franken pro Tag erhielt und Quentin Tod aus London mit seiner Partnerin Zelia Raye-Reid vom 22. Dezember 1920 bis zum 24. Februar 1921 einen Lohn von 100 Franken pro Woche. Vgl. Personalbuch 043, Archiv Hotel Kulm St. Moritz. Und aus einem Antwortschreiben des Hotels Waldhaus Vulpera an Frau A. Buettner betreffend die Sängerin, Musikerin und (Show-)Tänzerin Gabriele aus dem Jahr 1948 geht hervor, dass Showtänzer:innen normalerweise keine Gage erhielten, sondern lediglich einen Tag freie Kost und Logis sowie (einen Teil der) Einnahmen aus den Vorstellungen: «Wie Ihnen bereits letztes Jahr mitgeteilt, gewähren wir jeweils den Künstlern 1 Tag freie Kost und Logis, während die Einnahmen aus den Vorstellungen zu Ihren Gunsten gehen. Sollten diese Einnahmen ein gewisses Minimum übersteigen, wird uns in der Regel ein gewisser Prozentsatz als Unkostenvergütung übergeben.» Brief der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera an Frau A. Buettner (Gabriele) vom 29. Juni 1948, ACEB, HWV, 1948.
- 49 Vgl. Bericht über die am 4. & 5. Juni 1936 vorgenommene Betriebskontrolle bei der A.-G. Grand Hotel Engadiner Kulm, St. Moritz, Archiv Hotel Kulm St. Moritz.
- 50 Ebd.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Archiv Badrutt's Palace Hotel, Album 45.
- Abb. 2: *Bulletin*, in: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Artikel 1922.
- Abb. 3: Archiv Hotel Cresta Palace Celerina, Plakate.
- Abb. 4: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1916.
- Abb. 5: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1934.
- Abb. 6: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, SF.

## Literatur

- Bulletin*, hg. vom Kurverein St. Moritz (Dezember 1922 bis Februar 1923).
- French, Hilary: *Ballroom. A People's History of Dancing*, London: Reaktion Books, 2022.
- Fuld, James J.: *The Book of World-Famous Music. Classical, Popular, and Folk*, 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, New York: Dover Publications, 2012.
- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpina Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.
- Keller, Max: *Via St. Moritz nach Hongkong und zurück. Hotelgeschichten*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007.
- Knowles, Mark: *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*, Jefferson NC, London: McFarland, 2009.
- Koebner, Franz Wolfgang, Robert L. Leonard: *Das Tanz-Brevier*, Berlin: Eysler & Co., 1913.
- Marion, Jonathan S.: *Ballroom. Culture and Costume in Competitive Dance*, Oxford, New York: Berg Publishers, 2008.
- Michael, Arthur Cadwgan: «A Parisian Fashion comes to town: The ‹Thé dansant›. Cousin of the ‹Tango Tea›, in London», in: *Illustrated London News*, 5. Juli 1913, S. 32 f.
- N. N.: Alles begann in Berlin. «Vom Gesellschaftstanz zum Tanzturnier», in: *tanzspiegel. Das internationale Tanzsportmagazin des DTV* 6 (2012), S. 5–8.
- N. N.: «Europe's best Dancers seen at St. Moritz. English Pair wins Championship. Fashion Leaders at ‹Baby Ball›», 1930, Archiv Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, Album 45.
- Nuspliger, Niklaus: «Blackpool – eine verarmte englische Touristenstadt sucht den Weg aus der Trostlosigkeit», in: *Neue Zürcher Zeitung online*, 22. Juli 2020, [www.nzz.ch/international/blackpool-verarmte-touristenstadt-will-aus-der-trostlosigkeit-ld.1565614](http://www.nzz.ch/international/blackpool-verarmte-touristenstadt-will-aus-der-trostlosigkeit-ld.1565614), 6. Oktober 2022.
- Pellaton, Ursula: Willy Godlewski, in: Andreas Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2005, Bd. 1, S. 729.
- Ritzel, Fred: «Hätte der Kaiser Jazz getanzt ...». US-Tanzmusik in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg», in: Sabine Schutte (Hg.): *Ich will aber gerade vom Leben singen ... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 265–293.



# Reisende Instrumentalistinnen im Engadin

## Eine Spurensuche

Simone Hutmacher-Oesch

### Abstract

Towards the end of the 19th and in the first half of the 20th century, travelling female instrumentalists experienced a veritable boom. Thousands of women travelled either organized in ladies' orchestras or as soloists as well as leaders or members of men's orchestras to earn their living. From the middle of the 19th century, the Engadine started to become a magnet for the spa tourism of international appeal. By the 1960s, every grand hotel as well as the spa associations hired orchestras to provide the musical entertainment for their guests. For these orchestras, there are almost no references of female musicians. Nonetheless, scattered traces of travelling female instrumentalists can be found in the Engadine. The aim of this chapter is to follow these tracks and reconstruct this history of the Engadine which is still unknown. The findings of the research are grouped according to the corresponding hotel companies whose archival materials were key to the discovery of traces of travelling female instrumentalists: protocols, correspondences, letters of application, offers from concert agencies, photographs as well as autograph cards. In addition, valuable information could be found in the contemporary Swiss daily newspapers. On one hand, some of their articles contain detailed concert announcements and reviews. On the other hand, a considerable number of announcements were placed in the daily newspapers in order to advertise the concerts of the ladies' orchestras.

The in-depth research on this topic has brought to light a lot more results than initially expected. The traces lead further towards restaurants and coffeehouses, which, along with the hotels, were among the most important employers of travelling ladies' orchestras and female instrumentalists of that time. These testimonies can be mainly discovered in the Engadiner Post, the local daily newspaper of the Engadine, in which the concert performances of the female musicians were advertised.

Reisende Instrumentalistinnen erlebten im ausgehenden 19. sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen regelrechten Aufschwung. Zu Tausenden reisten Frauen, organisiert in Damenorchestern, als solistisch tätige Instrumentalvirtuosinnen oder auch als Leiterinnen oder Mitglieder von Herrenorchestern, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Das Engadin wurde für den Kurtourismus ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Magnet von internationaler Ausstrahlung. Bis mindestens in die 1960er-Jahre unterhielten alle grösseren Hotels sowie die Kurvereine, die von Pontresina und St. Moritz

bis heute, Orchester, die für die musikalische Unterhaltung der Gäste zuständig waren. Für diese Kur- und Hotelorchester lassen sich derzeit nur wenige Hinweise auf mitwirkende Musikerinnen finden. Im vorliegenden Essay werde ich diesen Spuren detektivisch nachgehen mit dem Ziel, diese noch unbekannte Geschichte für das Engadin aufzuarbeiten. Die Resultate aus den Recherchen werden in Zusammenhang mit denjenigen Engadiner Hotelgesellschaften vorgestellt, die über Archivmaterialien (wie Protokolle, Korrespondenzen, Bewerbungsschreiben, Offerten von Konzertagenturen, Fotografien und Autogrammkarten) verfügen, in denen Anhaltspunkte entdeckt werden konnten. Wertvolle Informationen lieferte auch die zeitgenössische Berichterstattung von Schweizer Tageszeitungen. Einerseits handelt es sich um teils detaillierte Artikel mit Konzertankündigungen und -besprechungen, andererseits gibt es eine grosse Anzahl Inserate, die für die Auftritte von Damenorchestern werben.

Die Eröffnung der Albulabahn 1903 brachte dem Oberengadin eine bedeutende Zunahme im Fremdenverkehr, die den Bau neuer Hotels notwendig machte. 1906 wurde das Cresta Palace in Celerina/Schlarigna als Grandhotel eröffnet. In dessen Hotelarchiv lassen sich keine Spuren zu reisenden Instrumentalistinnen finden. Eine Onlinerecherche in den Lokalzeitungen erweist sich hingegen als ertragreicher. Die *Engadiner Post* und das rätoromanischsprachige *Fögl d'Engiadina* berichten am 30. Dezember 1932 und 6. Januar 1933 über das Damenorchester Lilly Gyenes Hungarian Gipsy Girls, das am Nachmittag des 29. Dezember 1932 im Cresta Palace in Celerina ein Konzert gegeben hatte. Der Hotelsaal sei «zum Bersten gefüllt» gewesen.<sup>1</sup> Nach dem Auftritt im Cresta Palace spielte das Damenorchester auch um 21 Uhr im Scala-Theater in St. Moritz. Beide Auftritte werden in einer äusserst positiven Konzertrezension gelobt. Neben den Engadiner Zeitungen gibt es auch in der Fachliteratur Hinweise zum Damenorchester Lilly Gyenes Hungarian Gipsy Girls. In Margaret Myers Forschungsarbeit zu reisenden Damenorchestern, die sie in ihrem Buch *Blowing Her Own Trumpet* publiziert hat, findet sich in einem Kapitel über die Reisetätigkeit und -mittel von Damenorchestern folgende Bemerkung: «On one visit to Switzerland though the orchestra and instruments were bundled into horse-drawn sledges. On the way to St. Moritz, the instruments were left behind in the snow in all the excitement.»<sup>2</sup> Der Rezensent der *Engadiner Post* lässt die Gelegenheit nicht aus, in seinem Artikel zu kommentieren: «Der starke Applaus bezeugte, dass man die Verspätung des Konzertbeginns schon lange entschuldigt hatte (auch die Zigeunerinnen lassen scheint's gerne auf sich warten).»<sup>3</sup> Offenbar war er nicht darüber informiert, dass das Orchester auf dem Weg nach St. Moritz vor lauter Aufregung die Instrumente im Schnee zurückgelassen hatte.

Die Auftritte im Engadin stehen am Anfang einer Reihe von erfolgreichen Konzertengagements in der Schweiz, die sich von 1932 bis 1939 hinzogen. Lilly Gyenes' Programm setzte sich aus einem bunt variierten Repertoire zusammen, das aus Tanzmusik, Jazz, klassischen Stücken wie unter anderem Opernouvertüren und Neubearbeitungen verschiedener Konzertstücke, Volks- und Zigeunermusik, Chansons sowie instrumentalen und vokalen Soli bestand. Ein Artikel vom 2. Februar 1939 im *Bieler Tagblatt* deutet darauf hin, dass sängerische und tänzerische Kräfte gewisser Musikerinnen im Orchester die musikalische Darbietung ergänzten, was den allgemeinen Publikumswünschen entsprochen habe. Ausserdem wurden auch lokale Traditionen berücksichtigt: So schreibt beispielsweise die *Neue*

*Zürcher Zeitung* am 20. Juli 1933, dass Lilly Gyenes und ihr Ensemble bei ihrem Auftritt im Zürcher Café Sihlporte auch den Sechseläutenmarsch gespielt hätten. Es war nicht ungewöhnlich, dass männliche Mitglieder in Damenorchestern mitwirkten; so erfahren wir in zwei Presseberichten, dass Lilly Gyenes Instrumentalisten engagierte, die hinter den Musikerinnen versteckt gewesen seien.<sup>4</sup> Um wen es sich bei diesen Musikern handelte, ist nicht bekannt. Zur Besetzung geht aus einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 21. Dezember 1935 hervor, dass «sechs Violinen, Celli, Kontrabässe, Flöten, Tárogató [...] Cimbals und Klavier» zum Einsatz kamen, wobei Letztgenanntes meistens ohne Noten gespielt worden sei. In einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 20. Juli 1933 wird sogar ein Cembalo erwähnt. Gerne wird in der Berichterstattung Lilly Gyenes' Ensemble auch als «Zigeuner-Orchester» bezeichnet und die Erscheinung der Musikerinnen sowie deren «originelle Präsentation» mit den «bunten Nationalkostümen» thematisiert.<sup>5</sup> Exotische Kostüme waren bei Damenorchestern wie auch beim Publikum dieser Zeit besonders beliebt. Das Aussehen und Verhalten der Damenorchester war von zentraler Bedeutung. Folgende Prinzipien schienen massgebend zu sein: jung und gut aussehend, einen glücklichen Eindruck machend, sich unterhaltsam verhaltend sowie einheitliche Kleidung, wobei diese extravagant, jedoch nicht sexuell provozierend sein durfte.<sup>6</sup> Weiter erfahren wir, dass Lilly Gyenes «in allen Grossstädten Europas» triumphiert und «vor Königen und Diktatoren»<sup>7</sup> gespielt habe. Zu Gyenes' Reisetätigkeit schreibt Myers: «This orchestra toured all through Europe during the 1930's, only the war putting a stop to their continued success.»<sup>8</sup> Die 1904 in Ungarn geborene Geigenvirtuosin Gyenes stammte aus einer Musikerfamilie und erhielt schon früh Geigenunterricht an einer Musikschule. Später studierte sie an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest und startete 1929 ihre musikalische Karriere in einem Damenquartett in Norwegen. Der Zweite Weltkrieg zwang Lilly Gyenes zur Flucht aus Ungarn nach Schweden, wo sie ihre Karriere glücklicherweise in vielfältigster Weise fortsetzen konnte.<sup>9</sup> Wer die anderen Frauen an den Instrumenten waren und welche Herkunft und Biografien sie besaßen, bleibt grösstenteils unbekannt. Aus einem Artikel in der *Suisse libérale* vom 11. Dezember 1935 geht lediglich die Anspielung hervor: «Nous ne chercherons point à savoir combien des vingt jolies Tziganes étaient Tziganes, ni combien d'entre elles, de par leur appendice nasal, durent quitter l'Allemagne!»

Das 1897 eröffnete Grandhotel Waldhaus in Vulpera bei Scuol im Unterengadin, das 1989 abgebrannt ist, war europaweit lange Zeit eine der ersten Adressen im Bädertourismus. Es umfasste ein ganzes Feriendorf mit den Grosshotels Schweizerhof sowie Grand- und Kurhotel Waldhaus, verschiedenen Restaurants, eigenen Sportanlagen und einem Freibad, einem Medical Center, einem grossen Kurpark mit Gärtnerei und anderem.<sup>10</sup> Dieses Hotel weist, da dessen Nachlass viele Orchesteranfragen enthält, die meisten Spuren zu reisenden Instrumentalistinnen auf, wovon einige exemplarisch vorgestellt werden sollen.

Der Violinist Vittorio Mori schreibt im Januar 1912 an den Hoteldirektor Pinösch, dass er gerne für die Sommersaison 1912 sein Orchester anbiete, bestehend aus neun englischen Damen, die alle aussergewöhnlich in ihrem Genre seien, ihm selbst als Leiter sowie der «virtuosin» Violinistin Miss Eva Martin. Dieses Dokument ist das älteste Zeugnis von Musikerinnen, das sich im Nachlass des Hotels entdecken lässt.<sup>11</sup> Mori bietet für



Abb. 1: Lilly Gyenes Hungarian Gipsy Girls, Stockholm 1938.

Gartenpartys, Hochzeiten, Tanzveranstaltungen, Bälle ein abwechslungsreiches Repertoire an, das sich aus klassischen bis modernen Stücken zusammensetzte. Die Offerte beinhaltet folgenden handschriftlichen Vermerk: «Helouan Casino Egypte». Sollte diese Angabe zutreffen, dann hatte sich Vittorio Mori (mit seinem Damenorchester?) beim Verfassen der Offerte im ägyptischen Helwan aufgehalten, einem Kurort mit Heilbädern 25 Kilometer südlich von Kairo. Ein Engagement durch die Waldhaus-Gesellschaft für «The Scottish Ladies Orchestra» kann nicht nachgewiesen werden, die musikalische Unterhaltung des Kurpublikums in der Sommersaison 1912 war bereits vom Kurorchester, bestehend aus 16 Musikern unter der Leitung von Rudolf Simon aus Brünn/Brno (Mähren), übernommen worden. Aus dem Vertrag<sup>12</sup> geht hervor, dass dieses nur mit Herren besetzte Kurorchester täglich drei Konzerte mit folgender Spieldauer zu absolvieren hatte: Morgenkonzert eineinhalb Stunden, Nachmittagskonzert zwei Stunden und Abendkonzert nochmals eineinhalb Stunden. Ausnahmsweise mussten auch vier Konzerte pro Tag gespielt werden. In beiden Hotels waren zusätzlich Bälle, oft bis nach Mitternacht, zu veranstalten, dann jedoch ohne Abendkonzert. Dieses Dokument bezeugt eindrücklich die hohen Ansprüche der Hotelgesellschaft an die Spieleinsätze des Orchesters. Dem Vertrag mit dem Kapellmeister Simon ist zudem folgende gewünschte Instrumentierung zu entnehmen: drei Primgeigen inklusive Konzertmeister, zwei «Sekundgeigen» (eine mit Nebeninstrument Harfe), je eine Viola, ein Cello und eine Flöte, dann zwei Klarinetten und Hörner, je eine Trompete und Posaune sowie ein Schlagwerk. Im Vergleich dazu nennt Vittorio Mori zur Besetzung in seiner Offerte eine Sologeige, zwei erste Geigen,

Abb. 2: Zeitungsinserat zum Auftritt von Lilly Gyenes Hungarian Gipsy Girls im Scala-Theater St. Moritz am 29. Dezember 1932.

**SCALA**

**Mittwoch, 28. Dez. um 8.45 Uhr**  
Auf der Bühne

**Mme. Basia Ossipowna**  
das Stimmphänomen, der weibliche Caruso.

John Boles und Lupe Velez in  
**Auferstehung - Resurrection**  
von Leo Tolstoi

**Donnerstag, 29. Dez. um 9 Uhr**  
Einmaliges Auftreten von **LILI GYENES** u. ihren  
**20 Zigeunerinnen**  
Ungarische Zigeuner-Musik, Rhapsodien, Wiener-  
Walzer und Operetten-Musik

Klarinette, Kornett, Cello, Klavier, Kontrabass und sich selbst in leitender Funktion ebenfalls an der ersten Geige.

Ein Schreiben von Max Dommeyer aus Zürich, das auf den 21. Juni 1915 datiert ist, beinhaltet folgende Anfrage:

Durch die Kriegseignisse gezwungen, eine angetretene Tournée nach Russland zu unterbrechen, haltet sich die unter dem Pseudonym Mia Senta bekannte Cellovirtuosin Fräulein Lilly Brandt in der Schweiz auf und empfiehlt sich den Herren Hoteliers angelegentlich zur Veranstaltung von Konzertabenden, sei es für ein ein- oder mehrtägiges Gastspiel. Die preisgekrönte Künstlerin studierte an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, hat inzwischen grosse Welttournée absolviert und ist vor höchsten und allerhöchsten Herrschaften aufgetreten und mehrfach ausgezeichnet worden. Zu der Bewältigung künstlerisch vollkommener Programme und ferner in der Vorführung der von ihr selbst erfundenen «Resonanzgeige» hat Frl. Brandt von Autoritäten nur erste Anerkennung erhalten.<sup>13</sup>

Ob es sich bei Max Dommeyer um einen Künstlervermittler handelt, bleibt unbekannt. Zur Künstlerperson Mia Senta hingegen ist bezeugt, dass sie sich 1915 in der Schweiz aufhielt. *Der Bund* vom 8. Mai 1915 beschreibt die Cellovorträge von Mia Senta im Theater Variété in Bern als «anmutige Nummern», die jedes Mal grossen Applaus geerntet hätten. In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 19. Mai 1915 und den *Neuen Zürcher Nachrichten* vom 22. Mai 1915 findet man ebenfalls eine kurze Nennung dieser Künstlerin,

die als «preisgekrönte Cello-Virtuosin»<sup>14</sup> vorgestellt wird. Ob es zu einem Engagement im Waldhaus Vulpera kam, lässt sich nicht nachweisen.

Die Hotelgesellschaften dieser Zeit waren geprägt durch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs wie Unsicherheit, rückläufige Gästezahlen, Personalmangel und finanzielle Einbussen. Doch auch die reisenden Musikerinnen litten Not. Der 1910 gegründete französische Verband Union femmes artistes musiciennes, der das Sammeln von Spenden für bedürftige Musikerinnen sowie die Bildung einer Caisse de Secours bezweckte, verzeichnete für 1919 einen starken Anstieg an arbeitslosen Musikerinnen auf dem Markt.<sup>15</sup>

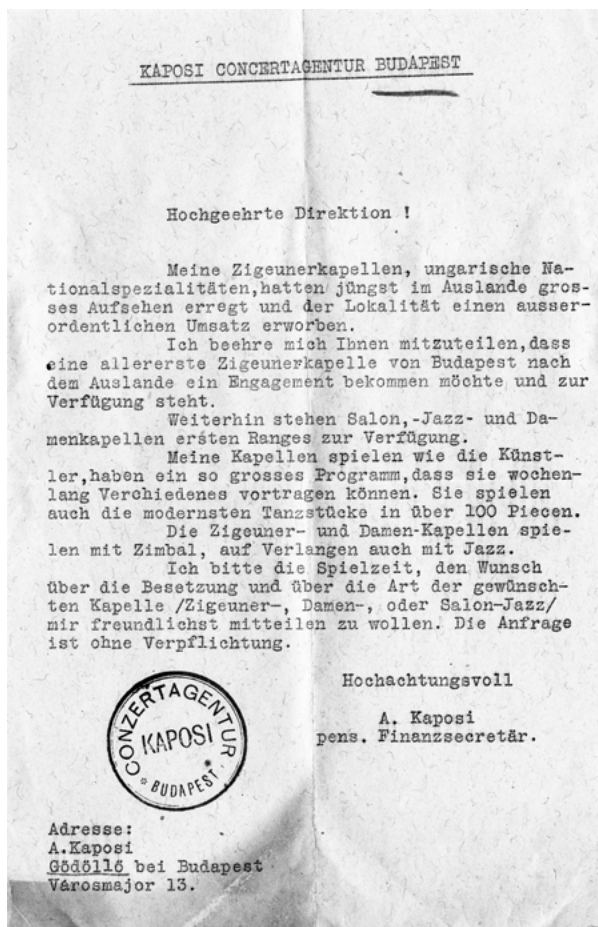
Die Wiener Pianistin Herma Kögler bietet in einer handschriftlichen Anfrage vom 4. Oktober 1926 der Hotelgesellschaft für die Wintersaison an, eine Kapelle zu den «kulan-testen Bedingungen» zusammenzustellen, welche die Wiener Kapelle von Franz Knoll an Qualität weit übertreffe.<sup>16</sup> Letzte Wintersaison habe sie mit ihrem Herrentrio höchst erfolgreich in den Hotels Valsana und Alexandra in Arosa gespielt. Für das Waldhaus Vulpera schlägt sie zwei Schweizer Musiker vor, einen Geiger und einen Cellisten, die momentan im Tea Room Scholl in Bern konzertieren würden. Ergänzen könne sie dieses Angebot mit weiteren jungen Herren aus der Schweiz, je nachdem, ob ein Quartett oder Quintett erwünscht sei. Ausserdem beschreibt sie alle Herren in ihrem Auftreten als sympathisch-elegant<sup>17</sup> und mit besten Manieren und Umgangsformen ausgestattet. Sie selbst sei 25 Jahre alt, von grosser und eleganter Erscheinung und besitze eine vornehme schwarze Garderobe. Zu ihrem Repertoire würden Komponisten wie Franz Liszt, Sergei Rachmaninow, Pjotr Tschaikowski und andere zählen; zudem könne sie ein reichhaltiges Notenrepertoire von «schwersten Konzertpielen bis zur modernsten amerikanischen Tanzmusik» vorweisen. Da sie wisse, was ein internationales Publikum verlange, würde sie auch für das Waldhaus einen erstrangigen Stehgeiger mit solistischen Qualitäten engagieren. Ähnlich wie der Geiger in Arosa würde dieser Konzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy, Zigeunerweisen und anderes spielen.<sup>18</sup> Auch in ihrem Fall lässt sich nicht überprüfen, ob es zu einem Engagement kam.

Im *Österreichischen Musiklexikon* ist ein Eintrag zu Herma Kögler zu finden, der berichtet, dass sie mit einer Kapelle 1931 und 1935 im Wiener Eisvogel konzertierte. Der Eisvogel war eines der ältesten Praterlokale Wiens, in dem bis in die 1930er-Jahre Damenorchester heimisch waren und wo offenbar auch Herma Kögler eine Anstellung erhielt.<sup>19</sup>

In der Orchesterbesetzung zeigt sich Herma Kögler flexibel. Das Trio, bestehend aus Klavier, Geige und Cello, bildete die Grundeinheit in der Unterhaltungsmusik. Dort, wo zusätzliche Musiker und Musikerinnen für ein Quartett oder eine grössere Besetzung engagiert wurden, handelte es sich meist um die Integration eines Kontrabasses, um die Bassstimme zu verstärken und so dem Cellospiel bessere Soloqualitäten zu gewährleisten. Je nach Stil und Repertoire wurden zusätzlich auch Instrumente wie Klarinette, Banjo, Gitarre, Perkussion, Akkordeon, Saxofon, Hackbrett und andere mit einbezogen.<sup>20</sup> Das von Kögler angebotene variierte Programm bedingte, dass die Musiker:innen verschiedene Stile beherrschten. Ausserdem sollte jedes Orchestermitglied fähig sein, mindestens zwei Instrumententypen zu spielen.

Eine weitere Anfrage stammt von A. Weidemann aus München-Solln, der am 1. August 1932 dem «Verkehrsbureau Vulpera (Engadin)» die «junge begabte Violin-

Abb. 3: Schriftliches Angebot der Konzertagentur Kaposi, Budapest, o. D.



virtuosin Frl. Maria Theresia Simmerlein» vorschlug, die Mitte August in Graubünden eine kleine Konzerttournee unternehmen wolle. Frl. Simmerlein würde nach einer kurzen Probe in Begleitung eines Teiles oder des gesamten Kurorchesters als Ergänzung des Konzertprogramms oder in eigenständiger Darbietung auftreten.<sup>21</sup> Weidemann legte seinem Schreiben einen Auszug aus ihrem Repertoire sowie Kritiken bei, die uns jedoch nicht überliefert sind.

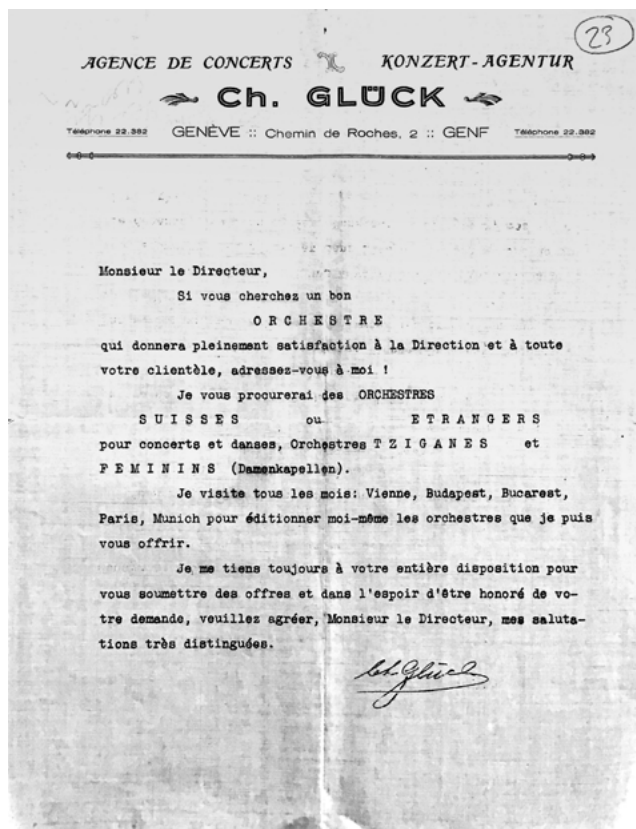
Ein undatiertes Angebot der «Kaposi Concertagentur Budapest», vermutlich um 1932, zeigt den Erfolg von «Zigeunerorchestern» auf, der ausserhalb Ungarns erzielt wurde und der einen wichtigen Beitrag zum wirtschaftlichen Erfolg der Auftraggeber beisteuerte. Damenorchester werden im Angebotsschreiben zusammen mit Salon- und Jazzkapellen gelistet, die über «ein grosses Repertoire, auch mit modernster Tanzmusik», verfügen würden. Zur Instrumentierung dieser Kapellen wird im Besonderen das Zimbal erwähnt.<sup>22</sup> Die Konzertagentur Ch. Glück aus Genf unterbreitete 1931 das Angebot, neben «Schweizer und ausländischen Orchestern für Konzerte und Tanz» auch «Zigeunerorchester» und

«Damenkapellen» zu beschaffen.<sup>23</sup> Genannt werden die Städte, die regelmässig besucht würden, um potenziell zur Verfügung stehende Orchester zu rekrutieren. Auffallend ist, dass die Damenorchester separat offeriert werden, und zwar nach den «Schweizer und ausländischen Orchestern» in derselben Gruppe wie die «Zigeunerorchester». Dies suggeriert, dass es sich bei den Damenorchestern nach dem Verständnis der Agentur eher um Kuriositäten und Spezialitäten handelte.

Die Cellistin Lilly Schubert aus Zürich offeriert am 23. April 1937 ihr Trio oder Quartett mit zwei beziehungsweise drei Herren. Alle Orchestermitglieder seien zwischen 25 bis 28 Jahre alt, gut aussehend sowie geschulte, diplomierte Berufsmusiker. Sie selbst übe ihren Beruf bereits acht Jahre aus. Das Orchester verfüge über ein reichhaltiges, modernes und schönes Konzert- und Tanzrepertoire, wobei es jedes Musikgenre von klassischer, Tanz- und Unterhaltungsmusik beherrsche. Für die Besetzung werden Klavier, Violine und Cello genannt, als Nebeninstrumente zusätzlich Saxofon und Tangoharmonika. Bei einem Quartett würden zwei Saxophone eingesetzt. Aus ihrem Schreiben sticht folgender Kommentar hervor: «Ich habe leider nicht ständig Engagements, da man an vielen Orten keine Damen will und in musikalisch minderwertigen Damenorchestern spielen macht mir keinen Spass.»<sup>24</sup> Schubert weist damit nicht nur auf die geschlechtliche Benachteiligung von Musikerinnen hin, sondern äussert sich auch abwertend über die Qualität von Damenorchestern. Diese Haltung scheint an der Tagesordnung gewesen zu sein; der einschlägigen Fachliteratur sowie der zeitgenössischen Berichterstattung sind unzählige Beispiele zu entnehmen, die eine soziokulturell bedingte pejorative Wertung – nicht nur von Männern – gegenüber Damenorchestern bezeugen.

Im Nachlass des Kurhauses Val Sinestra lässt sich im Protokoll der Ausschusssitzung vom 14. Februar 1925 folgendes Traktandum zu «Orchester» finden: «Frl. L. Schubert anbietet ein solches [Trio] vom 1. Juli (Pianist) und vom 10. Juli bis Ende August Pianist & zwei Damen nur für die Pension ohne Gehalt. Die Information ist gut. Wird acceptiert.»<sup>25</sup> Ob es sich bei L. Schubert um Lilly Schubert handelt, ist nicht klar. Mehrere Ungereimtheiten weisen darauf hin, dass es nicht die gleiche Person sein kann, es sei denn, Lilly Schubert hätte in ihrem Schreiben an das Waldhaus Vulpera 1937 geschummelt. Die Annahme, sie sei 1937 um die 28 Jahre alt gewesen (was der ältesten Altersangabe in ihrem Schreiben entspricht), würde bedeuten, dass sie 1925 erst 16 Jahre alt war. Somit wäre sie 1937 schon 12 Jahre im Beruf gewesen, was wiederum in Widerspruch zur Angabe in ihrem Schreiben steht. Eine weitere Unstimmigkeit lässt sich in Bezug auf ihre Ausbildung feststellen: In ihrem Schreiben von 1937 gibt sie an, dass sie im Jahr 1932 an der Musikakademie Zürich ihr Diplom in Cello absolviert habe und öfters im Auftrag des Zürcher Bestattungsamtes im Krematorium sowie in Kirchen und an Hochzeiten spiele. Doch in den Archiven von Konservatorium/Musikakademie und Musikschule Zürich lassen sich weder in den Karteikarten zu den Studierenden noch in den Jahresberichten Spuren einer Lilly Schubert nachweisen. Wurde Lilly Schubert zur Zeit ihres Abschlusses unter einem uns unbekanntem Ledigennamen geführt? Handelt es sich beim Namen Lilly Schubert um ein Künstlerpseudonym? Oder verfügte sie über keinen entsprechenden Hochschulabschluss und hat sich in ihrem Schreiben seiner bloss bedient? Es gibt keine Zeitungsberichte, die uns mehr über Lilly Schubert erzählen könnten. Die Antworten auf die vielen Unklarheiten bleiben somit im Dunkeln.

Abb. 4: Schriftliches Angebot der Konzertagentur Ch. Glück, Genf, o. D.



Kurt Pfenniger aus Zürich schreibt am 18. April 1935 an das Waldhaus Vulpera, dass er und seine Frau kürzlich aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrt seien, wo sie für mehrere Jahre als Hotelmitarbeiter und Entertainer beschäftigt gewesen seien. Frau Pfenniger, die in Hollywood ausgebildet worden und unter dem Pseudonym Dorothy Dee als versatile Pianistin bekannt sei, habe sich als Soloentertainerin auf moderne und klassische Luncheon- und Tea-Unterhaltungskonzerte spezialisiert und im Auftrag von grossen Hotelgesellschaften in Miami Beach, Los Angeles, Chicago und New York Musical-Comedys gespielt. Er selbst sei als Sportinstruktor an den Hotels tätig gewesen. Ihre Mitarbeit offeriert Herr Pfenniger «gegen frei Station» und etwas Einkommen. Ein interessanter Hinweis zu Frau Pfenniger lautet wie folgt: «Sie besitzt die moderne Pianotechnik,<sup>26</sup> die heute so sehr beliebt ist und von den Gästen mit überraschendem Erfolge empfangen wird. Diese neue Unterhaltungsbranche erspart in manchem Falle die Anschaffung eines teuren Orchesters.»<sup>27</sup> Durch das Aufkommen des Tonfilms und Radios in den 1930er-Jahren veränderte sich die Arbeitssituation für professionelle Musiker:innen nachhaltig, wobei insbesondere grössere Orchesterbesetzungen am härtesten davon betroffen waren. «If anything was to be cut down upon, it was always the orchestras that had to be the losers. Where five players once sat, there now sat a trio or simply a duo», hält Margaret Myers dazu fest.<sup>28</sup> Die Entwicklung führte hin zu

Orchestern mit kleinerer Besetzung, wovon Künstler profitieren konnten, die wie Dorothy Dee als Solomusiker:innen arbeiteten und mit ihrem Musikangebot ein grösseres Orchester ersetzen konnten. Kurt Pfenniger scheint sich dieser Entwicklung bewusst gewesen zu sein; so erwähnt er explizit, dass es sich bei seinem Angebot um eine interessante Akquisition handle, da «keine Extra-Unkosten mit der Annexion» verbunden seien.

Eine weitere Spur findet sich in den Dokumenten einer Vertragsverhandlung mit dem Trio Jean Estri im Februar 1940.<sup>29</sup> Der lettische Violinvirtuose Estri weist in einem Brief an das Waldhaus explizit darauf hin, dass das Klavier durch eine Musikerin besetzt sei. Die Dokumente beinhalten wertvolle Informationen zu den Künstlerhonoraren. Der «heutigen Zeitlage entsprechend» offeriert er für das Trio mit Kost und Logis 45 Franken pro Tag, ohne Kost und Logis 60 Franken. Diese Tagesgagen entsprachen dem üblichen Ansatz für Orchester dieser Grösse. Aus den Dokumenten geht nicht hervor, in welchem Umfang die Musiker:innen ihre Tarife bei den Honorarverhandlungen mitbestimmen konnten. Estri deutet an, dass es ihm unangenehm sei, Honorarvorschläge zu machen, da die Auslagen für Musik stets verschieden ausfallen würden. Vertraglich sind mit dem Trio folgende Einsätze vereinbart worden: Teekonzerte am Nachmittag von eineinhalb Stunden, abends in der Halle und anschliessend Dancing in der Bar für maximal zweieinhalb Stunden bis spätestens um 23 Uhr. Hinzu kam zweimal pro Woche ein Ballabend bis 24 Uhr. Jean Estri konnte ab dem 1. März 1940 infolge der kriegsbedingten kritischen Verhältnisse in der Schweiz, die eine verschärfte Bewilligungspraxis zur Folge hatten, nicht mehr arbeiten. Sein Cellist wie seine Pianistin sind nach Auflösung der Kapelle in anderen Schweizer Hotelorchestern untergebracht worden.<sup>30</sup>

Anstelle des Trios Jean Estri wurden Vertragsverhandlungen mit dem Orchester Lore Durant aus Basel aufgenommen. Lore Spoerri, die unter dem Künstlernamen Lore Durant auftrat, bot ihr Trio zu denselben Konditionen an, die bereits mit Jean Estri ausgehandelt worden waren. Einzige Bedingung war, dass sie ihren fünfjährigen Sohn mitbringen durfte.<sup>31</sup> Spoerris Schreiben ist insofern interessant, als wir mehrere Einzelheiten über sie erfahren: Sie sei Schweizer Bürgerin, 28 Jahre jung und verfüge über viel Erfahrung im Ensemblespiel. Sie habe zudem 1937 das erste Diplom beim internationalen Wettbewerb in Wien sowie 1939 den ersten Preis beim ersten internationalen Wettbewerb für Musik in Genf gewonnen. Meine Recherchen zeigen, dass Lore Spoerri, geb. Leonore Schein (1910–2000), in der Tat eine hochkarätige Schweizer Violinistin war, die unter anderem als Konzertmeisterin beim Zürcher Kammerorchester unter Alexander Schaichet sowie als Solistin für das Kammerorchester Basel unter Paul Sacher wirkte.<sup>32</sup> Das Trio bezog in der Regel hohe Gagen, war jedoch bereit, zur Tagesgage von Jean Estri zu spielen.<sup>33</sup> Spoerri schreibt, ihr Ehemann sei seit der ersten Mobilmachung im Militärdienst. Aus diesem Grund habe sie sich entschlossen, wieder mit ihrer Kapelle, die seit Herbst 1939 bestand, zu reisen.

Die Spurensuche führt weiter zum Nachlass des 1896 erbauten Grandhotels Palace in St. Moritz, das schon früh zu internationaler Ausstrahlung gelangte und dessen Gäste vornehmlich der hohen Gesellschaftsschicht angehör(t)en. Im Gegensatz zum Waldhaus Vulpera sind im Nachlass nur wenige Dokumente enthalten, die Anzeichen von reisenden Instrumentalistinnen aufweisen. Es sind Fotografien überliefert, die sich anfänglich nicht zuordnen liessen. Eine Fotografie, datiert auf «Hiver 35/36»,<sup>34</sup> zeigt eine Stehgeigerin vor



Abb. 5: Lily Mathé et ses 32 juvénils tziganes, Palace Hotel St. Moritz, Silvester 1935/36.

einem Knabenorchester in «Zigeuner»-Kleidern (Abb. 5). Erwähnt ist weder der Name des Orchesters noch derjenige der Leiterin. Eine weitere Fotografie, die handschriftlich mit zwei Namen versehen ist, zeigt dieselbe Musikerin zwischen zwei Damen in Ballkleidern posierend:<sup>35</sup> Bei den beiden Damen handelt es sich um niemand Geringeres als Gitta Alpár und Lydia Deterding. Gitta Alpár war eine österreichisch-ungarische Opernsängerin, Schauspielerin und Tänzerin von internationalem Renommee, Lydia Deterding die Ehefrau von Henri Deterding, einem holländischen Industriellen und Hauptaktionär des Shell-Konzerns. Doch wer ist die lächelnde Geigerin zwischen diesen beiden Frauen? Eine erste Spur dazu konnte im offiziellen Engadiner Fremdenblatt *Engadin Express & Alpine Post* vom 27. Dezember 1935 entdeckt werden, das zur Silvesterfeier im Palace Folgendes ankündigt: «10.30 pm the band of the 32 Gypsy boys / Lily Mathé». Ein Eintrag im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* enthält ein Porträt der Musikerin Lily Mathé, das eine frappante Übereinstimmung mit der Musikerin auf der Fotografie in St. Moritz zeigt.<sup>36</sup> Es kann daher festgehalten werden, dass die Frau auf dem Bild die ungarische Geigerin und Konzertmeisterin Lily Mathé (1910–1985) ist, die 1932 ein eigenes Zigeunerorchester, bestehend aus 32 Knaben, unter dem Künstlernamen «Lily Mathé et ses 32 juvénils tziganes» gründete. Nach Abschluss der Recherchen zur Person Lily Mathé konnte durch Zufall ein weiteres, maschinenschriftliches, nicht datiertes Dokument im Archiv des Hotels Badrutt's Palace in St. Moritz gefunden werden.<sup>37</sup> Darin wird berichtet, dass am Neujahrsfest in der Halle des



Abb. 6: Anzeige zum Auftritt von Lily Mathé et ses 32 juvénils tziganes im Palace Hotel St. Moritz, Silvester 1935/36.

Hotels ein Zigeunerorchester vor 200 Gästen gespielt habe, während René Dumont und sein Herrenorchester im Ballsaal auftraten. Nach Mitternacht sei das Zigeunerorchester in den Ballsaal gewechselt, wo es ein weiteres Konzert gegeben habe. Der erste Teil des Konzerts wurde von einem achtjährigen Geiger geleitet, der zweite von Lily Mathé. Ausserdem habe Gitta Alpár auf Wunsch und in Begleitung von Lily Mathé gesungen.

Lily Mathé absolvierte an der Musikakademie in Budapest ein sechsjähriges Violin- und Kapellmeisterstudium und tourte ab 1932 mit ihrem Orchester durch Europa. Nach der Besetzung Budapests 1944 wurde sie ins KZ Auschwitz deportiert, wo sie sich dem von den Nationalsozialisten verordneten Zwang, in einer Frauenkapelle zu musizieren, unterwerfen musste.<sup>38</sup>

Je tiefer ich bei meinen Recherchen grub, desto mehr Spuren liessen sich zu reisenden Instrumentalistinnen im Engadin aufdecken. Sie führen weiter, hin zu Restaurants und Caféhäusern, die neben den Hotels zu den wichtigsten Arbeitgebern von Instrumentalistinnen jener Zeit gehörten. Entdecken lassen sich diese Zeugnisse vor allem in den lokalen Tageszeitungen, die in Form von Inseraten für die Auftritte der Musikerinnen warben. So kündigte etwa die *Engadiner Post* vom 1. August 1933 für den 1.-August-Ball im Restaurant Sport-Milano in St. Moritz eine «rassige Wiener Damenkapelle» an, leider ohne deren Namen zu nennen. Für den 18. Dezember 1934 wurde in der gleichen Zeitung ein Auftritt von «The Ladies' Band» beworben, die als «neue Attraktion» an der Wiedereröffnung des Hotels Rosatsch am 20. Dezember 1934 spielen werde. Und für das Cinéma Apollo des Hotels Bernasconi in St. Moritz erwähnt die Ausgabe vom 5. Dezember 1936 ein Damenorchester mit dem malerischen Namen «An der schönen blauen Donau».

## Anmerkungen

- 1 Fögl d'Engiadina, 6. Januar 1933, S. 2.
- 2 Myers, *Blowing her own Trumpet*, S. 358.
- 3 Engadiner Post, 30. Dezember 1932, S. 2.
- 4 Neue Zürcher Zeitung, 20. Juli 1933, S. 2; Neue Zürcher Zeitung, 21. Dezember 1935, S. 1.
- 5 Neue Zürcher Zeitung, 21. Dezember 1935, S. 1.
- 6 Vgl. Myers, *Blowing Her Own Trumpet*, S. 350 f.
- 7 Neue Zürcher Zeitung, 21. Dezember 1935, S. 1.
- 8 Myers, *Blowing Her Own Trumpet*, S. 383.
- 9 Vgl. ebd.
- 10 Vgl. Hechenblaikner et al., *Keine Ostergrüsse mehr*, S. 18, 65.
- 11 Anfrage des Konzertmeisters Antonio Mori und des Scottish Ladies Orchestra vom 26. Januar 1912 an die Direktion des Hotels Waldhaus, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa (ACEB), Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera (HWV), 1912.
- 12 Vgl. Vertrag zwischen dem Konzertmeister Rudolf Simon und der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 13. November 1911, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Familie Pinösch-Gredig, Depot 5, 67d, Schachtel 14, Mappe «Arbeitsverträge».
- 13 Anfrage von Max Dommeyer für Lilly Brandt vom 21. Juni 1915 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1915.
- 14 Neue Zürcher Nachrichten, 22. Mai 1915, S. 2.
- 15 Vgl. Myers, *Blowing Her Own Trumpet*, S. 277.
- 16 Vgl. Anfrage der Konzertmeisterin Herma Kögler vom 4. Oktober 1926 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1926.
- 17 Aus einem Vertrag des Hotels Waldhaus Vulpera geht hervor, dass der Dresscode für Herrenorchester schwarze Kleidung mit schwarzem Hut vorschrieb, sonst drohte eine Busse von 5 Franken. Vgl. Vertrag zwischen dem Konzertmeister Rudolf Simon und dem Hotel Waldhaus Vulpera vom 13. November 1911, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Familie Pinösch-Gredig, Depot 5, 67d, Schachtel 14, Mappe «Arbeitsverträge».
- 18 Um welche Konzerte es sich bei Felix Mendelssohn Bartholdy handelte und welche Zigeunerweisen gemeint waren, geht aus dem Schreiben nicht hervor.
- 19 Vgl. Pressler, *Damenkapelle*.
- 20 Vgl. Myers, *Blowing Her Own Trumpet*, S. 338.
- 21 Vgl. Anfrage von A. Weidemann für Maria Theresia Simmerlein vom 1. August 1932 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1932.
- 22 Vgl. Offerte der Kaposi Concertagentur Budapest, o. J., an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1932.
- 23 Vgl. Offerte der Konzert-Agentur Ch. Glück, o. J., an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1931.
- 24 Anfrage der Konzertmeisterin Lilly Schubert vom 23. April 1937 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1937.
- 25 Protokoll der Ausschusssitzung des Kurhauses Val Sinestra, St. Moritz, 14. Februar 1925, ACEB, Nachlass Kurhaus Val Sinestra.
- 26 Was unter «moderner Pianotechnik» zu verstehen ist, ist unklar.
- 27 Anfrage von Kurt Pfenniger vom 18. April 1935 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1935.
- 28 Myers, *Blowing Her Own Trumpet*, S. 325.
- 29 Vgl. Korrespondenz zwischen dem Konzertmeister Jean Estri und der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 17. Februar, 24. Februar und 25. Juni 1940, ACEB, HWV, 1940.
- 30 Vgl. Brief des Geschäftsführers des Schweizerischen paritätischen Facharbeiternachweises an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 10. Juni 1940, ACEB, HWV, 1940.
- 31 Vgl. Offerte des SFM (Schweizerischer paritätischer Facharbeitsnachweis für Musiker) vom 10. Juni 1940; Brief der Konzertmeisterin Lore Spoerri vom 12. Juni 1940 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1940.
- 32 Vgl. Kammerorchester Zürich, Rubrik Konzertverzeichnis; *L'Impartial*, 25. November 1944, S. 5.

- 33 Vgl. Vertrag vom 10. Februar 1941 zwischen der Konzertmeisterin Lore Spoerri und der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Familie Pinösch-Gredig, Depot 5, 67d, Schachtel 14, Mappe «Arbeitsverträge».
- 34 Vgl. Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Album Palace.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Vgl. Fetthauer, Lily Mathé.
- 37 Vgl. Typoskript zu René Dumont und Lily Mathé, o. J., Archiv Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, Schachtel 29.
- 38 Vgl. Fetthauer, Lily Mathé.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Myers: *Blowing her own Trumpet*, S. 383.
- Abb. 2: *Engadiner Post*, 28. Dezember 1932, S. 4.
- Abb. 3–4: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera.
- Abb. 5: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Album Palace.
- Abb. 6: *Engadin Express & Alpine Post*, 27. Dezember 1935, S. 13.

## Literatur

- Bieler Tagblatt*, 2. Februar 1939.
- Der Bund*, 8. Mai 1915.
- Engadin Express & Alpine Post*, 27. Dezember 1935.
- Engadiner Post*, 28. und 30. Dezember 1932.
- Fetthauer, Sophie: «Lily Mathé», in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Universität Hamburg 2011, [www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00005209](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005209), 24. August 2022.
- Fögl d'Engiadina*, 30. Dezember 1932, 6. Januar 1933.
- Hechenblaikner, Lois, Andrea Kühbacher, Rolf Zollinger (Hg.): *Keine Ostergrüsse mehr! Die geheime Gästekartei des Grand Hotel Waldhaus in Vulpera*, Zürich: Edition Patrick Frey, 2021.
- Kammerorchester Zürich, Rubrik Konzertverzeichnis, [www.schaichet.ch](http://www.schaichet.ch), 28. Januar 2023.
- La Suisse libérale*, 11. Dezember 1935.
- L'Impartial*, 25. November 1944.
- Myers, Margaret: *Blowing Her Own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg: Göteborgs Universitet, 1993.
- Neue Zürcher Nachrichten*, 22. Mai 1915.
- Neue Zürcher Zeitung*, 19. Mai 1915, 20. Juli 1933, 21. Dezember 1935.
- Pressler, Gertraut: «Damenkapelle», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 22. März 2022, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001cb5c>, 18. August 2022.

## «Herr Cappelli hat es mit seinem Orchester verstanden, auch den weitgehendsten Anforderungen seitens unserer sehr zahlreichen Gäste stets gerecht zu werden»

### Zur Mobilität von Salonorchestern des Hotels Waldhaus im Unterengadin

Kurt Gritsch

#### Abstract

This chapter examines the mobility of salon orchestra musicians from the Belle Époque to the post-war period of the Second World War. Using a qualitative approach, selected biographies are presented and examined with regard to migration-specific questions. The methodology is rounded off by a quantitative approach based on the evaluation of the number of concertmasters at the Hotel Waldhaus and the offers made to the hotel management. Corresponding documents from the estate of the Pinösch-Gredig family in the Lower Engadine Cultural Archive and the Upper Engadine Cultural Archive serve as the source basis.

The chapter reveals the migrations of musicians within an industry that arose in the second half of the 19th century out of the need for mobility but at the same time led to increasing migration. The musicians were supposed to entertain guests with their art, for which purpose spa orchestras were founded for the tourist resort in general and hotel orchestras for the respective lodging establishment in particular. While hotel orchestras before the First World War consisted of up to 16 people, they subsequently shrank to five or six, until finally the trio became the most widespread form of salon music.

The terms «mobility» and «migration» are used synonymously here because work-related migration was temporary, seasonal but often recurring, and in rare cases could also lead to long-term migration. Orchestras sometimes appeared for several years during the summer season at the Grandhotel Waldhaus in Vulpera. The sources show that even before the First World War, a high degree of international labour mobility was standard among orchestral musicians. And even if they were usually unable to settle permanently, as they had to move on from one seasonal engagement to the next, there were exceptions.

## Zur Kunst des planmässigen Vorgehens

Der Essay untersucht die Mobilität von Salonorchestern von der Belle Époque bis in die 1950er-Jahre. Mit quantitativem Ansatz werden Offerten und Anstellungsverträge der Orchester auf Parameter wie Herkunft, Anstellungsdauer oder Reengagement analysiert, mit qualitativem Ansatz ausgewählte Biografien vorgestellt und auf migrationspezifische Fragestellungen hin untersucht. Quellengrundlage bildet der Nachlass des Hotels Waldhaus Vulpera im Archiv Cultural d'Engiadina Bassa und derjenige der Familie Pinösch-Gredig im Kulturarchiv Oberengadin.

Die Ausgangsthesen, die im Schlusskapitel nochmals aufgegriffen und diskutiert werden, lauten:

1) Musik und Migration sind, wenn man auf die Salonorchester vom 19. bis ins 20. Jahrhundert blickt, zwei Seiten derselben Medaille.

2) Orchestern wurde hohe Mobilität abverlangt, nicht selten tourten sie mit mehrwöchigen Aufenthalten durch Europa.

3) Bei der arbeitsbedingten Wanderung handelte es sich meist um eine temporäre, saisonale, aber oft wiederkehrende Mobilität, die in seltenen Fällen auch zu langfristiger Migration führen konnte.

## «Elilenti» – Salonmusik bedeutete Mobilität

Wie in folgendem lombardischen Auswandererlied beschrieben, war die Schweiz ein beliebtes und gleichwohl schwieriges Ziel. Was im Lied auf Italienisch besungen wird, gilt für viele Sprachen und Länder:

In Isvissera bene si stà  
 Italiani ce n'è in quantità  
 Lavoriamo però siamo stanchi  
 Per prender franchi bisogna sgobbar<sup>1</sup>

(In der Schweiz geht's einem gut  
 Von Italienern gibt's hier eine Flut  
 Wir schufteten und wir sind erschöpft  
 Für Franken werden wir geschröpft)<sup>2</sup>

Die Quellen zeigen, dass unter Salonmusiker:innen in den Alpenregionen seit der Gründung von Kur- und Hotelorchestern in den 1860er-Jahren hohe internationale Arbeitsmobilität zum Standard gehörte und dass die «bemerkenswerte Zunahme hochqualifizierter ausländischer Arbeitskräfte»<sup>3</sup> nicht ausschliesslich ein Phänomen des 21. Jahrhunderts ist. Da die saisonale Migration von Salonmusikern arbeitsbedingte Mobilität voraussetzte, stehen neben entsprechenden biografischen Elementen die Anstellungsbedingungen und die Situation auf dem Arbeitsmarkt im Fokus. Zwar hatten in der Regel nur die Orchesterleiter:innen einen

Anstellungsvertrag beim Hotel, während die Musiker:innen direkt vom Konzertmeister engagiert wurden, doch hinsichtlich der saisonalen Befristung des Engagements sowie in Bezug auf den hohen Druck, sich ständig neu um eine Arbeitsstelle bewerben zu müssen, lassen sich Parallelen zwischen den Musiker:innen und dem Hotelpersonal feststellen.

Gleichwohl gab es Ausnahmen hinsichtlich des ständigen Herumreisens. So blieb der in Mailand am Konservatorium ausgebildete Konzertmeister Cesare Pietro Arturo Galli dauerhaft im Oberengadin, nachdem er in St. Moritz am 26. Mai 1887 die Sängerin Ursula Cecilia Berry,<sup>4</sup> Tochter des St. Moritzer Kurarztes Peter Robert Berry I, geheiratet hatte.<sup>5</sup> Dieser vermittelte den Kontakt zum Kulm-Hotel der Familie Badrutt in St. Moritz, wo «Maestro Cesare Galli-Berry»<sup>6</sup> 1888 die Leitung des Hotelorchesters übernahm, die er bis 1917 innehatte. Ob er bei seiner Reise ins Engadin das berühmte Lied des Risorgimento *La Bella Gigogin*<sup>7</sup> auf den Lippen trug, das 1858 von Paolo Giorza, einem anderen Mailänder Musikemigranten, komponiert worden war (er verstarb 1914 in Seattle), wissen wir nicht. Sicher ist, dass Galli bis zu seinem Tod am 3. Januar 1918 mit 61 Jahren<sup>8</sup> eine äusserst erfolgreiche Migrantenbiografie aufwies und durch seine Position die weitere temporäre Migration im Kontext der Salonmusik beeinflusste – seine Gunst zu verlieren, war wenig ratsam:

Seine Stellung im Engadiner Musikleben um 1910 war machtvoll. Nicht nur dirigierte er, sozusagen als Vorgänger des Dirigenten Goffredo Sajani, das symphonische Vereinigte Orchester von St. Moritz, eine Fusionierung der Hotelorchester mit bis zu 40 Musiker\*innen, sondern gleichzeitig unterstanden seiner Prüfung die Salonorchester der Hotels Belvedere, Caspar Badrutt, Grand Hotel, Kulm, Palace und Schweizerhof in St. Moritz, zusätzlich die des Cresta Palace in Celerina und des Baur au Lac und Dolder in Zürich.<sup>9</sup>

«Per prender franchi bisogna sgobbar» galt auch für die arbeitsbedingte Mobilität von Salonorchestern des Hotels Waldhaus in Vulpera. Der Duden führt das neuhochdeutsche Wort «Elend» etymologisch zurück auf das mittelhochdeutsche «ellende» und das althochdeutsche «elilenti», was «anderes Land, Verbannung; Not, Trübsal» bedeutet.<sup>10</sup> Gleichwohl ist vorschnelles Mitleid fehl am Platz, da die Musizierenden – zumindest im Verhältnis zu anderen Hotelberufen – meist einen akzeptablen bis guten Lohn erhielten.<sup>11</sup>

Aus Sicht der Hotels verhielten sich auch die Orchester nicht immer korrekt. Darauf deuten Vertragsergänzungen hin, mit denen etwa das Waldhaus Vulpera ein früheres Fehlverhalten für die Folgejahre sanktionierte, wie zum Beispiel mit der 1931 in den Vertrag mit Konzertmeister Mario P. Schubert eingefügten Klausel, dass sich die Musiker in ihrer Freizeit nicht an den für die Gäste bestimmten Orten aufhalten dürfen.<sup>12</sup> Zudem gilt es, zwischen Musiker:innen und Konzertmeister:innen zu differenzieren, denn diese hatten durchaus Erfahrung im Feilschen um Vertragsbedingungen und verteilten das ausgehandelte Salär keineswegs paritätisch unter ihren Angestellten.<sup>13</sup> Zugleich war die Tätigkeit der Orchesterleiter:innen vielfältig, verantwortungsvoll und durchaus nicht immer einfach:

Sie sorgten mit Verhandlungen bezüglich des Wohnens, Essens, Einreisens, oder Lohns für das Wohlergehen der Orchestermitglieder, schlichteten Streitereien und hatten durch ihr Auftreten und Aussehen die Damen oder, umgekehrt, die Herren zu begeistern.<sup>14</sup>

## Zürich, Mailand, Wien, Meran: Zur geografischen Verortung der Orchesterleiter:innen anhand der Orchesterofferten und Anstellungsverträge

Die untersuchten Quellen, insbesondere die Anstellungsverträge sowie die persönliche Korrespondenz mit der Hoteldirektion, weisen darauf hin, dass im Hotel Waldhaus in Vulpera im Unterengadin zwischen 1899 und 1956 wohl 18 verschiedene Orchesterleiter und eine Orchesterleiterin tätig waren. «Wohl» deshalb, weil keine lückenlose Darstellung anhand der Arbeitsverträge möglich ist. Das Bild, das sich aus den Verträgen ergibt, wird durch die hohe Anzahl Bewerbungen, die das Hotel Waldhaus erhielt, wesentlich erweitert: Im Untersuchungszeitraum finden sich 222 Bewerbungen von Kapellen aus insgesamt 14 Ländern (verwendet werden hier die gegenwärtigen geografischen Namen).

110 Bewerbungen stammen aus der Schweiz, darunter 30 aus Zürich und 20 aus Genf. An zweiter Stelle folgen solche aus Österreich, wobei von den 39 Schreiben 33 aus Wien kommen. 29 stammen aus Italien, sieben aus Mailand, sechs aus Meran. 20 Bewerbungen sind aus Deutschland, davon fünf aus Berlin. Ebenso viele wie aus Berlin stammen aus Ungarn, allesamt aus Budapest. Aus Tschechien sind vier Bewerbungen in den Quellen zu finden, davon drei aus Brno/Brünn. Vier Offerten stammen aus Frankreich und England, drei weitere – zwei aus Ägypten, eine aus dem Sudan – aus dem Umfeld des British Empire. Je eine Bewerbung stammt aus Schottland, Spanien (Katalonien), Belgien und aus den Niederlanden.

Bereits die Herkunftsorte dieser Offerten geben einen interessanten Einblick in die Mobilität der Salonmusiker:innen von der Belle Époque bis in die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs. Denn die Anfragen kamen einerseits aus Städten mit Musiktradition und entsprechend professionalisierten Ausbildungsinstitutionen, andererseits oft aus Tourismusdestinationen, was vermuten lässt, dass das Orchester dort tätig war. So sind unter den Absenderorten der 222 Bewerbungen (in Klammer die Zahl der Offerten) zahlreiche Kurorte oder Städte mit Grandhotels, darunter Meran (6), Budapest (5), Rom (5), St. Moritz (4), Montreux (4), Nizza (3), Brno/Brünn (3), Arosa (2), Davos (2), Arco (1), Bad Gastein (1), Barcelona (1), Florenz (1) oder Grindelwald (1). Zu den entferntesten Orten, aus denen Angebote ins Engadin gelangten, gehören Gibraltar (1), Kairo (2) und Khartum (1).

Auch einige Verträge geben Aufschluss darüber, wo der unterzeichnende Orchesterleiter mit seinem Ensemble in der vorangegangenen Saison gearbeitet hat. So war der Wiener Konzertmeister Fritz Recktenwald zwischen 1904 und 1909 nicht nur im Grandhotel Waldhaus in Vulpera tätig, sondern in der Wintersaison in Arco im heutigen Trentino.<sup>15</sup> 1929 unterschreibt der Konzertmeister Heinz Kühn, zu diesem Zeitpunkt in Meran Orchesterleiter, für das Waldhaus.<sup>16</sup> Im selben Jahr wird der erstmals am 12. Oktober 1927 von Gustav Pinösch unterschriebene Vertrag mit Orchesterleiter Simon Chaikin aus Genf zum zweiten Mal erneuert. Darin findet sich auch der Passus einer Entschädigung für die Reise von Meran, wo Chaikin zuvor tätig gewesen sein muss, nach Vulpera.<sup>17</sup> Und aus einem Schreiben der Waldhaus AG an Fernand Droz 1946 ist aus der Adresse ersichtlich, dass Droz zu diesem Zeitpunkt im Royal Winter Palace in Gstaad tätig war.<sup>18</sup>

Aus Orten mit renommierten Musikhochschulen stammten ebenfalls zahlreiche Offerten, allen voran aus Wien (33), Zürich (30), Genf (20), Basel (11), Mailand (7),

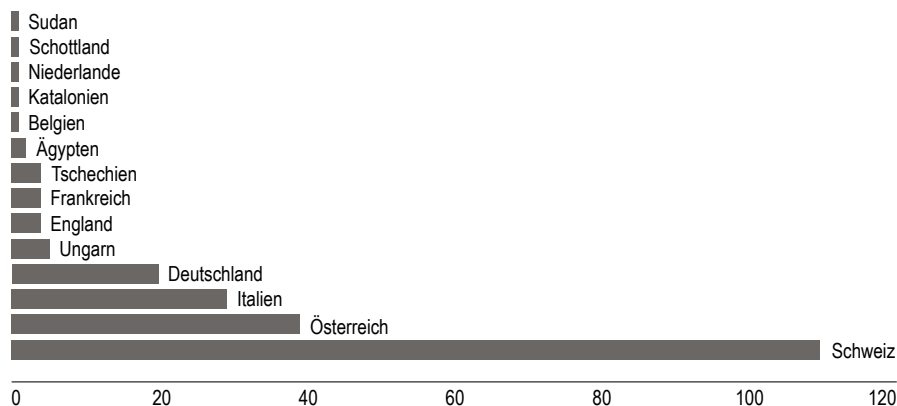


Abb. 1: Verteilung der Orchesterofferten an das Hotel Waldhaus nach Herkunftsländern, 1899–1956.

Bern (6), Berlin (5) und Lausanne (5). In Zürich wurde 1875 auf Initiative des damaligen Chefdirigenten des Tonhalle-Orchesters und des Gemischten Chors Zürich, Friedrich Hegar, die Musikhochschule gegründet und ein Jahr später in Betrieb genommen,<sup>19</sup> ein wichtiger Schritt zur Professionalisierung der musikalischen Ausbildung des Nachwuchses, bei dem es Aufholbedarf gegenüber anderen Städten gab. Mailand verfügte nämlich schon seit 1807 über ein Konservatorium, gegründet per napoleonischem Dekret<sup>20</sup> und viel später nach Giuseppe Verdi umbenannt.

Viele Orchestermusiker, die im Engadin und auch im Hotel Waldhaus auftraten, kamen entweder aus Mailand oder hatten dort ihre Ausbildung erworben. Dass sich der eine oder andere den Lebenslauf mit einem erfundenen Hinweis auf Mailand zwecks besserer Anstellungsmöglichkeiten frisiert hat, ist vorstellbar.<sup>21</sup> Unter den Waldhaus-Offerten war aber eine zahlenmässig noch grössere Gruppe musikalisch in Wien sozialisiert worden. So sorgte die «Gesellschaft der Musikfreunde» seit Beginn des 19. Jahrhunderts für die Ausbildung der damals noch als «Dilettanten» (im ursprünglichen, positiven Sinn) bezeichneten Laienmusiker, und wer erst als Erwachsener nach Wien kam – was auf viele Musiker:innen aus Ungarn, Tschechien oder der Slowakei zutraf –, fand in den zahlreichen Kaffeehäusern, in den Pavillons oder bei Bällen zahlreiche Gelegenheiten, sich mit den musikalischen Gegebenheiten Wiens vertraut zu machen.<sup>22</sup> Im Waldhaus in Vulpera waren manche, wie der Jazzsaxofonist und Konzertmeister Ubaldo Margutti 1939, nur einmalig engagiert, andere hingegen, wie zum Beispiel Luciano Cappelli ab 1899, kehrten wiederholt zurück. Vielleicht hat Cappelli auf seinem Weg nach Vulpera die beliebte Bergamasker Volksweise *Addio Ninetta*<sup>23</sup> gesungen, wir wissen es nicht. «Ach ach ach und ach / es ist ein schwere Buß / wenn wenn wenn und wenn / wenn ich von Wien weg muß»<sup>24</sup> – vielleicht sang Fritz Recktenwald dieses Lied der Handwerksburschen aus dem 19. Jahrhundert, als er 1904 das erste Mal nach Vulpera kam. Sein Nachfolger Rudolf Simon aus Brünn (heute Brno) blieb bis 1914 fünf Sommer lang. Auf ihn folgte Antonio Principe aus Genf, der 1914 seinen

Vertrag aus Davos zusendete, wo er vermutlich gearbeitet hatte. Principe blieb bis 1924, insgesamt sind sechs Engagements von ihm nachweisbar (1915–1918, 1920 und 1924).

In den 1920er- und 1930er-Jahren gab es unter den Konzertmeistern viele Wechsel im Grandhotel Waldhaus. Zu wiederholten Anstellungen brachte es Simon Chaikin aus Genf, der 1925 im Grandhotel Spiezzerhof am Thunersee als Konzertmeister auftrat, 1928 ins Waldhaus kam und dort bis 1930 insgesamt drei Saisons tätig war. 1940 und 1941 war mit Lore Spoerri aus Zürich zum ersten Mal eine Orchesterleiterin angestellt. Frauen hatten im Orchestergeschäft einen schweren Stand: Die Kurorchester im Engadin wurden ausnahmslos von Männern geleitet, und bis in die 1950er-Jahre ist neben Lore Spoerri nur eine weitere längerfristig angestellte Konzertmeisterin von Hotelorchestern überliefert, nämlich L. Schubert. Sie leitete 1926 im abgelegenen Hotel Kurhaus Val Sinestra im Unterengadin ein Orchester «nur für die Pension ohne Gehalt».<sup>25</sup>

Längerfristige Engagements über drei Jahre hinaus wiesen in der Zwischenkriegszeit nur Billy W. Kleiner aus Zürich mit vier Anstellungen und Mario P. Schuberth aus Wien mit fünf auf. Erst Fernand Droz aus Bern brachte es zwischen 1942 und 1951 auf sieben Engagements und ist damit der nachweislich am häufigsten im Grandhotel Waldhaus engagierte Konzertmeister. Von seinem Nachfolger Fritz Kahlert aus Wien sind nur die Anstellungen der Jahre 1957, 1958 und 1959 verbürgt.

## Beispiele musikalischer Arbeitsmigration

### *Luciano Cappelli (1899–1901)*

Luciano Cappelli war 1899, 1900 und 1901 Konzertmeister im Grandhotel Waldhaus in Vulpera. Er leitete das Orchester des Grandhotels Pallanza am Lago Maggiore und nannte seine Formation, wie viele Konzertmeister im Engadin, Orchestre Milanais. Offensichtlich war das Waldhaus mit ihm sehr zufrieden, denn in einem Brief vom 10. Dezember 1901 schreibt die Hoteldirektion, «dass wir ihn Jedermann auf's Beste empfehlen können».<sup>26</sup>

So gut Cappelli gewesen sein mag, hilfreich war vermutlich auch, dass das Orchester zu Kost und Logis im Waldhaus geschwiegen hat. Denn neben Ratten im Zimmer, über die sich der Konzertmeister Simon Chaikin aus Genf in seinem Brief vom 3. Dezember 1928 an die Direktion des Waldhaus beschwerte,<sup>27</sup> war die Verpflegung ein ständiger Streitpunkt. Vor allem italienische Orchester vermisten die heimische Küche (Polenta) oft schmerzlich, denn der schweizerischen (Kartoffeln) begegnete man mit Misstrauen. So heisst es in einem Bergamasker Emigrantensong zum Leben in der Schweiz: «Da più mesi che noi siamo qua / Che mangiamo patate ogni dì (Seit Monaten sind wir hier / und essen jeden Tag Kartoffeln).»<sup>28</sup>

Die Qualität der freien Kost wurde im Vertrag zwischen der Waldhaus AG und Konzertmeister Rudolf Simon aus Brunn vom 14. November 1910 wie folgt definiert: «1. Frühstück: Kaffee, Brot & Butter, 2. Mittagessen: Suppe, eine Vorspeise, ein Fleisch & Gemüse, 3. Abendessen: Suppe, ein Fleisch & ein Gemüse. & pro Mann 1/2 Flasche Wein per Mahlzeit», sie konnte durch «Frs. 2,50 Entschädigung pro Mann und per Tag» abgelöst werden.<sup>29</sup> In der Zwischenkriegszeit liess die Qualität offensichtlich nach, denn

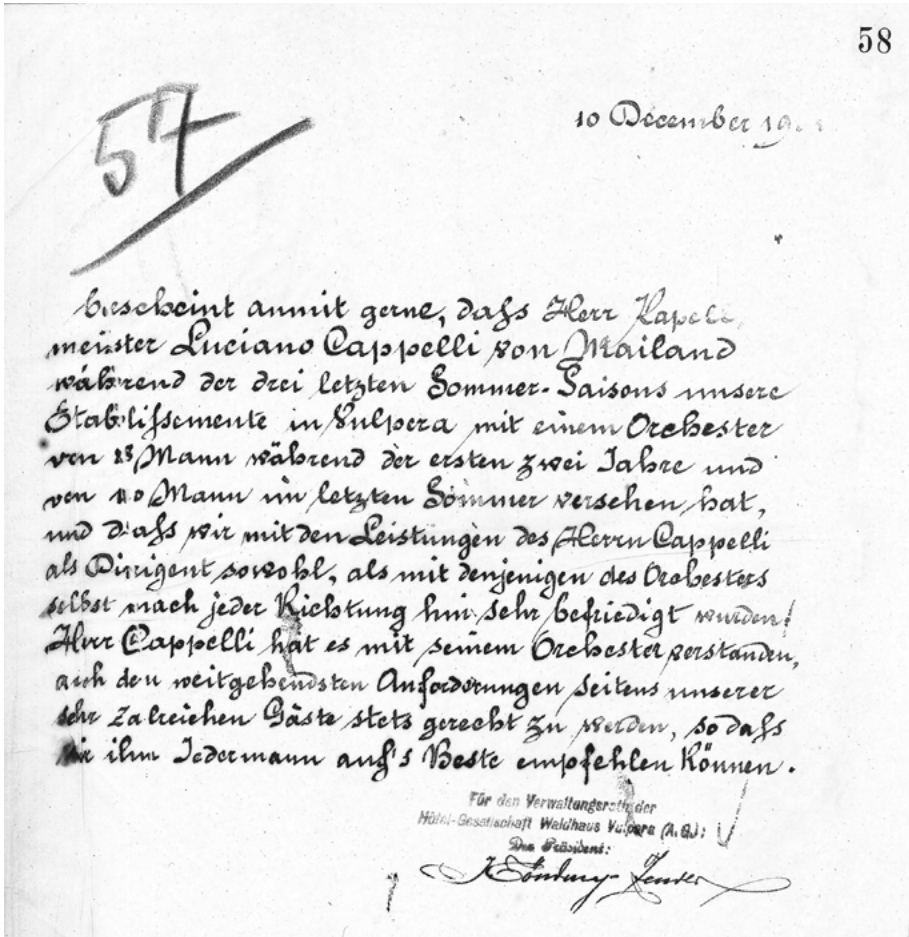


Abb. 2: Empfehlungsschreiben der Waldhaus Vulpera AG für Orchesterleiter Luciano Cappelli.

Orchesterleiter Simon Chaikin aus Genf beschwert sich in einem Brief ans Waldhaus am 17. Oktober 1927 darüber, dass die Kartoffeln mehrfach gekocht und Reis und Nudeln kaum essbar waren, und das Fleisch roch streng. Chaikin forderte, «uns wenigstens das Menü der Laufburschen zu servieren; weshalb ich dem Artikel 7 angefügt habe: Kost zweiter Klasse».<sup>30</sup>

### G. B. Campolmi (1902)

Cappellis Nachfolger G. B. Campolmi aus Nervi (Genua) wäre indes vermutlich froh gewesen, wenn Kartoffeln sein einziges Problem gewesen wären. Er war 1902 Konzertmeister im Grandhotel Waldhaus, doch seine Annahme, im Folgejahr erneut dort engagiert zu werden, erwies sich als folgenschwerer Irrtum – im Herbst stand er dadurch immer noch ohne neue saisonale Stelle da. In einem Schreiben an Generaldirektor Duri Pinösch macht er am 18. Oktober 1902 aus seiner Enttäuschung keinen Hehl:

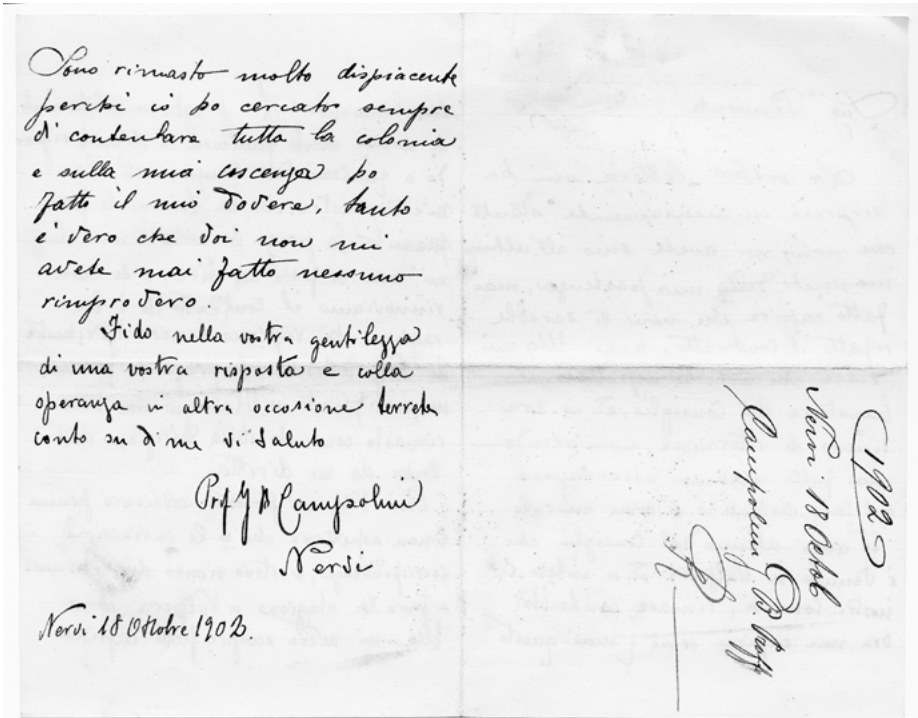


Abb. 3: Schreiben von Campolmi an Pinösch, 18. Oktober 1902.

[...] e stavo sicuro di ritornare a fare la stagione a Vulpera. [...] Sono rimasto molto dispiacente perchè io ho cercato sempre di contentare tutta la colonia e sulla mia coscienza ho fatto il mio dovere, tanto è vero che voi non mi avete mai fatto nessuno rimprovero.<sup>31</sup>

([...] und ich war sicher, dass ich zurückkehren würde, um die Saison in Vulpera zu absolvieren. [...] Es tut mir sehr leid, denn ich habe immer versucht, es der ganzen Kolonie recht zu machen, und meinem Gewissen entsprechend habe ich meine Pflicht getan, zumal Sie mich nie getadelt haben.)<sup>32</sup>

### **Fritz Recktenwald (1904–1909)**

Ein schönes Beispiel für das Ineinanderfließen von Mobilität und Migration bietet die Biografie des Orchesterleiters Fritz Recktenwald, der sich auch Fred Rackwood oder Fritz Walden nannte.<sup>33</sup> Am 27. April 1876 in Wien geboren, absolvierte er nach einem Studium am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde einen längeren Militärdienst, bevor er 1901 die Kapelle Recktenwald gründete, gefolgt von einem Künstlerquartett ein Jahr später. Er leitete seit 1906 mehrere Orchester, unter anderem zwischen 1910 und 1912 das Münchner Tonkünstlerorchester. Recktenwald, der auch als Komponist tätig war, blieb in seiner Zeit im Waldhaus stets mit Wien verbunden: Als Mitbegründer



Abb. 4: Fritz Recktenwald in den 1930er-Jahren.

leitete er bis 1908 die populären Konzerte des Wiener Tonkünstlerorchesters (Wiener Symphoniker).<sup>34</sup>

Ab Ende 1915 spielte er in der Regimentsmusik unter dem Komponisten und Kapellmeister Wilhelm Wacek<sup>35</sup> in Wien, übernahm 1920 die Leitung des Orchesters im Schönbrunner Schlosskino und 1922 der Konzerte des Sinfonieorchesters im Wiener Burggarten, wo er seit 1918 schon als Dirigent tätig gewesen war.<sup>36</sup> 1923 zog er nach Bad Gastein, wo er bis zu deren Auflösung 1944 Konzertmeister der Kurmusik war.<sup>37</sup> Recktenwald blieb musikalisch in Bad Gastein tätig, wo er schliesslich am 1. Oktober 1963 verstarb. Zu den dunklen Flecken in seiner Biografie gehört seine Mitgliedschaft in der NSDAP seit 1933.<sup>38</sup> Recktenwald hatte nicht das geringste Verständnis für jüdische Gäste, wie der Bad Gasteiner Historiker Laurenz Krisch belegt:

Noch augenfälliger wird die Reaktion der jüdischen Gäste auf das antisemitische Umfeld in der Tatsache, dass sie alle «arischen Veranstaltungen» des Kurorchesters sabotierten, wie einem Schreiben des örtlichen Musikdirektors Fritz Recktenwald an die Gemeindevorsteherung zu entnehmen ist.<sup>39</sup>

Der Antisemit Recktenwald kooperiert bereitwillig mit dem NS-Regime. So komponiert er im Jahr 1938 neben dem Potpourri *Wien – Berlin, ein Herz ein Sinn* und dem Lied *Von der Donau bis zum Rhein* den Defiliermarsch *Unter Hitlers Fahnen*. Seine Urenkelin

Barbara Recktenwald interpretiert dies dahingehend, dass er sich «der Zensur der Reichsmusikkammer» habe beugen müssen, weil «die Tantiemen von der Aufführung seiner Werke seine größte Einnahmequelle» waren, die er nicht gefährden wollte.<sup>40</sup> Vermutlich hat Recktenwald nach 1945 seine Biografie den neuen politischen Gegebenheiten angepasst, denn aus der Zeit zwischen 1939 und 1945 existieren weder Werkanmeldungen noch «Kompositionen, die das nationalsozialistische Gedankengut verherrlichen».<sup>41</sup> Trotzdem bleibt vor allem seine Leistung als Dirigent beeindruckend, hat er doch über 10 000 Konzerte geleitet.<sup>42</sup>

Die Biografie von Fritz Recktenwald ist nicht nur ein Beispiel für Mobilität und Migration von Musiker:innen im touristischen Kontext, sondern zeigt exemplarisch auch den Einfluss von Migrationsregimes auf. Während das liberale Migrationsregime der Schweiz vor dem Ersten Weltkrieg Recktenwald und zahlreichen weiteren ausländischen Musiker:innen relativ problemlos Anstellungen im Unterengadin ermöglicht hatte, sah die Situation in der Zwischenkriegszeit grundlegend anders aus. So schickte Fritz Recktenwald am 9. Juli 1935 Gustav Pinösch auf dessen Anfrage vom 13. Dezember 1934 hin eine Offerte für die Saison 1936 – übrigens ein seltener Fall, dass Pinösch, der immer wieder unaufgefordert Orchesteranfragen erhielt, einen ehemals angestellten Konzertmeister um eine Offerte bat.<sup>43</sup> Am 12. Juli 1935 antwortete Pinösch noch verhalten:

[...] bedauern wir Ihnen mitteilen zu müssen, dass man uns, wegen der Einreise der bisherigen, ausländischen Kapelle Schwierigkeiten gemacht hat. Wir wissen daher noch nicht ob wir in der Lage wären, Sie für das nächste Jahr zu engagieren. Vielleicht sehen wir im Winter, d. h. Jan., oder Februar etwas klarer.<sup>44</sup>

Am 18. Januar 1936 muss Pinösch in Beantwortung des Briefs von Recktenwald vom 15. des Monats ihm schliesslich eine Absage erteilen:

[...] bedauern wir Ihnen mitzuteilen, dass die Verhältnisse hier noch schwieriger geworden sind, sodass wir von Ihrem Angebot vorläufig noch keinen Gebrauch machen können.<sup>45</sup>

Die Verhältnisse blieben schwierig, und ein restriktives Migrationsregime sollte die Hotels noch fast ein Jahrzehnt dazu zwingen, in der Schweiz wohnhafte Musiker:innen denjenigen aus dem Ausland vorzuziehen.<sup>46</sup>

### ***Billy W. Kleiner (1934–1938)***

Während Fritz Recktenwald ein gutes Beispiel für die arbeitsbedingte Migration von Salonmusiker:innen innerhalb der Ostalpen darstellt, lässt sich anhand der Auftrittsorte von Billy W. Kleiner der internationale Aspekt dieser Mobilität nachzeichnen. So werden im Briefkopf seines Schreibens an die Hoteldirektion des Waldhauses Vulpera vom 23. September 1935 zahlreiche Hotels als Referenz aufgelistet. Für Südamerika werden das Plaza-Hotel in Buenos Aires, Argentinien, das Astoria Hotel in der chilenischen Hafenstadt Valparaíso sowie für Venezuela das Grandhotel Miramar in Macuto, das Teatro Ayacucho in Caracas und in Maracay das Las Delicias genannt. Für Europa finden sich die Hotels Trocadero, Trichter und Vier Jahreszeiten in Hamburg sowie die Strandhalle Denker in Timmendorf Strand.



Abb. 5: Billy W. Kleiner-Orchestra, 1937.

Im gesondert unter «Schweiz» angeführten Referenzbereich stehen das Esplanade in Zürich, das Perroquet in Montreux, das Casino und das Singerhaus in Basel, das Palace-Hotel in Lausanne, das Schloss-Hotel in Pontresina, das Majestic Palace in Lugano, das Palace-Hotel in Villars Bex und die beiden Hotels der Waldhaus Vulpera AG, der Schweizerhof und das Waldhaus.<sup>47</sup> Im Schreiben vom 7. Dezember 1937 finden sich im Briefkopf zusätzlich noch das Hotel Metropol und das Hungaria in Zürich, das Grand-Café Union in St. Gallen, das Hotel Kronenhof in Pontresina, das Hotel Weihburg-Bar in Wien, das Perroquet in Brno in der Tschechoslowakei sowie das Grandhotel Lodz in Polen.<sup>48</sup> Dazu kommen noch weitere Aufenthalte – so ist ein Schreiben von Waldhaus-Generaldirektor Pinösch an Billy W. Kleiner vom 29. Mai 1935 an die Avenue d'Apples 15 in Lausanne adressiert.<sup>49</sup> Am 5. April 1938 schickt Kleiner Pinösch eine Postkarte aus Den Haag, wo das Kleiner-Orchestra aktuell im Grandhotel Central tätig ist.<sup>50</sup> Im Februar 1939 arbeitet Billy W. Kleiner im Cresta Palace in Celerina.<sup>51</sup>

Billy W. Kleiner war jedoch nicht der einzige Musiker in seiner Familie – sein Bruder E. Henri Kleiner war Violinist, vermutlich eine Zeit lang im Orchester seines Bruders. Darauf deutet die Tatsache hin, dass eines seiner Schreiben fast denselben Briefkopf und dieselben Referenzen in Südamerika und Europa aufweist. Es handelt sich um einen Brief an Gustav Pinösch mit Datum vom 5. März 1936, Bern, in dem E. Henri den Generaldirektor davon in Kenntnis setzt, «dass ich seit 1. ds. hier im Bellevue-Palace-Hotel mit meinem Orchestre mit einem unerhörten Erfolge tätig bin».<sup>52</sup> Was wie ein harmloser Brief daherkommt, birgt bei näherer Analyse einiges an Sprengstoff, hatte E. Henri Kleiner

doch am 23. September 1935 – am selben Tag wie sein Bruder Billy! – Gustav Pinösch eine Offerte seines eigenen Orchesters für 1936 geschickt.<sup>53</sup>

In den Quellen wirkt E. Henri Kleiner wie ein geübter Selbstdarsteller und Selbstvermarkter. So legte er seiner Bewerbung nicht nur ein Foto seines Orchesters, sondern gleich mehrere neue und modische Aufnahmen von sich selbst bei. Und auch sein Wording wirkt stellenweise wie das eines Absolventen eines Marketing-Crashkurses – kein Wunder, wollte er sich doch bei Pinösch profilieren, da er als Orchesterleiter selbst noch nie im Waldhaus aufgetreten war. Auffallend in seinen Schreiben ist die Fülle von Adjektiven, die Vorliebe für Superlative und die Hervorhebung der eigenen Leistungen («nur das Beste vom Besten [...] vollste Zufriedenheit und einen sicheren Erfolg»)<sup>54</sup> War es Rivalität unter den Brüdern oder vielleicht auch nur ein Jux – vorstellbar wäre zum Beispiel eine Wette –, die Selbstdarstellung von E. Henri war im Waldhaus verlorene Liebesmüh, weil man dort weiterhin mit seinem Bruder Billy W. Kleiner zusammenarbeitete.<sup>55</sup> Allem Anschein nach versuchte E. Henri – die Quelle wurde in der Digitalisierung sinnigerweise unter «E. Kleiner Bruder» gespeichert (vielleicht war er tatsächlich der jüngere Bruder?) –, seinen Bruder Billy W. bei Gustav Pinösch auszustechen. Doch die sprachliche Selbstvermarktung beherrschte auch Billy W. Kleiner. Er schreibt nämlich am 7. Dezember 1937 an Pinösch:

«Seit meiner Abreise von Vulpera sind wir nun nach monatlichem Engagementwechsel in Basel, Lausanne & Genf für 15 Tage hier in Luzern im GRAND RESTAURANT STADTKELLER mit grösstem Erfolg tätig & ist es mir gelungen, einen aussergewöhnlich günstigen Wintervertrag bis 15. März nach AROSA in's GRAND HOTEL ALTEIN abzuschliessen. Am 19. des. geht die Fahrt wieder den herrlichen Bergen entgegen & sind wir alle übergücklich, die graue, traurige Stadt mit den Licht & Sonne erfüllten Schneeregionen tauschen zu können.»<sup>56</sup>

## Klärung der Thesen

Zu Beginn des Essays wurde die These vertreten, Salonmusik und Migration seien zwei Seiten derselben Medaille. Dies stimmt dann, wenn das Phänomen des beruflich notwendigen Herumreisens als Hybrid zwischen Mobilität und (meist saisonaler) Migration verstanden wird.

Die zweite These lautete, dass den Salonorchestermusiker:innen hohe Mobilität abverlangt wurde. Hier ist zu ergänzen, dass diese Mobilität auch über Europa hinausreichte.

Als dritte These wurde formuliert, dass die arbeitsbedingte Mobilität in bestimmten Fällen zu dauerhafter Migration führte. Dafür gibt es Beispiele wie Cesare Galli, der nach seiner Heirat mit Ursula Cecilia Berry, der Tochter des St. Moritzer Kurarztes, dauerhaft im Oberengadin blieb. Die These bedarf aber noch weiterer Überprüfung.

Meist als Selbständige unterwegs, waren Salonmusiker auf Empfehlungen von Hotel-direktor:innen und auf das Wohlwollen der Gäste angewiesen, und Wiederanstellungen blieben ihnen teilweise ohne explizite Begründung verwehrt. Dies und die generelle Orientierung der Hotellerie an Angebot und Nachfrage, aber auch die Einflüsse von Wirtschaftskrisen sorgten für oft prekäre und meist zumindest volatile Anstellungsbedingungen.

## Anmerkungen

- 1 Mazzocchi/Marconcini, *Canti della Emigrazione Bergamasca*.
- 2 Deutsche Übersetzung: Selma Mahlknecht, Kurt Gritsch.
- 3 Aratnam et al., *Musikhochschulen und Migration*, S. 381–401.
- 4 Vgl. *Engadiner Post*, 19. September 1895.
- 5 Vgl. Copulaziuns, in: *Fögl d'Engiadina*, 14. Januar 1888.
- 6 *Engadiner Post*, 8. Januar 1918; auch zum Beispiel Ausgabe vom 20. Dezember 1905.
- 7 Vgl. N. N., *La Bella Gigogin*.
- 8 Vgl. Coaz, *Chronik für den Monat Januar 1918*, S. 61.
- 9 Gredig, *Aus den ersten Jahren des Kurorchesters Pontresina*, S. 7.
- 10 [www.duden.de/rechtschreibung/Elend#herkunft](http://www.duden.de/rechtschreibung/Elend#herkunft), 27. September 2022.
- 11 Vgl. Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 74; vgl. auch *Jud, Medizin für die Seele*, S. 15–19.
- 12 Vgl. Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 75.
- 13 Vgl. den Streit zwischen dem Musiker Joe Hurka und dem Konzertmeister Mario P. Schuberth im Brief von Joe Hurka vom 2. August 1933 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, *Archiv Cultural d'Engiadina Bassa (ACEB)*, *Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera (HWV)*, 1933.
- 14 Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 66.
- 15 Vgl. Kornberger, *Recktenwald*.
- 16 Vgl. Arbeitsvertrag Kühn, *Kulturarchiv Oberengadin*, *Nachlass Pinösch-Gredig*, *Vulpera/Pontresina*, *Unterlagen Hotelangestellte, Mietverträge Lokalitäten Vulpera*, *Weinkarten*, *Depot 5, 67d*, *Schachtel 14*.
- 17 Vgl. ebd.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Vgl. Rüegg, *Wieder daheim*.
- 20 Vgl. *Conservatorio di Milano, Storia e mission*.
- 21 *Freundliche Auskunft von Mathias Gredig am 19. September 2022 im Gespräch mit dem Verfasser*.
- 22 Vgl. Biba, *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*.
- 23 Vgl. Mazzocchi/Marconcini, *Canti della Emigrazione Bergamasca*.
- 24 N. N., *Abschiedslied der Handwerksburschen*.
- 25 Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 68.
- 26 *Empfehlungsschreiben vom 10. Dezember 1901 der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera für den Konzertmeister Luciano Cappelli*, *Kulturarchiv Oberengadin*, *Nachlass Familie Pinösch-Gredig*, *Depot 5, Kopierbücher 108*.
- 27 Vgl. Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 78.
- 28 Mazzocchi/Marconcini, *Canti della Emigrazione Bergamasca*.
- 29 Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 76 f.
- 30 Vgl. ebd., S. 80.
- 31 *Brief des Konzertmeisters G. B. Campolmi vom 18. Oktober 1902 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera*, *ACEB*, *HWV*, 1902.
- 32 *Übersetzung vom Verfasser*.
- 33 Vgl. N. N., *Recktenwald*.
- 34 Kornberger, *Recktenwald*.
- 35 Vgl. Boisits, *Wacek*.
- 36 Vgl. Kornberger, *Recktenwald*.
- 37 Vgl. ÖML, *Recktenwald*, S. 227.
- 38 Vgl. ebd.
- 39 *Krisch, Zersprengt die Dollfußketten*, S. 178; *Nachweis in Anm. ebd.: GA*, 1933, *Kt. 50*, *Nr. D3-2460*, *Schreiben des Musikdirektors des Kurorchesters Bad Gastein vom 25. August 1933*.
- 40 *Rektenwald, Fritz Recktenwald*, S. 136.
- 41 Vgl. ebd.
- 42 Vgl. ebd., S. 146.
- 43 Vgl. *Offerte des Konzertmeisters Fritz Recktenwald vom 9. Juli 1935 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera*, *ACEB*, *HWV*, 1935.
- 44 *Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 12. Juli 1935 an den Konzertmeister Fritz Recktenwald*, *ACEB*, *HWV*, 1935.

- 45 Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 18. Januar 1936 an den Konzertmeister Fritz Recktenwald, ACEB, HWV, 1936.
- 46 Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 28. Februar 1939 an den Musiker Joe Reiniger in Khartum, ACEB, HWV, 1939.
- 47 Vgl. Brief des Konzertmeisters Billy W. Kleiner vom 23. September 1935 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Familie Pinösch-Gredig, Depot 5, 67d, Schachtel 14, Unterlagen «Hotelangestellte, Mietverträge Lokalitäten Vulpera».
- 48 Vgl. Brief des Konzertmeisters Billy W. Kleiner vom 7. Dezember 1937 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1937.
- 49 Vgl. Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 29. Mai 1935 an den Konzertmeister Billy W. Kleiner, ACEB, HWV, 1935.
- 50 Vgl. Brief des Konzertmeisters Billy W. Kleiner vom 5. April 1938 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1938.
- 51 Vgl. Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom Februar 1939 an den Konzertmeister Billy W. Kleiner, ACEB, HWV, 1939.
- 52 Brief von E. Henri Kleiner vom 5. März 1936 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1936.
- 53 Vgl. Brief des Konzertmeisters E. Henri Kleiner vom 23. September 1935 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1935.
- 54 Ebd.
- 55 Vgl. Telegramm der Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 30. September 1935 an den Konzertmeister E. Henri Kleiner, ACEB, HWV, 1935.
- 56 Brief des Konzertmeisters Billy W. Kleiner vom 7. Dezember 1937 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, ACEB, HWV, 1937. Hervorhebungen im Original.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Grafik: Kurt Gritsch.

Abb. 2: Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Familie Pinösch-Gredig, Depot 5, Kopierbücher 108.

Abb. 3: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1902.

Abb. 4: Fritz Recktenwald (1876–1963), Fotografie: Privatarchiv Barbara Recktenwald, Klosterneuburg.

Abb. 5: Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1937.

## Literatur

Aratnam, Ganga Jey, Silke Schmid, Luca Preite: «Musikhochschulen und Migration. Tradierete Transformierung und transformative Tradierung am Beispiel der urbanen Region Basel», in: Thomas Geisen, Christine Riegel, Erol Yildiz (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*, Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 381–401.

Biba, Otto: «Gesellschaft der Musikfreunde in Wien», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, letzte inhaltliche Änderung: 25. April 2003, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001cf05>, 27. September 2022.

- Boisits, Barbara: «Wacek (Vacek), Familie», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, letzte inhaltliche Änderung: 15. Mai 2006, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e5f0>, 27. September 2022.
- Coaz, C.: «Chronik für den Monat Januar 1918», in: *Bündnerisches Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landes- und Volkskunde* 2 (1918), S. 61–71.
- Conservatorio di Milano: «Storia e mission», [www.consmilano.it/it/conservatorio/storia-e-mission](http://www.consmilano.it/it/conservatorio/storia-e-mission), 27. September 2022.
- Engadiner Post*, 19. September 1895, 20. Dezember 1905, 8. Januar 1918.
- Fögl d'Engiadina*, 14. Januar 1888.
- Gredig, Mathias: «Aus den ersten Jahren des Kurorchesters Pontresina», in: *111 Jahre Camerata Pontresina 2021*, Konzertprogramm, S. 6–8, [www.pontresina.ch/fileadmin/user\\_upload/pdf/Broschure\\_Camerata\\_2021\\_V6\\_WEB.pdf](http://www.pontresina.ch/fileadmin/user_upload/pdf/Broschure_Camerata_2021_V6_WEB.pdf), 27. September 2022.
- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.
- Jud, Martin: *Medizin für die Seele. Die Kurkapelle Davos und ihre Vorläufer 1871–1918*, Heimatkundearbeit, Chur: Lehrerseminar, 2000.
- Kornberger, Monika: «Recktenwald, Fritz», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, letzte inhaltliche Änderung: 16. Juni 2017, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001de93>, 27. September 2022.
- Krisch, Laurenz: *Zersprengt die Dollfußketten. Die Entwicklung des Nationalsozialismus in Bad Gastein bis 1938*, Wien: Böhlau, 2003 (Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr. Wilfried-Haslauer-Bibliothek 19).
- Mazzocchi, P., Daniele Marconcini: «Canti della Emigrazione Bergamasca», in: *Lombardi nel Mondo*, 27. Januar 2020, <https://lombardinelmundo.org/canti-emigrazione-bergamasca>, 27. September 2022.
- N. N.: *Abschiedslied der Handwerksburschen*, [www.volksliederarchiv.de/ach-ach-ach-und-ach-abschied-wien](http://www.volksliederarchiv.de/ach-ach-ach-und-ach-abschied-wien), 27. September 2022.
- N. N.: *La Bella Gigogin*, [www.italianopera.org/Canzone/Tradizionale/LaBellaGigogin.html](http://www.italianopera.org/Canzone/Tradizionale/LaBellaGigogin.html), 27. September 2022.
- N. N.: «Recktenwald, Fritz», in: *Bayerisches Musikerlexikon online*, [www.bmlo.lmu.de/r0197](http://www.bmlo.lmu.de/r0197), 27. September 2022.
- ÖML: «Recktenwald, Fritz», in: Rudolf Vierhaus (Hg.): *Deutsche biographische Enzyklopädie*, Bd. 8, München: K. G. Saur, 2007, S. 227.
- Recktenwald, Barbara: *Fritz Recktenwald. Leben und Werk*, Diplomarbeit, Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1998.
- Rüegg, Niklaus: «Wieder daheim», in: *Schweizer Musikzeitung*, 1. Juni 2016, [www.musikzeitung.ch/de/berichte/treffpunkte/2016/eroeffnung-mkz-florhof.html](http://www.musikzeitung.ch/de/berichte/treffpunkte/2016/eroeffnung-mkz-florhof.html), 27. September 2022.



# Zum trockenen Ötzi

## Zwei geisteswissenschaftliche Alpenforscher sprechen über Musiknoten

Mathias Gredig

### Abstract

The chapter takes a rare look at the thinking of two Alpine researchers. They casually talk about glacier mummies or curling stones, but above all about music sheets. According to the Alpine researchers, it was not the music that was important to musicians in the past, but only the weight of music sheets. To prove this assumption, they visit hotels, impostors or foxes, examine application letters and finally weigh different pieces of music with kitchen scales.

Der Musikwissenschaftler Amadeus Pantigana traf sich in der Küche seiner Wohnung mit dem Historiker Maks Fritsch für ein Gespräch. In der Regel nahmen Besucher:innen verblüfft die Inneneinrichtung zur Kenntnis. Auf dem Tisch lag eine Geldkatze aus Leder und ein Topf mit Alpenedelweissen (*Leontopodium nivale*). Nicht aber das verblüffte, sondern eine kleine, mit einer ungefähr zwei Meter hohen Wendeltreppe verbundene sogenannte Schwalbennestorgel, die direkt über dem Dampfzug des Herdes eingebaut worden war. Pantigana hatte die Orgel, deren Tastatur, so hiess es, noch die Fingerabdrücke von Jan Pieterszoon Sweelinck aufweise, während eines nächtlichen Aufenthaltes in Amsterdam aus der Wand einer Kirche gerissen und in einem gefährlichen Unterfangen über die Grenzen hinweg ins Engadin geschmuggelt. In munteren Momenten seines Lebens köchelte ruhig eine Gerstensuppe auf dem Herd, während er selbst, über dem Dampfzug, ein Stückchen von Abraham van den Kerckhoven und dergleichen mehr vortrug. Das Gespräch von Pantigana (im Folgenden P) mit Fritsch (im Folgenden F), stattgefunden Anfang September 2022, ist aufgezeichnet worden und folgt nun im genauen Wortlaut:

F: Wie geht's, Amadeus? Hättest du was Kleines zum Trinken?

P: Tee kann ich dir anbieten – ich mag ihn nicht.

F: Für mich, in Armut aufgewachsen, gehört Tee noch immer zu den exotischen Substanzen. Wenn gekochtes Wasser bei uns Würze bekam, was äusserst selten der Fall war, dann durch das Pulver einer Gletschermumie.

P: Gab es auch das Pulver einer Mumie mit 61 Tätowierungen sowie Muskelfasern und Fettgewebe eines Steinbocks im Magen zu trinken?<sup>1</sup>

- F: Wie soll ich das wissen? Das Pulver war eben verpulvert.
- P: Gut, lassen wir das: Versuche du lieber mal dieses Pfefferminzblatt.
- F: Danke. Unser Gespräch wird aufgezeichnet. Wofür eigentlich?
- P: Für ein Buch. Wie dir bekannt, bekommen wir Forscher nicht selten unser Fett ab. Faul seien wir und lägen monatelang im Bett.
- F: Was nicht ganz unrichtig ist.
- P: Ich weiss, aber mit diesem Text beweisen wir die Unrichtigkeit der von dir genannten Unrichtigkeit. Statt in den Tag hinein zu träumen, wird ein Thema in wissenschaftlicher Weise bis ins Kleinste durchgedacht.
- F: Sehr schön, auch wenn ich behutsam lachen muss. Über was genau sollen wir reden? Als Musikwissenschaftler bist du zum Kenner vergangener Polarexpeditionen gereift. Demnach könnten wir zum Beispiel über die in Spitzbergen zurückgebliebenen 3000 Säcke mit Rentiermoos des Adolf Erik Nordenskiöld sprechen,<sup>2</sup> oder über den Schreibstil des südtirolischen Arktisreisenden Johann Haller. In seinem Tagebuch schrieb er am 10. November 1872: «Wind und Nebel. Ich bin marod.»<sup>3</sup>
- P: Das wäre spannend, doch wie mit der Redaktion vereinbart, müssen wir über Musiknoten sprechen.
- F: Zum trockenen Ötzi, das darf nicht wahr sein. Es gibt wohl kein langweiligeres Thema.
- P: Eben, so passt es zu den Erwartungen an wissenschaftliche Diskurse.
- F: Ausserdem kann ich keine Musiknoten lesen. Nur die von Alphonse Allais' *Marche funèbre, composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* habe ich ergründet.<sup>4</sup>
- P: Ein schönes Stück. Nebenbei: Es ist einerlei, ob du Noten lesen kannst oder nicht, da zahlreiche Varianten zur Erforschung von Musiknoten vorliegen. Die Editionswissenschaftlerin kann das Papier untersuchen, der Detektiv die Giftspuren auf und die Entomologin Insekten zwischen den Seiten, die Psychologin schliesslich die Notizen der Interpreten. Falls du einverstanden bist, können wir noch etwas anderes besprechen, nämlich das Gewicht der Noten.
- F: Gewicht im Sinne von Bedeutung?
- P: Nein, das wäre zu metaphysisch. Für den Tauben ist die Musik, um Baruch de Spinoza zu paraphrasieren,<sup>5</sup> weder von Gewicht noch von Nichtgewicht. Was ich meine, ist die Erforschung des Musiknotengewichtes in Gramm und Kilogramm.
- F: Jaja, ich weiss, 1 Kilogramm sind 1000 Gramm. Diese Forschung klingt durchaus interessant. Was hast du herausfinden können?
- P: Insgesamt habe ich elf Musikstücke auf eine Küchenwaage gelegt. Und jetzt pass auf: Dasselbe Stück kann unterschiedliches Gewicht annehmen. Die Ouvertüre zur Oper *Jessonda* von Louis Spohr beispielsweise wog in der Bearbeitung von Karl Theodor Grohmann, bei 19 Stimmen und Verdoppelung der Violino II, genau 230 Gramm, mit Kartonfalter 274 Gramm. In der Bearbeitung von Edmund Haensch, zu 11 Stimmen, dazu sechs Stimmverdoppelungen, 475 Gramm. Indessen wog ein unvollständiges *Ave Maria* von Franz Schubert mit herausgerissenen Seiten und fehlender Klavierpartie für 11 Stimmen 166 Gramm und die Ouvertüre zu *Raymond oder Das Geheimnis der Königin* von Ambroise Thomas, für dies und jenes, nicht weniger als 569 Gramm.

- F: Erstaunlich, mit welcher Akribie du das Thema erforschst, Pantigana. Die verschiedenen Falter der *Jessonda*, nehme ich an, sind ungefähr gleich schwer. Ähnlich lautete die Stimmenanzahl, also könnte die Gewichts Differenz durch das Format entstanden sein.
- P: Wohl, und zusätzlich durch unterschiedliche Stärken des Papiers. Reissfest aber sind solche Musiknoten, wie ungestüm die Seiten auch umgeblättert werden, allemal.
- F: Wie lautet dann die Schlussfolgerung deiner Studien?
- P: Folgendermassen: Im Median wiegt ein Salonmusikstück für 16 Stimmen mit Falter und weiterer Verpackung ungefähr 420 Gramm.
- F: Mit Musikwissenschaft hat das, behaupte ich als Historiker, und wir gehören zu den allerexaktesten Wissenschaftlern, wenig zu tun.
- P: Da täuschst du dich aber ohne Grenzen. Sagt dir Erik Satie etwas?
- F: Erik kommt mir bekannt vor. Satie? Nie gehört.
- P: Einer der bekanntesten Komponisten der Geschichte. Seine Musik kann man nicht ohne Schmerz hören, doch brillant sind seine Spielanweisungen. «Nicht zu viel essen» oder «Ein wenig gekocht» lauten sie in seinen kalten Stücken,<sup>6</sup> woanders findest du Affen. Ausserdem trat Satie als Salonmusiker am Klavier in Cafés und Kabarett auf und verfasste ein paar tolle Schriften, beispielsweise ein Buch mit dem zur Charakterisierung der geschichtswissenschaftlichen Forschungsmethode passenden Titel *Mémoires d'un amnésique* (*Erinnerungen eines Gedächtnislosen*). Willst du eine Stelle hören?
- F: Warum nicht?
- P: «Jedermann wird Ihnen sagen, dass ich kein Musiker bin. Das stimmt. [...] Meine Arbeiten sind reine Phonometrie. [...] Es ist der wissenschaftliche Gedanke, der dominiert. Im übrigen macht es mir mehr Vergnügen, einen Ton zu messen, als ihn zu hören. [...] Was habe ich nicht alles gewogen oder gemessen! Den ganzen Beethoven, den ganzen Verdi etc.»<sup>7</sup> Da hast du's. Wenn selbst ein Satie Musik wiegt, dann kann dieser Forschungszweig der Musikwissenschaft nicht so fern sein.
- F: Voreilig beurteilt, meine ich, denn die Passage erinnert eher an französische Absurdité, so wie das Stück von Allais, oder bei Alfred Jarry die Antwort der Mutter Ubu. Beginnend Vatter Ubu das Theaterstück mit einem betonten «Scheitze!», antwortet die Mutter: «Oh! Wie lieblich, Vatter Ubu [...]»<sup>8</sup>
- P: Das sah ich früher ähnlich. Aber nur, weil ich mir Satie als Komponisten dachte, was er ja selbst verneint zu wissen wünschte. Als Komponist mag das Wiegen von Musiknoten absurdizistisch erscheinen, für einen Salonmusiker hingegen ist das Gewicht der Musikstücke zentral.
- F: Kannst du das erklären? Oder wirbelst du bloss mit Wörtern?
- P: Wie viele Stunden täglich musste Satie, frage ich zurück, in Bars spielen?
- F: Fünf Stunden, vielleicht auch acht.
- P: Und wie viele Tage pro Woche und Wochen pro Jahr?
- F: Lange jedenfalls. Falls er vier Monate lang sechsmal die Woche zu je fünf Stunden klimperte, kam er auf 480 Stunden Musik. Wenn wir pro Stunde 6 Musikstücke annehmen, dann trug er insgesamt 2880 Piecen vor.

- P: Schön gerechnet, Fritsch. Brauchte der Musiker nun für diese 2880 Musikstücke Noten?
- F: Nicht unbedingt. Der Konzertmeister Johnny Ruckstuhl etwa, erfolgreich bis ins Greisenalter – 1942 etwa spielte er im Hotel Flüela in Davos und ab Ende der 1950er-Jahre im Kurorchester in Baden –, behauptet in einem Bewerbungsschreiben von 1936 an das Hotel Waldhaus in Vulpera, «90% Konzertmusik wie Jazzmusik» auswendig spielen zu können. Das sei besser für den Kontakt mit dem Publikum, ausserdem bewältigte er auch russische und ungarische Zigeunermusik.<sup>9</sup>
- P: Für einen Tag ging das, vielleicht auch für eine oder zwei Wochen, aber wohl nicht für vier Monate, sonst hätte er alle zwei Wochen die auswendig gekannten Stücke wiederholen müssen. So etwas aber rief bei Gästen und Hoteldirektionen Unwillen hervor. Der Direktor des genannten Waldhauses tobte wie eine Wolke, wenn er zu oft das *Geheimnis der Königin* oder das *Ave Maria* vernahm. Gegenüber dem Konzertmeister Rudolf Simon beklagte er sich 1911: «Wir müssen Ihnen noch bemerken, dass uns letztes Jahr seitens der Gäste wiederholt mitgeteilt wurde, dass Ihr Repertoire nicht genügend Variation bringt & liegt es nur in Ihrem Interesse, wenn Sie ein completes Repertoire mitbringen.»<sup>10</sup>
- F: Verstehe. Für ein vielfältiges Repertoire ohne Wiederholungen brauchte es zwingend genügend Noten.
- P: Ja, wofür noch ein weiterer Grund zu nennen wäre, nämlich der Wunsch von Gästen, möglichst aktuelle Hits hören zu dürfen. Solche Hits, oft aus dem englischsprachigen Raum stammend, lernten die Musiker durch Noten kennen. Henry Ernst, ein Konzertmeister aus Berlin, präsentierte Ende der 1910er-Jahre im Grand Hotel in St. Moritz verschiedene Fuchstänze. Er verwechselte sie, im Grunde bloss «exotisch synkopierte Gavotten und Rixdorfer»,<sup>11</sup> mit richtigen Foxtrotts. Diese kamen dann als Noten von London in St. Moritz an.
- F: Tanzten zu solchen Stücken richtige Füchse?
- P: Noch habe ich das nicht untersucht,nehm's jedoch an. Hier im Engadin leben viele Füchse. Kürzlich wachte ich nachts wegen eines solchen Tieres ganz benommen auf. In einer Schuttmulde stibitzte es unterschiedliche Asbestplatten.
- F: Kostbares Material das. Viele Musiknoten garantierten somit aktuellste Klangvielfalt. Und genau dies wird in Bewerbungen der Hotelorchester betont. Da schreibt ein Konzertmeister 1900 von einem «Notenrepertoire von ca. 1500 Piecen, welches alle Novitäten erfüllt», 1915 lautet's andernorts, «dass ich ein grosses, ausgesuchtes Repertoire besitze, bis zu den letzten Neuigkeiten», 1924 zum Beispiel «Mein Repertoire enthält zirka 2000 Piecen, teils klassischen, teils allermodernsten Genre's so wie auch Stimmungsmusik», und 1931, nicht abweichend im Inhalt, «Besitze ein 3000 Piecen umfassendes internationales Notenrepertoire (modern & klassisch), welches durch jeweilige Neuerscheinungen stets auf dem Laufenden gehalten wird. Ausserdem ein grosses modernes Tanz (Schlager) Repertoire.»<sup>12</sup>
- P: Beinahe meint man das Wachsen der Bibliotheken zu bemerken. 1937 beteuert der Konzertmeister Edouard Lehmann aus Genf gar, «mehr denn 5000 Stücke» zu besitzen. Extrem vielfältig sei sein Repertoire.<sup>13</sup>

- F: Anscheinend ein Nachfahre des Krull. Womöglich besass er nur 500 Musikstücke und fügte eine Null hinzu.
- P: Wäre er mit Krull verwandt, hätte er zusätzlich beim Geigenspiel geschwindelt. Wo doch der Clown mit einem Kurorchester eine «ungarische Tanzpièce» präsentierte und sich dabei virtuos gebärdete, in Wirklichkeit aber die Saiten lediglich, während im Hintergrund der Kapellmeister die Töne erzeugte, mit einem Vaselinebogen strich. Derlei kam bei richtigen Hotel- und Kurorchestern selten vor. Öfters aber beherbergten Orchester musikalische Hochstapler. So berichtet etwa Hans Martin Sutermeister alias Hans Moehrlen in seiner autobiografischen Novelle, dass ihm nicht allein der Violintou missfiel, sondern er auch genau auf diesem Instrument, dank gefälschter Zeugnisse, ein Engagement in einem Grandhotel ergatterte. Sein Spiel muss ja geklungen haben ... Kommentiert wurde es von seinem Spielgenossen, einem russischen Cellisten. Laut und für das Publikum vernehmbar murmelte dieser regelmässig: «Furchtbar ... furchtbar.»<sup>14</sup>
- F: Besser wohl hätte er mit Krull die Champagnerfabrik besucht.
- P: Und dessen Satz verdoppelt. Krull steigt hinab in die Kellergewölbe, zu den ruhenden Sektflaschen. «Da liegt ihr, dachte ich bei mir selbst (wenn ich auch meine Gedanken natürlich noch nicht in so treffende Worte zu fassen wusste).»<sup>15</sup> Bei Gelegenheit können wir den philosophischen Satz gerne besprechen, während mir jetzt eine kleine Zusammenfassung nicht unangepasst schiene.
- F: Recht hast du, Pantigana, diesen Pfefferminztee kann wahrlich man nicht empfehlen. Bezüglich der Musiknoten würde ich behaupten: Wer mehr Noten besass, konnte eine grössere Vielfalt anbieten und profitierte bei Bewerbungsverfahren. Folglich war es wichtig, in der Korrespondenz mit grossen Musikbibliotheken zu bluffen.
- P: Falls aber die Konzertmeister:innen tatsächlich grosse Notenbibliotheken unterhielten, konnten sie diese als Druckmittel bei Verhandlungen mit den Vorgesetzten brauchen.
- F: Ein denkwürdiger Punkt. Die Hoteldirektoren wussten vom Wert der Noten, wozu ich vor Kurzem ein schönes Dokument fand. Es erzählt von der Aufbewahrung zweier Kisten mit Musiknoten in einer Zürcher Weinhandlung. Die Noten gehörten einem in Vulpera angestellten «armen Teufel von Musiker», der während des Zweiten Weltkriegs ins Ausland ging. Bewahren Sie bitte, so der Hoteldirektor zum Weinhändler, die Kisten gut auf und verkaufen Sie die Noten nicht, denn diese könnten später für den Musiker «von erheblichem Wert» sein.<sup>16</sup>
- P: Warum die Noten ausgerechnet zu einem Weinhändler kamen, ist schwer zu erklären, einfacher hingegen deren Wert. Goffredo Sajani etwa, Leiter des Kurorchesters in St. Moritz zwischen 1909 und 1951, verfügte über eine ansehnliche Notenbibliothek von über 4000 Titeln.<sup>17</sup> Auch deswegen sass er so lange auf seiner Stelle, denn der Kurverein selbst sammelte keine Noten. Als aber die Touristiker 1944 ihm seine Bibliothek abzukaufen wünschten, nannte er den unmöglichen Preis von damals 135 000 Franken. Mit der Drohung, seine Musiknoten zu entfernen, konnte er das Engagement zusätzlicher Orchestermusiker durchsetzen.<sup>18</sup>
- F: Im Gegensatz zum Kurverein von St. Moritz erwarb indes jener von Davos Platz selbst Musiknoten. Und zwar, so heisst es in einem Protokoll von 1900, «um nicht einerseits bei der Gestaltung des Programms von der Sparsamkeit oder Freigiebigkeit

des Dirigenten abzuhängen und um nicht andererseits bei einem etwaigen plötzlichen Abgang eines Dirigenten zwar eine Kurkapelle aber keine Noten zu haben».<sup>19</sup>

P: Sehr klug. Ebenso klug erkennen wir nun drei Vorteile einer grossen Notenbibliothek: Vielfalt und Aktualität der Musik sowie aktuelle oder potenzielle Macht gegenüber den Vorgesetzten.

F: Wer aber Macht besitzt, zieht auch Nachteile und Missgeschicke an, nicht?

P: Ganz einverstanden.

F: In erster Linie wäre die Unhandlichkeit als Nachteil zu erkennen. Ist die Bibliothek zu gross, so wie das Schwein des Martin O'Bannassa in Flann O'Briens *An Béal Bocht*,<sup>20</sup> kann sie nicht mehr ins Freie bewegt werden und beginnt Gestank zu verbreiten.

P: Ein tolles Beispiel. Was aber kann nicht bewegt werden?

F: Etwas zu Fettes.

P: Anders formuliert, denke an Satie, das zu Gewichtschwere.

F: Jetzt rieche ich langsam den Argumentationsbogen. Wärest du einverstanden, kurz unser Gespräch zu unterbrechen?

P: Nichts Besseres als das.

Auch Sie, verehrte Leser:innen, haben nun die Möglichkeit, sich kurz auszuruhen. Das Gespräch von Amadeus Pantigana und Maks Fritsch verlief unterhaltend wie das Pfeifen der Murmeltiere. Ausschliesslich zwischen Alpenforschern ist ein Austausch von solcher Feinheit, Empirie, Erheiterung und Logik denkbar. Fritsch nahm aus seinem Rucksack ein belegtes Brot, Pantigana aber kochte für sich selbst zwei Teller mit Bandnudeln und Morcheln an roter Weinsauce. Auf dem Balkon kauten sie die Nahrung, in grossem Schweigen jedoch. Sie versuchten ihre Gedanken zu bündeln und wussten: Vorsicht, was wir sprechen, wird aufgezeichnet. Danach begann die Fortsetzung des Gespräches:

F: Musiknoten in die Alpen zu bringen, gelang wohl nur unter Mühsal. In der Pferdetsche selbst hockten die Knochen, während ihr Gepäck, dem Wetter ausgesetzt, auf dem Dach rumpelte. Beim Schloss Trauttmansdorff in Meran sah ich kürzlich die typischen Reisetruhen mit gewölbtem Deckel, auch solche aus Korb und mit Eisenbeschlägen. Und neben Koffern für Gewehre ein reizendes Exemplar, darinnen sich ein Spirituskocher befand, ferner zwei espressokocher mit aufgesetzten Tassen, ein Behälter für Teeblätter und Kaffèepulver, ein Metalletui für Streichhölzer, eine Glasflasche für Milch sowie ein Flachmann.<sup>21</sup> Musikinstrumenten- und besonders Notenkoffer konnte ich nirgends entdecken.

P: Wir wissen nicht, in welchem Gepäck die Noten reisten. Im Brief des armen Teufels zumindest war von irgendwelchen Kisten die Rede. Doch das Gewicht des Gepäcks können wir ermitteln. Für eine Saison von vier Monaten rechneten wir mit ungefähr 2880 Musikstücken zu je 420 Gramm. Der Konzertmeister mit entsprechender Notenbibliothek hatte also ungefähr 1,2 Tonnen Noten mitzuschleppen, mit Kisten und Verpackung wohl gegen zwei Tonnen oder mehr.<sup>22</sup>

F: Das erstaunt. In einem Vertrag des Hotels Waldhaus Vulpera vom 14. November 1910 mit Rudolf Simon nämlich stellt die Direktion, ich zitiere, «bei vollständiger Zufrieden-

heit [...] einen Einspännergepäckwagen für den Transport der Instrumente & Noten (im Gewicht von höchstens 400 Kilos) gratis zur Verfügung & zwar von Landeck bis Vulpera & wieder retour». <sup>23</sup> Also hätte Simon gemäss unseren Berechnungen entweder fast den ganzen Transport selber bezahlen müssen, von Landeck nach Brno ohnehin, oder eine Bibliothek von nur 700 bis 800 Musikstücken mitnehmen können, wofür er wiederum, wie gesehen, Kritik wegen Wiederholungen und eines zu reduzierten Repertoires hätte einstecken müssen.

- P: So mag es gewesen sein, und dazu kam noch das Gewicht der Musikinstrumente. Klaviere oder Pauken standen in Hotels, nicht aber andere Klangträger. Dank eines Inventars wissen wir, dass der Konzertmeister Fritz Recktenwald um 1908, ausser der Geige, unter anderem diese Reisebegleitung hatte: «1 Bassgeige mit Korb und Bogen, 1 grosse Trommel und Cinelle, 1 kleine Trommel, 1 Glockenspiel». <sup>24</sup>
- F: Noch andere Konzertmeister:innen, hörte ich, führten bis in die 1920er-Jahre Harmonien mit sich. <sup>25</sup> Du, Pantigana, als stolzer Besitzer einer Schwalbennestorgel, wirst das Registerinstrument besonders schätzen.
- P: Genau. Aber weil das Instrument zu viel wog, wurde es nach und nach durch Bando-neons und Akkordeons ersetzt. <sup>26</sup> Das Problem des Gewichtes verursachte demnach sogar einen Wechsel der Klangfarben.
- F: All dies geschah nur, weil es den Musiker:innen an genügend Geld fehlte, nicht?
- P: Das sei angenommen. Dazu ein Beispiel: Kennst du die schottische Insel Ailsa Craig, Nistplatz der wunderschönen Atlantiksturmtaucher (*Puffinus puffinus*)?
- F: Nein.
- P: Ebendort wurden aus endemischem Granit die Ailsite genannten Curlingsteine hergestellt. So ein Stein wiegt zwischen 17,24 bis 19,96 Kilogramm. Da nun um 1880 in St. Moritz erste Curlingpartien stattfanden, in der Region geschliffene Steine jedoch erst drei Jahre später erschienen, <sup>27</sup> spедиerten die Schotten und Engländer ihre sechzehn Spielsteine, also die 320 Kilogramm, vorerst selbst in die Alpen. Bei euch habt ihr wahrscheinlich mit den Schädeln der Gletschermumien Curling gespielt?
- F: Meines Wissens nicht. Aber freilich kannten wir auch das Curlingspiel nicht. Für derlei Bonzen jedoch waren die Transportkosten, wo sie die ganze Villa mit Okarina und Esel mitschleppten, egal – hingegen für die Musiker:innen eine Frage des Geldbeutelumfangs.
- P: Vermutlich. Zusätzlich hatten sie noch öfters die Autorengelühren der gespielten Musikstücke zu übernehmen sowie zahlreiche Rechnungen der Weinschenken.
- F: Unklar aber bleibt die tatsächliche Grösse früherer Notenbibliotheken. Jener Konzertmeister mit 5000 Piecen hätte vermutlich mehr als 3 Tonnen von Hotel zu Hotel ziehen müssen. Und das wiederum war zu teuer oder er nicht ganz gebacken.
- P: Schwierige Frage. Fritz Recktenwald jedenfalls liess 1908 insgesamt 604 Musikstücke von Vulpera nach Arco im Trentino, wo er im Kurorchester wirkte, versenden, und seine Bibliothek im Waldhaus in Vulpera bestand damals aus 1023 Musikstücken. <sup>28</sup> Da die Bibliotheken wie Pilze wuchsen, ist die Anzahl von 2000 oder auch 3000 Musikstücken für die 1920er- und 1930er-Jahre nicht auszuschliessen.
- F: Somit auch nicht die von 5000.

- P: Oder von 10 000, wenn du möchtest, denn beinahe nichts ist undenkbar. Eine Sache aber können wir klar bestimmen: Um das Repertoire sorgten sich die Hotelmusiker:innen nicht. Die Gäste und Hoteldirektionen bestimmten, wenn nicht die Mode, die Musik. Und deren Interpret:innen spielten ab Blatt und verzichteten auf Proben. Indessen prägten Gewicht und dadurch Transportkosten ihren Alltag. Insofern hatte Erik Satie ganz recht: Nicht so sehr das Hören als das Wiegen und Messen von Musik sei ein Vergnügen.
- F: Höchst spannend.
- P: Kommen dir nun, neben den Transportkosten, weitere Nachteile grosser Notenbibliotheken in den Sinn?
- F: Das Aus- und wieder Einpacken, erstens, dann aber vor allem das Ordnen und Finden bestimmter Musikstücke. Kaum auszudenken, welche Systematiken dafür zur Anwendung kamen. Einzelne Stimmen landeten zudem in falschen Faltern oder bei Langfingern, noch andere gingen verloren.
- P: Würdest du denn Musiknoten stehlen, Fritsch?
- F: Erst jetzt.
- P: Sehr schön, so zeigt sich auch der wirtschaftliche Nutzen unserer Forschung. Zum Ordnen der Noten boten sich unterschiedliche Systematiken an. Recktenwald beispielsweise bevorzugte eine nach Gattungen und mit Ziffern. Zu M gehörten die Märsche, zu W die Walzer, Ou bedeutete Ouvertüren, Op Opernphantasien, Op Operettenpotpourris und so weiter.<sup>29</sup> Vielleicht wurde diese Systematik überdies gemäss Format der Noten verdoppelt. Alvaro Bigi hingegen, Konzertmeister des Kurorchesters St. Moritz in den 1960er- bis 1980er-Jahren, der einen Teil von Sajanis Bibliothek zu verbrennen empfahl,<sup>30</sup> ordnete seine Noten, ungefähr 750 Stück, mit einer Systematik, die, ausser ihm selbst, niemand verstand.<sup>31</sup>
- F: Mit Erfolg, nehme ich an.
- P: Kaum suchte die Flötistin eine bestimmte Quadrille, schon kam Bigi mit den richtigen Noten.
- F: Wir haben es hier mit individuellen Ordnungssystemen zu tun, die bei anderen Personen bloss Chaos bewirken.
- P: Und damit kämen wir wieder zu Krull. Verschlafen promenierte er in den Kellereien der Champagnerfirma und denkt sich beim Anblick der Flaschen: «Da liegt ihr.» Dasselbe dachte der Weinverantwortliche Augustin Flury in den Katakomben des Badrutt's Palace Hotel in St. Moritz. Nun aber folgt prompt die Frage: «Und was liegt in den Flaschen?» Im Palace lag, unspezifisch formuliert, ein «Sortiment von etwa 1500 verschiedenen Gewächsen und Marken, die wiederum aufgeteilt waren in verschiedene Jahrgänge und verschiedene Flaschengrössen». Nicht aber nach dieser Systematik ordnete Flury die Flaschen, sondern gleich wie Bigi seine Musiknoten, nach einer «undurchsichtigen Geschichte».<sup>32</sup> Trotzdem fand er das Gewünschte. Er erblickte also die Flaschen samt ihrem Inhalt. Ohne Zweifel sehen wir Tausende Falter mit Musikstücken drin. Da wir aber das Ordnungssystem nicht verstehen, entfällt uns der Inhalt.
- F: Völlig einerlei. Denn wichtig ist ja das Gewicht der Noten. Um dieses einzufangen, genügt eine Küchenwaage zum Abwiegen von Nüssen.
- P: Vielen Dank für das spannende Gespräch, lieber Fritsch.

F: Gleichfalls, gleichfalls.

P: Und gib acht.

F: Auf was, Amadeus?

P: Auf dein Hemd. Ein Knopf scheint zu fehlen.<sup>33</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Zink/Maixner, Auch 30 Jahre später, S. 16, 20.
- 2 Vgl. Nordenskjöld, Nordostpassage, S. 58, 62, 63.
- 3 Haller, Erinnerungen eines Tiroler Teilnehmers, S. 26.
- 4 Allais, Marche funèbre.
- 5 Vgl. Spinoza, Die Ethik, S. 193.
- 6 Vgl. Satie, Pièces froides, S. 43, 45, 49.
- 7 Vgl. Satie, Schriften, S. 7.
- 8 Vgl. Jarry, Ubu Rex, S. 9.
- 9 Vgl. Brief von Willy, Grand Hotel & Belvedere Davos, vom 28. Januar 1942 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Pinösch-Gredig, 67d, Schachtel 14, Mappe «Vermittlung»; Loepfe, Von den Wälzern Waldteufels bis zu Beethovens Violinkonzert, S. 42; Offerte von Johnny Ruckstuhl vom 3. April 1936 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1936.
- 10 Brief der Hoteldirektion des Hotels Waldhaus Vulpera vom 2. November 1911 an Rudolf Simon, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1911.
- 11 Vgl. Henry Ernst: Meine Jagd nach der Tschezpend, zitiert nach Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland, S. 274–277, hier S. 275. Für den Hinweis herzlichen Dank an Martina Sichardt.
- 12 Offerten von [unleserliche Unterschrift] vom 30. Dezember 1910, von A. Principe vom 19. April 1915, von Massimiliano Ceré vom 10. Februar 1924 und von Alfred Walther vom 16. April 1931 an die Direktion des Hotels Waldhaus in Vulpera, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera.
- 13 Vgl. Offerte von Edouard Lehmann vom 22. März 1937 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1937.
- 14 Moehrlen, Zwischen zwei Welten, S. 66.
- 15 Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, S. 22 f.
- 16 Vgl. Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 41.
- 17 Für den Hinweis herzlichen Dank an Jürg Frei (E-Mail an M. G. vom 14. März 2022).
- 18 Vgl. Protokolle des Kurvereins St. Moritz vom 9. März 1938, 8. Februar 1944 und 12. Oktober 1951, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, WIR 4.
- 19 Protokoll des Kurvereins Davos vom 25. Mai 1900, zitiert nach Jud, Medizin für die Seele, S. 13.
- 20 Vgl. O'Brien, Das Barmen, S. 27–32.
- 21 Vgl. Touriseum, Packen, schleppen, rollen, S. 38.
- 22 Ungefähr tausend Musikstücke aus der Notenbibliothek von Goffredo Sajani, darunter grossformatige, wogen mit Verpackung etwa 1,1 Tonnen. Für den Hinweis herzlichen Dank an Daniel Bosshard (E-Mail an M. G. vom 22. März 2022).
- 23 Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 76 f.
- 24 Brief von Fritz Recktenwald vom 9. Mai 1908 an Herrn Röhler, Hotel Waldhaus Vulpera, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Pinösch-Gredig, 67d, Schachtel 14, Mappe «Arbeitsverträge».
- 25 Vgl. Bewerbungsbrief von Hermann Hucke vom 27. Januar 1920 an die Direktion des Hotels Waldhaus Vulpera, Archiv Cultural d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera, 1920.
- 26 Vgl. Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland, S. 150.
- 27 Vgl. Caminada, Wintersport, S. 170–173.
- 28 Vgl. Brief von Fritz Recktenwald vom 9. Mai 1908 an Herrn Röhler, Hotel Waldhaus Vulpera, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Pinösch-Gredig, 67d, Schachtel 14, Mappe «Arbeitsverträge».
- 29 Vgl. ebd.

- 30 Vgl. Protokoll des Kurvereins St. Moritz vom 5. Juli 1967, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, WIR 4.
- 31 Für diesen Hinweis im Gespräch vom 21. März in Samedan herzlichen Dank an Gyula Petendi.
- 32 Keller, Via St. Moritz nach Hongkong und zurück, S. 114 f.
- 33 Für Hinweise und Korrekturen herzlichen Dank an Thomas Barfuss, Cathrin Dux, Lea Gredig und Matthias Schmidt. Eine leicht abgeänderte Fassung des Textes wurde in Baden-Baden, unter Regie von Kerstin Unseld, eingesprochen und erschien am 26. April 2023 als Radiosendung mit dem Titel «Schwere Musik – Über das Gewicht der Musiknoten» in der Reihe «Thema Musik» auf SWR 2.

## Literatur

- Allais, Alphonse: «Marche funèbre, composée pour les funérailles d'un grand homme sourd», in: ders.: *Album primo-avrilesque*, Paris: Paul Ollendorff éditeur, 1897, S. 21–26.
- Caminada, Paul: *Wintersport. Entstehung und Entwicklung. St. Moritz, Davos, Arosa, Klosters, Lenzerheide, Flims*, Disentis/Mustér: Desertina, 1986.
- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.
- Haller, Johann: *Erinnerungen eines Tiroler Teilnehmers an Julius v. Payer's Nordpol-Expedition 1872/1874. Aus dem Nachlass bereitgestellt von seinem Sohn Ferdinand Haller, Obsteig (Mieminger Terrasse), Tirol*, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1959 (Schlern-Schriften, hg. von R. Klebelsberg, Bd. 189).
- Jarry, Alfred: «Ubu Rex. Drama in fünf Akten in Prosa. In seiner Gesamtheit wiedergegeben, so wie es von den Marionetten der Phynanz-Bühne anno 1888 aufgeführt wurde», übersetzt von Heinz Schwarzingler, in: ders.: *Ubu. Stücke & Schriften*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1987, S. 5–94.
- Jud, Martin: *Medizin für die Seele. Die Kurkapelle Davos und ihre Vorläufer 1871–1918*, Heimatkundearbeit, Chur: Lehrerseminar, 2000.
- Keller, Max: *Via St. Moritz nach Hongkong und zurück. Hotelgeschichten*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2006.
- Loepfe, Gregor: «Von den Walzern Waldteufels bis zu Beethovens Violinkonzert. Das Kurorchester Baden», in: *Badener Neujahrsblätter* 91 (2016), S. 36–43.
- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- Moehrlen, Hans: *Zwischen zwei Welten*, Bern: Buchdruckerei Mettler & Salz, 1942.
- Nordenskjöld, Friedrich-Franz von: *Nordostpassage. Der Polarforscher Nordenskiöld erzwingt mit der Vega den nordsibirischen Seeweg 1878/1880*, Herford: Koehlers Verlagsgesellschaft, 1980.
- O'Brien, Flann: *Das Barmen. Eine arge Geschichte vom harten Leben*, übersetzt von Harry Rowohlt, Zürich: Kein & Aber, 2011.
- Satie, Erik: *Schriften*, hg. von Werner Bärtschi, übersetzt von Evi Pillet, Zürich: Regenbogen Verlag, 1980.
- Satie, Erik: *Pièces froides*, hg. von Eberhardt Klemm, Leipzig: Edition Peters, 1986 (Erik Satie: Klavierwerke, Bd. 1).

- Schröder, Heribert: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, hg. von Martin Vogel, Bd. 58).
- Spinoza, Baruch de: *Die Ethik. Schriften und Briefe*, übersetzt von Carl Vogl, hg. von Friedrich Bülow, Stuttgart: Alfred Kröner, 1976.
- Touriseum – Südtiroler Landesmuseum für Tourismus (Hg.): *Packen, schleppen, rollen. Reisegepäck im Wandel der Zeit*, Ausstellungskatalog, Meran: Touriseum – Südtiroler Landesmuseum für Tourismus, 2021.
- Zink, Albert, Frank Maixner: «Auch 30 Jahre später: Ötzi – noch immer voller Rätsel», in: Thomas Reitmaier (Hg.): *Gletscherarchäologie. Kulturerbe in Zeiten des Klimawandels*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021, S. 14–21.



## Zwei Formate von Opernmusik im Salonorchesterrepertoire

Jonathan Stark

### Abstract

It should come as no surprise that opera music was an integral part of the St. Moritz spa orchestra repertoire in the first half of the 20th century: The «rich and beautiful» from all over the world were not only the preferred clientele in the Grand Hotels, but usually also eager opera-goers. However, a distinction must be made between two different formats of opera music in the spa orchestra repertoire: Famous arias could either be performed unabridged (and often with the participation of world-famous opera singers) or presented as part of arrangements (without singing). The transfer from the operatic stage to the spa orchestra concert is complex, especially in the latter format: the orchestration is reduced, the performance context is more informal, the focus shifts from the vocal to the instrumental, and rigorous abridgement is required. This chapter examines how the arrangers Adolf Schreiner and Émile Tavan dealt with these challenges, using their opera fantasies of Mozart's *Magic Flute* as examples.

Dass Opernmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein fester Bestandteil des St. Moritzer Salonorchesterrepertoires war, dürfte nicht überraschend sein: Die «Reichen und Schönen» aus aller Welt waren nicht nur die bevorzugte Klientel in den Grandhotels, sondern meistens auch eifrige Opernbesucher. Allerdings muss zwischen zwei verschiedenen Formaten von Opernmusik im Salonorchesterrepertoire unterschieden werden: Am ersten Format waren Opernsängerinnen beteiligt, am zweiten nicht. Im Folgenden sollen zwei Episoden aus den Jahren 1925 und 1932 als Beispiele für das erste Format vorgestellt werden.

Eine «seltene Gelegenheit» kündigte das Palace Hotel St. Moritz für Sonntag, den 2. August 1925, an: Abends um 9 Uhr gab die international gefeierte italienische Opernsängerin Toti Dal Monte, laut Ankündigungsplakat «die bedeutendste Sängerin der Gegenwart»,<sup>1</sup> ein Konzert im Palace Hotel (Abb. 1).

Dass die Primadonnen von Weltrang sich im Palace Hotel willkommen fühlten, geht auch aus einer Meldung der britischen Boulevardzeitung *Daily Mail* vom Sommer 1932 hervor:

The Embassy room of the Palace Hotel, St. Moritz, was crowded to its utmost capacity when Rosa Ponselle, the world-famous prima donna of New York Metropolitan Opera House gave a concert on behalf of St. Moritz charities. This was her only appearance in Europe this summer, and music-lovers came from far and wide to avail themselves of this unique opportunity of

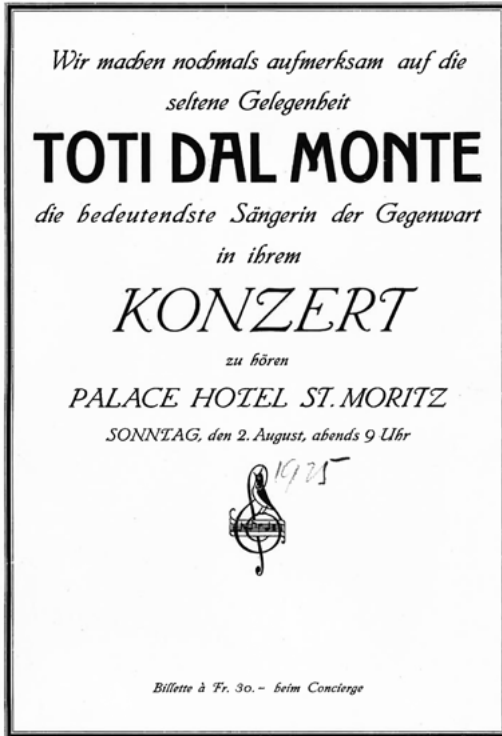


Abb. 1: Ankündigungspakat des Palace Hotel St. Moritz für ein Konzert mit der italienischen Opernsängerin Toti Dal Monte.

listening to the queen of singers. The programme was designed to show the marvellous range of her répertoire. Arias from Italian opera, German ballads, French and English chansons, Tyrolese folk-songs and Negro love songs, all seem to suit her voice equally well.<sup>2</sup>

Zwei Gemeinsamkeiten zwischen dem Ankündigungspakat von 1925 und der Zeitungsmeldung von 1932 sind auffällig: Erstens wird die Besonderheit des Ereignisses betont, indem auf die «seltene Gelegenheit» beziehungsweise «unique opportunity» hingewiesen wird. Zweitens wird an Superlativen nicht gespart: Während Toti Dal Monte als «die bedeutendste Sängerin der Gegenwart» präsentiert wird, erhält Rosa Ponselle den Titel «the queen of singers».

Daraus kann Folgendes geschlossen werden: Wenn sich für die St. Moritzer Hotels die Gelegenheit ergab, Opernmusik unter Beteiligung von Sängerinnen erklingen zu lassen, wurde diese Gelegenheit als grosses Event inszeniert. Das Beste war gerade gut genug: Engagements an Scala, Royal Opera House Covent Garden und Metropolitan Opera waren Muss-Anforderungen an die ausführenden Sängerinnen. Diesen Weltstars wurde dann aber auch ein abendfüllendes Programm eingeräumt, um «music-lovers [...] from far and wide» anzulocken.

Diesem ersten Format von Opernmusik im Salonorchesterrepertoire steht ein zweites Format gegenüber: das Einbinden von Opernmusik in ein Salonorchesterkonzert in Form von sogenannten Opernfantasien. Darunter werden Bearbeitungen berühmter

Opern verstanden, die durchschnittlich zehn bis zwanzig Minuten dauern. Üblicherweise wird auf Gesang verzichtet; der Gesangspart wird in die Instrumente (besonders häufig Klarinette und Violoncello) verlegt.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass eine Fantasie nicht mit einem Potpourri verwechselt werden sollte. Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen betrifft im Kontext des Salonorchesterrepertoires in erster Linie das vom damaligen Publikum wahrgenommene Prestige der musikalischen Vorlage. Während auf der Grundlage der als «erst (zu nehmend)» wahrgenommenen Opern à la *Zauberflöte*, *Carmen* und *La Traviata* Fantasien geschrieben wurden, wurden aus den «leichteren» Operetten Potpourris gemacht. Obwohl Fantasie und Potpourri im technischen Sinne ähnlich sind – in beiden werden Teile bereits bestehender Werke neu zusammengesetzt –, sind sie also zumindest im Salonorchesterkontext aufgrund des «Prestigeunterschieds» nicht gleichzusetzen. Ob dieser «Prestigeunterschied» auch musikalisch hinreichend begründet werden könnte, wäre Anlass für eine andere Diskussion.

Opernfantasien sind aus handwerklicher Perspektive bemerkenswerte Konstrukte, da mit dem Schreiben einer Opernfantasie gleich vier Herausforderungen für den Arrangeur einhergehen: Erstens ist die Orchesterbesetzung reduziert, zweitens ist der Aufführungskontext im Vergleich zur «konventionellen» Opernvorstellung (sowie zum oben beschriebenen ersten Format) informeller, drittens wird der Schwerpunkt vom Vokalen zum Instrumentalen verlagert und viertens muss ein abendfüllendes Bühnenwerk auf zehn bis zwanzig Minuten Spieldauer gekürzt werden.

Im Folgenden soll verglichen werden, wie zwei verschiedene Arrangeure mit den skizzierten Herausforderungen umgingen: der deutsche Arrangeur Adolf Schreiner (1847–1921) und der französische Arrangeur Émile Tavan (1849–1929). Von beiden ist je eine Opernfantasie zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* erhalten.

*Die Zauberflöte* eignet sich besonders gut für dieses Forschungsvorhaben, da die Figuren dieser Oper in drei semantisch und musikalisch klar voneinander abgesetzte «Charakteregruppen» eingeordnet werden können:

1. Sarastro und das Priestergefolge stehen für Licht und Aufklärung.
2. Die Königin der Nacht und ihre drei Damen sind die Gegenspielerinnen von Sarastro; sie repräsentieren eine «alte Welt».
3. Tamino, Pamina, Papageno und Monostatos durchlaufen während der Handlung eine charakterliche Entwicklung und stehen damit zwischen Sarastro und der Königin der Nacht.

Die Opernfantasien von Schreiner und Tavan werden beide im Hinblick auf die folgenden Forschungsfragen untersucht:

1. Welche Figuren/Charakteregruppen treten im Arrangement auf?
2. Wie sind Anfang und Ende des Arrangements gestaltet?
3. Wie wird musikalisch zwischen den Figuren/Charakteregruppen übergeleitet?

Abb. 2: Ausschnitt aus der Violindirektionsstimme von Schreiners *Zauberflöte*-Fantasie. Hier werden Taminos Flötenarie (am Beginn), die Arie von Monostatos (ab Ziffer 2) sowie Taminos Bildnisarie (ab Ziffer 3) und damit ausschliesslich Nummern aus der Charakteregruppe 3 zitiert.

Schreiner präsentiert in seiner Opernfantasie hauptsächlich die Charakteregruppen 1 und 3, die «alte Welt» in Gestalt der Königin der Nacht und ihrer drei Damen nimmt deutlich weniger Raum ein (Abb. 2). Weiter verbleibt Schreiner lange innerhalb einer Charakteregruppe, bevor ein Wechsel zur anderen Charakteregruppe stattfindet.

Anfang und Ende gestaltet Schreiner nah am mozartschen Original: Für den Anfang der Opernfantasie wählt er den originalen Beginn der Oper. Auch das Ende ist ein Zitat eines Schlusses aus dem Original; allerdings zitiert Schreiner nicht den Schluss des zweiten Aktes, sondern den Schluss des ersten Aktes (Abb. 3).

Bezüglich der Überleitungen zwischen den Figuren ist auffällig, dass Schreiner wenig Eigenes hinzugibt. Statt Übergänge selbst hineinzukomponieren, nutzt er Dominanten, die bereits im mozartschen Original vorhanden sind, als Scharniere (Abb. 4).

Aus den drei Teiluntersuchungen kann Schreiners «Rezept» für eine Opernfantasie abgeleitet werden. In Imperativen formuliert würde es wie folgt lauten: Verbleibe lange in einer homogenen Charakteregruppe, benutze Anfang und Ende aus dem Original und verwende für Übergänge Dominanten, die bereits im Original vorkommen.

A. J. B. 1523

Abb. 3: Die letzten Takte von Schreiners Violindirektionsstimme mit dem Zitat des Schlusses des ersten Aktes aus dem Original (ab Ziffer 9).

Allegro maestoso

Abb. 4: Ausschnitt aus der Klavierstimme von Schreiners *Zauberflöte*-Fantasie. Eine Dominante (zweite Akkolade, zweiter Takt) wird unverändert aus dem mozartischen Original übernommen, um von Taminos Bildnisarie (Beginn dieses Ausschnitts – Charaktergruppe 3) zu Sarastros Auftrittschor (ab Allegro maestoso – Charaktergruppe 1) überzuleiten.

Mod<sup>lo</sup>  
C<sup>quat.</sup> Haut. et Harm.

The musical score consists of six staves. The first staff is for the Violin (Violindirektionsstimme) and includes the instruction 'Mod<sup>lo</sup> C<sup>quat.</sup> Haut. et Harm.' and dynamics 'p', 'mf', and 'cresc.'. The second staff continues with 'dim.' and 'p'. The third staff includes 'dim.', 'dolce', 'Presser', and 'Rall.'. The fourth staff has 'Lent', 'cresc.', 'sf', 'p', 'sf cresc.', and 'sf Trib. f'. The fifth staff is marked 'D' and 'All<sup>o</sup> Tutti' with dynamics 'dim.', 'p', 'f', and 'mf'. The sixth staff is for the Cornet and includes 'mf' and 'k'.

Abb. 5: Ausschnitt aus der Violindirektionsstimme von Tavans *Zauberflöte*-Fantasie. Der Ausschnitt beginnt mit dem Marsch der Priester (Charakteregruppe 1), worauf ab Buchstabe D die Arie von Monostatos (Charakteregruppe 3) folgt.

## GRANDE FANTAISIE

## Hans Rückert.

PAR EMILE TAVAN

All<sup>o</sup> vivo

V.<sup>o</sup> seuls

Tutti

Piano Conducteur

The musical score consists of two systems. The first system is for the Piano and includes 'All<sup>o</sup> vivo', 'V.<sup>o</sup> seuls', and 'Tutti' with dynamics 'f' and 'p'. The second system is for the Alto Saxophones ('Altos Verles') and includes 'Tutti' with dynamics 'f', 'p', 'sf', and 'mf'.

Abb. 6: Beginn von Tavans Klavirdirektionsstimme. Die ersten beiden Takte sind dem Mineur-Abschnitt der mozartischen Ouvertüre entnommen, werden in den Takten 3 und 4 aber frei von Tavan fortgesetzt, um in die Eröffnungsmusik des ersten Aktes (ab Akkolade 2) überzuleiten.

Abb. 7: Ausschnitt aus der Klavierspektakelstimme von Tavan's *Zauberflöte*-Fantasie. Das Duett von Pamina und Papageno («Bei Männern, welche Liebe fühlen») wird in der Tonika G-Dur abgeschlossen (zweite Akkolade, letzter Takt). Darauf folgt ein von Tavan komponierter achttaktiger Übergang, in dem das musikalische Material von Papagenos Vogelfängerarie vorweggenommen wird (dritte und vierte Akkolade). Anschließend erklingt die Vogelfängerarie (bis auf den Auftakt nicht mehr abgebildet).

Émile Tavan wählt in seiner *Zauberflöte*-Fantasie einen Ansatz, der demjenigen Schreiners geradezu entgegengesetzt ist. Während Schreiner lange innerhalb einer Charakteregruppe verbleibt, betont Tavan den Kontrast zwischen den Charakteregruppen, indem er häufig zwischen ihnen hin- und herspringt (Abb. 5).

Auch Anfang und Ende der Opernfantasie gestaltet Tavan anders: Zwar verwendet er, wie Schreiner, für den Anfang die originale Overtüre, wählt daraus jedoch einen Mittelabschnitt, der bereits nach zwei Takten umkomponiert wird (Abb. 6).

Am Ende der Opernfantasie zitiert Tavan im Unterschied zu Schreiner keinen Originalschluss, sondern greift den Beginn der Opernfantasie erneut auf. Daraus ergibt sich eine paradoxe Wirkung: Die Opernfantasie endet zwar mit der Musik, mit der die originale Oper beginnt, trotzdem wird eine homogene Schlusswirkung erzielt, da die Opernfantasie mit der gleichen Musik schliesst, mit der sie begonnen hat.

Bislang wurde deutlich, dass Tavan freier mit dem Original umgeht als Schreiner. Dieser Eindruck wird auch in der dritten Teiluntersuchung bestätigt: Übergänge zwischen den einzelnen Figuren und/oder Charakteregruppen komponiert Tavan überwiegend selbst. Während Schreiner originale Dominanten benutzt, um überzuleiten, bevorzugt es Tavan, Originalzitate tonikal abzuschliessen, um danach mit einem selbst komponierten Übergang zur nächsten Figur/Charakteregruppe überzuleiten (Abb. 7).

Tavans «Rezept» für eine Opernfantasie lautet also, wiederum in Imperativen ausgedrückt, wie folgt: Springe häufig zwischen den Charakteregruppen hin und her, beginne und beende die Opernfantasie mit variiertem Material aus der originalen Overtüre und füge eigene Dominanten hinzu, um Überleitungen zu bauen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass zwei grundsätzlich verschiedene Arrangieransätze zu unterschiedlich ausgeformten, dramaturgisch aber gleichermaßen überzeugenden Ergebnissen führen. Es ist zu vermuten, dass die beiden hier untersuchten Arrangieransätze nicht die einzigen «Rezepte» waren, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Handwerkszeug eines Arrangeurs gehörten. Die Ansätze dürften auch auf die jeweils als Vorlage verwendete Oper abgestimmt gewesen sein. So wäre es denkbar, dass anstelle der Charaktergruppen andere bedeutungstragende Aspekte als gliedernde Elemente in Opernfantasien verwendet wurden – etwa Lokalkolorit. In einer Opernfantasie auf der Grundlage von Mozarts *Entführung aus dem Serail* könnte beispielsweise das Element der Janitscharenmusik überproportional betont, in scharfem Kontrast zur «Nichtjanitscharenmusik» präsentiert oder vollständig ausgespart werden – eben je nach «Rezept». Um das Bild zu vervollständigen, müssten mehr Opernfantasien anderer Arrangeure im Hinblick auf die drei hier genannten Forschungsfragen hin untersucht werden.

Deutlich wird aber bereits in dieser kleinen Stichprobe die Korrelation zwischen dem Format, in dem Opernmusik im Salonorchesterkontext dargeboten wurde, und dem Grad der Bearbeitung: Während die Opernmusik im Rahmen der «gewöhnlichen» Salonorchesterkonzerte in Gestalt von Opernfantasien für den aktuellen Anlass passend gemacht wurde, wurden in den «besonderen» Konzerten mit den Weltstars der Oper trotz oft kleinerer Instrumentalbesetzung überwiegend Arien in Originalgestalt vorgetragen.

## Anmerkungen

- 1 Ankündigungsplakat zum Konzert vom 2. August 1925 mit Toti Dal Monte im Palace Hotel St. Moritz, Archiv Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, Album 45.
- 2 N. N.: Prima Donnas Repertory. Concert at St. Moritz, in: Daily Mail, 1932, Archiv Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, Schachtel 44.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Archiv Badrutt's Palace Hotel St. Moritz, Schachtel 45.

Abb. 2–4: Schreiner (Arr.): *Fantasie aus Mozart's Oper «Die Zauberflöte»*.

Abb. 5–7: Tavan (Arr.): *La Flûte Enchantée. Opéra de Mozart. Grand Fantaisie*.

## Literatur

Schreiner, Adolf (Arr.): *Fantasie aus Mozart's Oper «Die Zauberflöte»*, Hamburg: Verlag von Anton J. Benjamin, o. J.

Tavan, Émile (Arr.): *La Flûte enchantée. Opéra de Mozart. Grand Fantaisie*, Paris: Margueritat, Père, Fils et Gendre, Editeurs, 1913.

# Wer übernimmt hier das Horn?

## Klangfarbe in der Salonorchesterpraxis am Beispiel von Louis Spohrs *Jessonda*-Ouvertüre

Federica Di Gasbarro

### Abstract

Studies on timbre in arrangements for salon orchestra are quite rare. One reason for this is most likely the genre's extraordinary flexibility in terms of ensemble size and scoring types. By using cue notes or alternative staves, arrangers must thus adapt performance materials to a variety of instrumental settings with a variable richness of the timbral palette – from trio over septet to ensembles featuring a dozen musicians.

In consequence, various questions arise: for instance, according to which criteria do arrangers distribute missing timbres among the available instruments? In which aspects do they hold on to the original musical text? To what extent does a change in instrumentation affect the formal design?

In order to answer these questions, this chapter examines the overture to Louis Spohr's opera *Jessonda*. The original score's orchestral setting is compared with two arrangements preserved in the music-library of the St. Moritz and Pontresina Spa Orchestras in Celerina, and moreover with a contemporary arrangement by Sebastian Hensel for a reduced, yet fixed predefined ensemble. Against this background, it can be clarified whether the «relationship [between color values] and form» is indeed, as Hermann Erpf stated, «loosened or almost abolished» in such musical arrangements.

Die Salonorchesterpraxis blühte vor der technischen Verbreitung von Musik durch Schallplatte und Radio im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auf. Sie diente im Wesentlichen der Unterhaltung von Gästen in Hotels, Cafés und Kurorten in verschiedenen Regionen Europas, so auch im Engadin. Von den meisten Kunstmusikensembles unterscheidet sich das Salonorchester in erster Linie durch seine «Flexibilität».<sup>1</sup>

Die aussergewöhnliche – und oftmals unverzichtbare – Anpassungsfähigkeit betrifft nicht nur die Funktionen, Aufführungskontexte und das Repertoire des Salonorchesters, sondern auch seine Arrangements, die gleichzeitig für unterschiedliche Besetzungen angelegt sind. Auf den ersten Blick erscheint eine Untersuchung zur Rolle der Orchestration für den Satzbau und die Formgestaltung in Bearbeitungen für ein solches, gerade hinsichtlich seiner klangfarblichen Identität so instabiles Ensemble paradox. «[D]ie Farbwerte sind nicht fest bestimmt, sondern innerhalb ziemlich weiter Grenzen variabel», schreibt in diesem Zusammenhang beispielsweise Hermann Erpf, woraus er folgert, dass «ihr Verhältnis zur

Form gelockert oder fast aufgehoben [ist]; Rhythmus und Melodie beherrschen den Satz und drängen die übrigen satztechnischen Mittel in untergeordnete Bedeutung zurück».<sup>2</sup>

Verschiebt man jedoch das Augenmerk von (absoluten) klangfarblichen Identitäten (oder «Werten») hin zu (variablen) klangfarblichen Beziehungen innerhalb des Klangkörpers (zwischen einzelnen Instrumenten und in deren Kombination), dann nimmt eine solche Untersuchung eine unerwartete Wendung. Denn abgesehen von der Frage der illustrativen Identität eines Instruments – also dem Problem, einen spezifischen Charakter durch die Klangfarbe eines möglicherweise völlig anderen Instruments nachzubilden – lassen sich durchaus Bezüge zwischen den Klangfarben auch durch Ersatzinstrumente herstellen. Insbesondere «Kontraste»<sup>3</sup> zwischen übereinanderliegenden Stimmen oder aufeinanderfolgenden Motiven dienen Komponist:innen dazu, einzelnen Phrasen sowie der Gesamtform ein spezifisches Erscheinungsbild zu verleihen.

Das Forschungsprojekt «Geschichte der Salonorchester im Engadin» bot die Gelegenheit, der skizzierten Thematik anhand der in Celerina aufbewahrten Notenmaterialien der Kurorchester von Pontresina und St. Moritz, aber auch dank eines speziell für diesen Anlass hergestellten Arrangements von Sebastian Hensel, nachzugehen.<sup>4</sup> Ausserdem hat meine Forschung über die Bedeutung der Orchestration im sinfonischen Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts zur Auswahl von Louis Spohrs Overtüre aus der Oper *Jessonda* (1823) als repräsentativem Fall geführt.<sup>5</sup> Dies erlaubt, eine Komposition als Vorlage zu nehmen, die noch vor dem bahnbrechenden *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) von Hector Berlioz ein deutliches Bewusstsein für den formbildenden Einsatz klangfarblicher Mittel belegt.

An der Schnittstelle dieser beiden Forschungsbereiche bewegt sich die zentrale Frage des vorliegenden, in vier Abschnitte gegliederten Beitrags. Nach einem kurzen Abriss zur Faktur und Praxis des Salonorchesters als besonderem Klangkörper folgt im zweiten Abschnitt eine Beschreibung der Orchesterbehandlung im Originalwerk Spohrs, und zwar unter Berücksichtigung der Opernhandlung und diesbezüglich relevanter Aussagen des Komponisten.<sup>6</sup> Im dritten Teil wird dann die Frage diskutiert, welche Funktionen die Orchestration in Bearbeitungen für Salonorchester einnimmt; dies geschieht auf der Basis eines Vergleichs zwischen der Orchesterpartitur und zwei historischen Materialien aus den 1920er- bis 1940er-Jahren. Abschliessend werden die so gewonnenen Einsichten in Beziehung zu dem modernen Arrangement gesetzt, das Sebastian Hensel für eine Aufführung durch das Salonorchester Engadin anlässlich der Tagung «SalonOrchester der Alpen»<sup>7</sup> erstellte. Dadurch soll die von Erpf formulierte Aussage dahingehend reflektiert werden, ob und inwiefern sich die Variabilität und die Einschränkung der Klangfarbenpalette auf die Physiognomie der Musik auswirken.

## Die Praxis des Salonorchesters

Lexika und Lehrbücher erkennen in Salonorchestern einen festen Kern aus Klavier und/oder Harmonium, Violine und Violoncello, der auf die Barocktradition der Triosonate mit zwei Melodiestimmen und Generalbass verweist. Je nach Kulturkreis wurde diese

Abb. 1: Programm vom  
30. Juli 1900 im Hôtel du  
Lac in St. Moritz.



Grundlage um weitere Streicher (eine zweite Violine, Bratsche und Kontrabass) sowie um einige Blas- und Schlaginstrumente erweitert, die trotz der reduzierten Proportionen für Reichtum und Fülle des Klanges sorgten. Typische Standards (in abnehmender Grösse der Besetzung) werden mit den Aufführungstraditionen in Berlin, Paris und Wien in Verbindung gebracht.<sup>8</sup> Kaum jemals ist jedoch ein Horn dabei.

Die durch Konzertprogramme, Fotografien und andere Archivadokumente belegte Realität im Engadin ist jedoch facettenreicher. Obwohl im Laufe der Zeit eine allgemeine Tendenz zur Verkleinerung<sup>9</sup> der Besetzung zu beobachten ist, schwankte die Grösse der Ensembles von Anfang an von mindestens drei oder vier Instrumenten (durchaus auch ohne Klavier) bis zu einem guten Dutzend, in Ausnahmefällen bis zu der eines vollständigen Sinfonieorchesters.<sup>10</sup> Auch die Aufführungsbedingungen konnten Einfluss auf die Besetzung haben. Bei Darbietungen unter freiem Himmel mussten manchmal das Harmonium und auch das Klavier, die sich nur mit Mühe transportieren liessen, ersetzt werden, sei es durch Akkordeons und Bandoneons, Blasinstrumente oder Zupfinstrumente wie Banjos und Gitarren.<sup>11</sup>

Ein Kausalverhältnis zwischen eingesetztem Instrumentalensemble und Aufführungsort beziehungsweise Repertoire lässt sich jedoch nicht immer erkennen. Wie das hier abgebildete Programm des Hotels Kurhaus in St. Moritz Bad vom 30. Juli 1900 zeigt (Abb. 1),<sup>12</sup> war es nicht ungewöhnlich, dass verschiedene musikalische Veranstaltungen – nachmittags mit einem leichten Repertoire, abends in einem Hotelsaal und mit typischem

Konzertrepertoire – demselben Ensemble anvertraut wurden. In diesem Fall wechselten dieselben 22 Mitglieder des «Orchestre de la Scala à Milan» Bühne und Stil, um sich den unterschiedlichen Erwartungen des Publikums anzupassen. Gewiss war der wirtschaftliche Faktor nicht unbedeutend. Ein Bericht des Kurorchesters St. Moritz aus dem Jahr 1964 zeigt beispielsweise,<sup>13</sup> nicht anders als die gegenwärtigen Konzertreihen der Kurorchester von Pontresina und St. Moritz, wie Hotels und Kurbetriebe im Engadin nach saisonalen Kriterien grössere oder kleinere Besetzungen anstellten, die in der Hochsaison im Sommer bis zu siebzehn Musiker:innen umfassten und sich in den Wochen zu Beginn und am Ende der Urlaubszeit auf ein Trio verkleinerten.

Vor allem Arrangeur:innen haben mit dieser Flexibilität zu ringen. Eine gelungene Bearbeitung für Salonorchester zeichnet sich laut Hans Erdmann vor allem dadurch aus, dass sie «spielbar für alle Besetzungen» ist. In der Regel weisen Verlagskataloge trotzdem grundsätzlich drei Grössen aus, je nach Anzahl der beteiligten Musiker:innen nämlich eine kleine (für Trio oder Quartett), eine mittlere (für Sextett oder Septett) und eine grosse (mit einem Dutzend Instrumenten). Daher, so Erdmann, ist es notwendig,

daß eine gute Bearbeitung für unser Kammer-(Salon-)Orchester nicht als eine in allen Teilen abgeschlossene Arbeit gedacht und gewertet sein darf, sondern ganz im Gegenteil [...] alle Türen offen läßt, nichts entscheidet, dafür aber so geartet ist, daß das Original klar zu erkennen bleibt. Dem jeweiligen Kapellmeister bleibt es dann überlassen, gewissermaßen die Bearbeitung für den bestimmten individuellen Fall zu Ende zu bringen.<sup>14</sup>

Die Qualität eines solchen Arrangements wird also auch daran gemessen, wie einfach sich die Stimmen spontan auf die vorhandenen Instrumente umverteilen lassen. Im Falle des kleinsten Ensembles übernehmen oft Violine und Cello die melodischen Hauptstimmen, während das Klavier den Bass und die Begleitstimmen spielt; nicht selten verdoppelt dieses jedoch auch die Melodie, wodurch selbst eine kleine Besetzung ein gewisses Klangvolumen erzielen kann. Die wesentlichsten Änderungen am Originaltext hängen meistens vom Fehlen der Bläser oder von ihrer reduzierten Anzahl ab. Zwar wird das Trio oder Quartett nicht selten durch die Hinzufügung von Blasinstrumenten wie Flöte und/oder Klarinette sowie Trompete und/oder Posaune erweitert. Oboen, Fagotte und vor allem Hörner sind jedoch nur in Ausnahmefällen zu hören. Dies erklärt insbesondere die Rolle des für ein Salonorchester so typischen Harmoniums, das dank seiner Register die melodischen Partien unterschiedlicher Blasinstrumente übernehmen kann und gleichzeitig die Klavierbegleitung vervollständigt.

Die Flexibilität des Ensembles spiegelt sich in den Aufführungsmaterialien wider. Um nicht für jede mögliche Besetzung eine gesonderte Bearbeitung zu erstellen, gibt ein Verlag bei Arrangeur:innen die Ausarbeitung eines Materials in Auftrag, das mindestens durch die drei genannten Ensemblegrössen aufführbar ist. Diese Variabilität, zusammen mit dem gattungsimmanenten Fehlen eines Dirigenten, schlägt sich auf das Nichtvorhandensein einer Partitur nieder. Als Direktionsstimmen werden die Partien der ersten Violine oder auch des Klaviers («Piano-conducteur») angelegt, wie Auszüge aus dem Aufführungsmaterial der Bearbeitung von Spohrs *Jessonda*-Ouvertüre des Leipziger

## Ouverture zur Oper: „Jessonda.“

Odeon N° 874.

Violino I.

Moderato (♩ = 88)

Bläser *pp* pizz. Louis Spohr  
arrang. Karl Th. Grohmann

*pp* Oboe. *p* Viola, Bassa. *p* Corno I.

Clar. I. Fag.

Fl. picc. Holz (bots)

Corno & Timp.

arco *pp* Corno. *p* Fag.

## Ouverture zur Oper: „Jessonda.“

Salonorchester N° 778.

Piano - Conducteur.

Moderato (♩ = 88)

*pp* Solo (mit Fl. Harm.) Louis Spohr  
arrang. Karl Th. Grohmann

*pp* Vcllo Basso

I. Hr. Harm. Solo

Viol. I & II

Kl. Cor

Abb. 2: Louis Spohr, Ouverture zur Oper *Jessonda* op. 63, Arrangement von Karl Theodor Grohmann für Salonorchester.

Verlags Cranz zeigen (Abb. 2). Hier greift der Arrangeur Karl Theodor Grohmann auf bereits existierendes Druckmaterial (Odeon N° 874, C. 42508) zurück und fügt für das Salonorchester nur die Klavierstimme hinzu (die die abweichende Katalognummer Salonorchester N° 778, C. 44533 trägt), in die die tatsächlich spielenden Instrumente handschriftlich eingetragen wurden.



## Ouverture „Jessonda“.

**Trombone.**

Louis Spohr, Op. 63.  
arr. von E. Haensch.

Moderato. (♩. 98)

Corno Solo

4

6

A

Corno p

fz

p

Tromb.

5

f p

fz

fz

cresc.

fz

 Musical score for Trombone, showing three staves with various dynamics and markings.

№ 791.



## Ouverture „Jessonda“.

**Violoncello.**

Louis Spohr, Op. 63.  
arr. von E. Haensch.

Moderato. (♩. 88)

Quartett. Harm

pp

Größere Besetzung.

pizz.

p

 Musical score for Violoncello, showing three staves with various dynamics and markings.

Abb. 3: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, Arrangement von Edmund Haensch.

Klavier oder Violine leiten im Salonorchester die Aufführung nicht nur in agogischer, dynamischer und expressiver Hinsicht, sondern müssen auch das eventuelle Fehlen bestimmter Klangfarben ausgleichen oder deren Ersatz durch andere Instrumente sicherstellen. Das Hornsolo zu Beginn der *Jessonda*-Ouvertüre wird zum Beispiel in der Bearbeitung von Edmund Haensch (C. M. Roehr Verlag, Abb. 3) gegebenenfalls von der in Klangfarbe und Tongebung ähnlichen Posaune übernommen. Dazu dienen die in kleinerer Schrift gedruckten Stichnoten, die oftmals mit Instrumentenangaben versehen sind, die auf die vom Arrangeur ausgewählte Klangfarbe innerhalb der grösseren Besetzung verweisen («Corno Solo»). Um die Arbeit der Umverteilung zu vereinfachen, verwendet Haensch an einigen Stellen ein doppeltes Notensystem, das zwei Lösungen anbietet, je nachdem, ob ein Quartett oder ein grösseres Ensemble zur Verfügung steht. Für eine Aufführung in Minimalbesetzung («Quartett» im oberen System, siehe Abb. 3) vertraut er besagtes Hornsolo dem Cello an, das sich im Falle einer grösseren Besetzung an der Streicherbegleitung beteiligt (unteres System).

Wie erwähnt, besteht das Ziel einer Bearbeitung darin, die originale Komposition trotz substanzieller Veränderung ihres klanglichen Gewands für das Publikum zu bewahren. Am Beispiel des Horns in *Jessonda* wird jedoch klar, dass das Anliegen eines Arrangeurs weit über die Wahl der Posaune oder des Cellos als Ersatz hinausgeht. Es geht vielmehr darum, das Beziehungsgeflecht zu verstehen, das der Komponist im Originaltext geknüpft hat.

### Klang und Form in Louis Spohrs *Jessonda*

Wie Clive Brown in seiner Monografie zu Louis Spohr berichtet, zeichnete sich der Komponist in den Augen seiner Zeitgenossen gerade durch seine Fähigkeit aus, «einen wundervollen Ton aus seinem Orchester hervorzulocken».<sup>15</sup> Als bedeutender Vertreter der aufkommenden deutschen Violinschule und des modernen Dirigats hatte Spohr in seinen Jahren als Konzertmeister ein besonderes Bewusstsein für das Potenzial der klanglichen und dynamischen Palette des Orchesters entwickelt. Wurde seine erste Sinfonie bereits im April 1811 als ein Werk gepriesen, «welches so viele Neuheit und Eigenthümlichkeit, ohne Bizarrerie und Affectation, mit so viel Reichthum und Gründlichkeit, ohne Künsteley und Schwulst, darlegte»,<sup>16</sup> so war *Jessonda* für die Konstruktion seines Selbstbilds als Vertreter einer neuen deutschen Oper von zentraler Bedeutung.

Der Komponist selbst nimmt nach der Fertigstellung der Oper und knapp zwei Wochen vor ihrer Uraufführung in Kassel am 18. Juli 1823 in seinem Manifestartikel «Aufruf an deutsche Komponisten» sein jüngstes Werk zum Vorbild für eine Bühnenmusik, in der «der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen, den Inhalt errathen kann».<sup>17</sup> Bei der Erklärung, wie sich diese deutsche Oper von der französischen und italienischen unterscheiden solle, spielt Spohr genau auf die Dichotomie zwischen äusserem Effekt und innerem dramatischem Charakter der Musik an. Hat man das Glück, ein «Opernbuch» zu erhalten, «was den Gebildeten wie den Ungebildeten anzieht», betont der Autor, «so denke man bey'm Komponiren nicht mehr an's Gefallen, speculire nicht nüchtern auf Effekte, wie mehrere der neuesten Komponisten, sondern überlasse sich seinem Gefühl und schreibe eine ächt dramatische Musik, ganz der Handlung im Ton, Styl und Charakter angemessen».<sup>18</sup>

Anzahl Takte	50						40	
Funktion	Hauptthema			Überleitung			Seitenthema	
Taktzahl	52	61	72	76	89	99	104	120
Lautstärke	<i>pp</i>	<i>p</i> <	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>dim</i>	<i>pp</i>	
Hauptfarbe	VI—	— + Fl + Kl Fg	Kl	VI	Tutti	Str	Hr	+ Ob
Gegenstimme							VI	
Zusatzinstrumente			Pk	Pk	+ Tpt Pos			+ Pk

Abb. 4: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, Formaufriss der Sonatenhauptsatzform mit Instrumentenangaben.

Zugleich warnt er aber, nicht zu «versäumen», «sich am schicklichen Orte aller der materiellen Mittel zu bedienen, mit denen unsere Orchester jetzt überfüllt sind, denn das Publikum ist schon zu sehr daran gewöhnt. Eine Musik ohne Posaunen und grosse Trommel muss schon viel innere Kraft haben, wenn sie dieses äusseren Reizmittels entbehren will.»<sup>19</sup>

Dass Spohr der Orchesterbehandlung unterschiedliche Funktionen zuweist, wird bei der Analyse dieser Ouvertüre deutlich, besonders vor dem Hintergrund der Opernhandlung. Der dramatische Charakter der Musik spiegelt ein Sujet wider, das die moralischen und bürgerlichen Ideale der Aufklärung ebenso wie Naturreligion und den Kampf gegen den Aberglauben auf die Bühne bringt. Das Libretto stammt von Eduard Heinrich Gehe und beruht auf *La veuve du Malabar ou L'Empire des coutumes* von Antoine-Marin Lémierre (1770). Die Handlung spielt im 16. Jahrhundert an der Küste Goas und erzählt die Geschichte der jungen Frau des Rajah, die nach dem Brauch der indischen Religion auf dem Scheiterhaufen geopfert werden muss, um ihrem verstorbenen Mann in den Tod zu folgen. Das Schicksal Jessondas wird jedoch bald infrage gestellt, denn Amazili überzeugt den jungen Brahmanen Nadori, ihr bei der Rettung ihrer Schwester zu helfen. Der zweite Akt setzt mit dem Erscheinen der portugiesischen Flotte vor der Stadt ein. Der General Tristan d'Acunha erkennt in Jessonda seine frühere Liebe wieder, doch kann er ihr nicht zu Hilfe kommen, da er den Indern im Gegenzug für einen Waffenstillstand versprochen hat, sich nicht in ihre Religion einzumischen. Durch einen verräterischen Angriff brechen die Inder zu Beginn des dritten Aktes das Abkommen, woraufhin Tristan den Angriff befiehlt und in der letzten Szene Jessonda vor dem Tod rettet.

Für die Ouvertüre greift Spohr auf zentrale Elemente des Sujets und die entsprechenden musikalischen Materialien zurück. So stellt er in der langsamen Einleitung die beiden Welten

42				40		49				
Schlussgruppe		Durchführung		Seitenthema		Schlussgruppe		Coda		
143	151	158	173	185	205	225	230	233	247	259
<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i> >	<i>ff</i> >	<i>pp</i>		<i>pp</i>	<i>cresc</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
VI + Kl	+ Fl + Ob	Str	VI Fl Kl	Kl Fg	Kl— Fg-Fl	VI	+ Fl Kl	Tutti	VI	Tutti
Fl Kl		Fl Kl Pos		VI		Fl Kl			Fg Kb	
Pk	+ Tpt				Pos Pk	Pk	Pk	Pos	+ Tpt Pk	

nebeneinander in Form eines ständigen Wechsels zweier musikalischer Tableaus: einerseits des Chors der Brahmanen und der Bajaderen vom Anfang des ersten Aktes («Kalt und starr, doch majestätisch, auf der Bahre liegt der Rajah»), der mit seiner getragenen Hornmelodie auf das religiöse Opferritual anspielt; andererseits des Chors der portugiesischen Soldaten vom Beginn des zweiten Aktes («Kein Sang und Klang auf dieser Welt, Soldatenherzen mehr gefällt, als mitten in des Kampfes Drang, Kanonenschuss, Trompetenklang»), der mit seiner schillernden, rhythmisch prägnanten Fanfare den weltlichen Militärgeist zelebriert. Im darauffolgenden Vivace verarbeitet Spohr als Seitenthema das Allegro moderato aus Jessondas Schlussarie («Mit muthigem Verlangen, o Lieb', ruf' ich nach dir! Mit sehnsuchtsvollem Bangen, harr' ich der Rettung hier»), das in der Oper unmittelbar vor dem Finale steht. In der Arie überlagert Spohr zwei auf die beiden Chöre anspielende Melodien; in der Overtüre vertraut er Jessondas Gesang dem Horn an, wodurch er die Beziehung zur Welt der Brahmanen besonders griffig hervorhebt, während eine Gegenmelodie in den Violinen nebenherläuft, die durch denselben beschwingten Rhythmus an die Fanfare des portugiesischen Heers erinnert. Die Musik bildet hier deutlich den Seelenzustand Jessondas und ihre Hoffnung auf Leben ab, die der Text dadurch zum Ausdruck bringt, dass sie zum einen zu den Göttern betet, durch Regen das Opferfeuer zu löschen, zum anderen ihren Geliebten Tristan anruft, sie zu retten. Für alle anderen Formteile der Sonatenhauptsatzform der Overtüre – Hauptthema und Überleitung, Schlussgruppe und Durchführung sowie Schlusscoda – verwendet Spohr ein einziges Motiv, das nicht aus der Oper entlehnt ist und das sich vom statischen Seitenthema und der Einleitung durch seinen dynamisch vorwärtstreibenden Charakter deutlich abhebt.

Wie der Formaufriss in Abbildung 4 zeigt, resultiert aus diesem Abwechseln ein besonderer Formverlauf, der zwei miteinander verschränkte Prinzipien erkennen lässt.

Der regelmässige Wechsel zwischen dynamischen und statischen Abschnitten, der auf die für Opern typische Gegenüberstellung zwischen aktionsbestimmten und reflexiven Momenten verweist, ist mit einem teleologischen Drang kombiniert, der einen kontinuierlichen Anstieg der Energie vom Hauptthema hin zur Schlusscoda ausprägt. Es ist also kein Zufall, dass Spohr für die Reprise auf das Hauptthema verzichtet und unmittelbar zum transponierten Seitensatz fortschreitet. So kann er in der Tat nicht nur die Länge der Sektionen ausgleichen, sondern auch die während der Durchführung angesammelte Spannung aufrechterhalten und nach dem Seitenthema wieder aufgreifen, um sie ihrem Höhepunkt zuzuführen. Gerade der klangfarbliche Aspekt trägt neben dem rein melodisch-thematischen dazu bei, nicht nur die Handlungsstränge (durch die Topoi der tiefen Blechbläser für die Totenfanfare, der Piccoloflöte und der Trompeten für das Militär usw.) zu verkörpern, sondern beteiligt sich auch an der Ausbildung eines klaren Formaufbaus.

## **Orchestration in der *Jessonda*-Ouvertüre: Original und Bearbeitungen für Salonorchester**

### ***Die langsame Einleitung***

Die beiden Handlungsbereiche, die hinduistische und die portugiesische Welt, und den Konflikt zwischen ihren Werten stellt Spohr in der Einleitung durch die Gegenüberstellung von zwei musikalischen Abschnitten (A und B) mit deutlich unterschiedlichen thematischen und klangfarblichen Charakteren vor (Abb. 5). Tod und Opfer werden musikalisch durch den langsamen, ernsten Trauergesang illustriert und der dunklen Klangfarbe des Horns anvertraut, begleitet von einem Klangteppich der Streicher (mal pizzicato, mal gestrichen), stets im Pianissimo (A-Abschnitte). Auch die Belagerung durch die Portugiesen wird im Sinne der *couleur locale* dargestellt, durch eine schnelle Melodie der hohen Holzbläser in punktiertem Rhythmus, mit marschartigen Figuren der Hörner und Trompeten (B-Abschnitte).

Neben der koloristischen Kraft nutzt der Komponist hier auch das formbildende Potenzial der Orchestration, um eine zugleich symmetrische und dynamische Struktur für die Einleitung zu erzeugen (Abb. 6). Das Pendeln zwischen A- und B-Teilen, eingerahmt von gehaltenen Akkorden der Holzbläser, dynamisiert Spohr durch die Kürzung der A-Sektionen und die unregelmässige Klangfarbenmutation ihrer Solomelodie sowie durch die Verstärkung des Orchesterklangs mittels hinzukommender Instrumente (Trompeten, Pauken und Posaunen) und durch den Anstieg der Lautstärke in den B-Abschnitten, der das Herannahen der portugiesischen Flotte klanglich übersetzt.

Doch was bleibt von alledem in den Bearbeitungen für Salonorchester?

In einem Arrangement für grosse Besetzung wie bei Grohmann, in dem alle im Original verwendeten Instrumente (wenn auch in reduzierter Anzahl) und damit alle Klangfarben vorhanden sind, kommt nur das Klavier zur Verstärkung und Klंगाuffüllung hinzu. Rolle und Wirkung der Instrumentation auf die Wahrnehmung des Stückes ändern sich gegenüber der Vorlage also kaum.

**Abschnitt A**

**Abschnitt B**

**Abschnitt A'**

Abb. 5: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, langsame Einleitung. Reduktion mit Instrumentenangaben.

Interessanter für die vorliegende Fragestellung ist das Orchestermaterial von Haensch, das mindestens zwei Bearbeitungen enthält, eine für ein Orchester mittlerer Grösse und eine für Klavierquartett. In beiden fehlt aber gerade dasjenige Instrument, das im Original mehrfach Solopassagen übernimmt, nämlich das Horn.

In einer mittleren Salonorchesterbesetzung werden die Instrumente ebenfalls sowohl in illustrativer als auch in struktureller Funktion eingesetzt. Auch wenn der Gesamtklang dünner ist, die Farbenpalette reduzierter und der besondere Sound des Salonorchesters durch die ständige Präsenz des Klaviers hervortritt, kommt die symmetrische Anlage deutlich zum Vorschein. Gerade das Klavier hat durch seinen Funktionswechsel (es erklingt als eigenständige, brillante Farbe nur in den B-Abschnitten) entscheidend an der Verdeutlichung des Kontrasts teil. Die übergeordnete dynamische Steigerung fällt hingegen allein in den Verantwortungsbereich der Lautstärke, da für einen Zuwachs durch allmählich hinzutretende Instrumente die Ressourcen fehlen.

In der Quartettfassung ist die lautmalerische Dimension weitgehend aufgehoben, obwohl das Cello in tiefer Lage als Ersatz für das Horn weiterhin einen ersten Charakter ausprägt. Dadurch, dass die Anfangs- und Endakkorde im Tutti gespielt werden, das

Funktion		Anfangsakkorde	A	B	A'	B'	A''	B''	A	Schlussakkorde	Übergang
Taktzahl		1–3	4–14	15–19	20–24	25–35	36–38	39–41	42–43	44–46	47–51
Lautstärke		<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i> < <i>f</i>	<i>p</i> < <i>f</i>	<i>pp</i>	<i>f</i> >	<i>p</i>	<i>p mf f</i>	<i>p &lt; f &gt; pp</i>
Vorlage (L. Spohr)	Melodie	Bläser	Solo: Hn/Fg/Kl	Fanfare: Picc/Ob	Solo: Hn/Fg	Fanfare: Picc/Kl	Solo: Hn	Fanfare: Picc/Kl	Solo: Fg/Kl	Bläser	Str
	Begleitung		Str Pizz		Str Leg	+ Tpt + Pk	Str Leg + Pk Wirb	+ Tpt + Pk	Str Pizz	+ Pos + Pk Wirb	
mittlere Besetzung (E. Haensch)	Melodie	Fl/Kl (Harm)	Pos-Kl (Harm)	Tutti	Tpt-Kl (Harm)	Tutti	Tpt (Harm)	Tutti	Kl (Harm)	Bläser (Harm)	Bläser (Harm)
	Begleitung		Str/Kv Pizz		Str/Kv Legato		Str/Kv Legato		Str/Kv Pizz		
Quartett (E. Haensch)	Melodie	Str	Vc	Kv	Vc	Kv	Vc	Kv	Vc	Str	Str/Kv
	Begleitung		VI/Kv Pizz	Str/Kv	VI/Kv Legato	Str/Kv	VI/Kv Legato	Str/Kv	VI/Kv Legato		
Septet (S. Hensel)	Melodie	Str–Tutti	Vc – Kl Vc	Fl Vll Kv	Kl – Fl Vc – Kl	Fl/Kl Vll Kv	Kl	Fl/Kl Vll Kv	Fl Kl	Hz – Tutti Str	Kl Str Kv
	Begleitung		Str Pizz	Tutti	Str Legato	Tutti	Str Legato	Tutti	Str Pizz		

Abb. 6: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, langsame Einleitung. Tabellarischer Instrumentationsvergleich zwischen Original und den Bearbeitungen von Edmund Haensch und Sebastian Hensel.

Cello in den A-Abschnitten die komplette Melodie vorträgt und das Klavier die B-Teile solistisch gestaltet, sichert Haensch durch den Klangfarbenkontrast die Wahrnehmung der Bogenform. Auch wenn eine Dynamisierung durch Ausdehnung der Farbpalette hier nicht bewerkstelligt werden kann, vermittelt der Lautstärkenverlauf, insbesondere in den B-Abschnitten, einen klaren Eindruck von Gerichtetheit.

### Das Hauptthema

Für das Hauptthema seiner Ouvertüre wählt Spohr ein originelles motivisches Material, um unter Mitwirkung der Orchestration einen dreistufigen Steigerungsprozess zu realisieren. Auf eine Präsentationsphrase mit einer melodischen Linie in den ersten Violinen in Pianissimo, die zeitweise durch pulsierende Akkorde der Holzbläser (Klarinetten und Fagotte) unterstützt wird, folgt eine Fortsetzungsphrase (Abb. 7). Hier wird die Kontrastidee in rascher Aufeinanderfolge verarbeitet, die Violinen werden durch die Flöte gefärbt und verstärkt, der Tonraum weitet sich zur höheren Lage hin aus, während Klarinette und Fagott das Crescendo am Ende des Steigerungsprozesses durch eine Verdichtung der Textur stützen. Mit Erreichen der Kadenz setzt eine deutliche Zäsur ein: Das plötzliche Verstummen der Streicher und der Rollenwechsel der Holzbläser (die Klarinette führt nunmehr die Melodie) sowie der hinzutretende Paukenwirbel verdeutlichen die postkadenzuelle Funktion dieses kurzen Anhangs, der den Neueinsatz des motivischen Materials für die Überleitung vorbereitet.

**Präsentationsphrase**  
*Grundidee*      *Kontrastidee*      *Grundidee*

Violinen  
*pp* *pp*

*pp*  
 Klarinetten  
 · Fagotte

*Kontrastidee*      **Fortsetzungsphrase**  
*Fragmentierung*  
 · Flöte  
*pp* *mf*

KL I Fig. I

*Kadenzfortschrittung*

Fig. I

*Dehnung*  
*esw*  
 KL Fig. I *esw* *f*

Horn

**postkadentielle Erweiterung**  
 KL I *abw*  
 KL II *abw*  
 Fig I Horn · Pauke *p* *p*

Abb. 7: Louis Spohr, Overture zur Oper *Jessonda* op. 63, Hauptthema.  
 Reduktion mit Instrumentenangaben.

Die Herausforderung für ein Salonorchester besteht darin, einen solchen kontinuierlichen Zugewinn an Energie sowie den abschliessenden Klangfarbenkontrast wiederzugeben.

Das Fehlen von Horn und Fagott in mittelgrossen Besetzungen wird durch das Mitwirken von Klavier und Harmonium kompensiert. Die beiden Tasteninstrumente teilen sich die Bläserpartien untereinander auf, indem das Klavier die rhythmische Kontrastidee übernimmt und das Harmonium die Texturverdichtung durch die ausgehaltenen Töne sichert. Allgemein ist also eine mittlere Salonorchesterbesetzung in der Lage, die

dynamische Welle durch Multiplizierung der Klangfarben und Bereicherung der Textur quasi originalgetreu nachzubilden.

Hier bietet sich an, die Rolle des Harmoniums kurz näher zu betrachten. Ist dieses Instrument im Ensemble vorhanden, so können alle fehlenden Bläserstimmen, inklusive des von der Klarinette angeführten Anhangs, ausgeführt werden. Fehlt jedoch das Harmonium, und Trompete und Posaune spielen ihre Stichnoten, führt das Crescendo des Hauptthemas sofort in ein erstes, verfrühtes Tutti. Dass in einer Besetzung mit Harmonium das Tutti erst am Schluss der Überleitung erreicht wird, erlaubt den Arrangeur:innen, das Hauptthema und die Überleitung (wie im Original) zu einer übergeordneten Einheit mit interner Steigerung zusammenzufügen.

Dadurch, dass in der Quartettfassung nur ein farblich homogener Klangkörper zur Verfügung steht, reduzieren sich die orchestralen Merkmale, die am Entwicklungsprozess teilhaben, auf Lautstärke und Textur. Bemerkenswert ist, dass Haensch für die Kleinstbesetzung die Bratsche und das Cello aus ihrer Begleitfunktion herauslöst, um ihnen den Zugewinn an Energie durch die zusätzliche polyfone Schicht der Holzbläser in der Fortsetzungssphrase anzuvertrauen. Auch den klangfarblichen Schlusskontrast für den Anhang erreicht er hier durch ein satztechnisches Mittel, nämlich durch den Rollenwechsel des Klaviers, das plötzlich von den begleitenden Füllstimmen zur Melodie überspringt.

### ***Das Seitenthema***

Wie bereits erwähnt, greift Spohr für dieses Thema auf das Allegro moderato von Jessondas Schlussarie zurück. Die beschwingte und verzierte Gesangsmelodie interagiert in der Arie mit kurzen Einwüfen im punktierten Rhythmus der Violinen und erhält dadurch einen leichten und hoffnungsvollen Charakter. Für die Verwendung dieses Materials im Seitenthema der Ouvertüre ändert Spohr nur die Instrumentation (Abb. 8). So wird Jessondas Gesang vereinfacht vom Horn vorgetragen, wodurch sich eine unmittelbare Beziehung zu den A-Abschnitten der Einleitung ergibt, während die Gegenstimme identisch in den Violinen erklingt. Im Gegensatz zum Hauptthema weist das Seitenthema sowohl phraseologisch, durch die regelmässige Abfolge von viertaktigen Einheiten, als auch klangfarblich und dynamisch einen statischen Charakter auf. Trotz der drängenden Einwüfe der Pauken wird hier ein klanglicher Höhepunkt nie erreicht, der für den Auftritt der Blechinstrumente in der Schlussgruppe und der Durchführung aufgespart wird.

Eine Bearbeitung für Salonorchester, die den ursprünglichen Formsinn vermitteln möchte, sollte hier danach streben, sowohl die klare Trennung der beiden überlagerten Melodien des Horns und der Violine als auch die Anspielung an die beiden Motive aus der Einleitung zu retten. In Haenschs mittlerer Besetzung ist der Gegensatz durch den Kontrast zwischen einem Blasinstrument (Trompete oder Harmonium) und der Violine sichergestellt. Beim Quartett, wo der Horngesang ins Cello übergeht, verschiebt sich mit der Gegenüberstellung einer tiefen und einer hohen Melodie die Problemstellung hingegen von den Instrumentalfamilien (hier nur aus Streichern bestehend, da das Klavier auf die Begleitung beschränkt bleibt) zur Tonhöhenlage.

Während der illustrative Wert der Orchestration in beiden Arrangements durch das Fehlen des Horns weitgehend verloren geht, ergibt sich die formale Beziehung zwischen

Abb. 8: Louis Spohr, Ouvèture zur Oper *Jessonda* op. 63, Seitenthema. Reduktion mit Instrumentenangaben.

den Melodien des Seitenthemas und den beiden Abschnitten der Einleitung gleichsam von selbst. Die abweichende Instrumentalfarbe bleibt für die Bläserstimme in beiden Fällen gleich und die Violinmelodie spielt ohnehin nur rhythmisch auf die Fanfare an. Das strukturelle Beziehungsgeflecht innerhalb der Ouvèture leidet also nicht entscheidend unter dem Wandel des Klangkörpers.

### Orchestration und Formbogen in Bearbeitungen für Salonorchester

Die bisher betrachteten Beispiele aus historischen Arrangements laden dazu ein, Erpfs Beobachtung zu relativieren. Vor allem geht es darum, das Konzept «Farbwert» zu überdenken, und dies in zwei Richtungen. Zunächst einmal ist es notwendig, wie eingangs erwähnt, den Betrachtungswinkel von den einzelnen, absoluten Klangfarben auf die Beziehungen zwischen ihnen zu verlagern. So wurde ersichtlich, dass sowohl Spohr als auch die Arrangeure die Farbähnlichkeiten und -kontraste zusammen mit rhythmischen und melodischen Charakterisierungen verwendet haben, um die Phrasenstruktur der Themen zu gestalten, Korrespondenzen zwischen entfernten Materialien herzustellen sowie einen gerichteten Formverlauf nachvollziehbar zu machen.

In zweiter Linie geht es darum, den Begriff der «Farbe» auf alle Klangeigenschaften auszudehnen. Wie schon bemerkt, können Kontraste in Lautstärke und Textur den Mangel an klangfarblicher Vielfalt ausgleichen. Die Wirkung der Formausprägung verhält sich durchaus proportional zur Grösse des Ensembles, hängt aber auch von einem weiteren Faktor ab, der nur zum Teil mit der Flexibilität der Salonorchesterbesetzung zu tun hat.

100

Fl.

B♭ Kl.

VI. I

VI. II

Vc.

Kb.

Klv.

107

Fl.

B♭ Kl.

VI. I

VI. II

Vc.

Kb.

Klv.

Abb. 9: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, Arrangement von Sebastian Hensel, Auszug aus dem Seitenthema in der Exposition (T. 100–112).

189

Fl.

B♭ Kl.

VI. I

VI. II

Vc.

Kb.

Klv.

*mp con espress.*

*p*

*pp*

*p*

196

Fl.

B♭ Kl.

VI. I

VI. II

Vc.

Kb.

Klv.

*p*

*p*

Abb. 10: Louis Spohr, Ouvertüre zur Oper *Jessonda* op. 63, Arrangement von Sebastian Hensel, Auszug aus dem Seitenthema in der Reprise (T. 189–202).

In dieser Hinsicht bietet die Bearbeitung von Sebastian Hensel einen wichtigen Denkanstoss. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hier um ein speziell für das Salonorchester Engadin erarbeitetes Arrangement, das also für eine feste Besetzung, bestehend aus Klavier, Streichquartett mit Kontrabass statt Bratsche, Flöte und Klarinette, komponiert wurde. Von besonderer Bedeutung sind die für das Seitenthema vorgenommenen Änderungen, die mehr noch als in der Einleitung und im Hauptthema die Eigenständigkeit des Arrangements erkennen lassen. Bemerkenswert ist die Entscheidung, den Wechsel von Horn zu Fagott und Klarinette zwischen Exposition und Reprise durch die Beziehung von Cello zu Klarinette stärker zu steigern als im Original. Auch die Erinnerung an die Fanfare mit ihrem punktierten Rhythmus ist im Seitenthema der Exposition nicht allein in der Violine zu finden, sondern wandert durch verschiedene Instrumente (Flöte, Klarinette und Violine), ohne dass sich ein Wiederholungsschema ausmachen liesse (Abb. 9). Vielfalt und Heterogenität auf unterschiedlichen Ebenen überwiegen hier also Parallelisierung von Passagen und statische Verteilung der Schichten über feste Instrumente.

Die Abweichungen von der Vorlage erscheinen noch logischer und nachvollziehbarer, wenn man sie vor dem Hintergrund des gesamten Formverlaufs betrachtet. Die stetige Spannungssteigerung der Ouvertüre, die unter den Beschränkungen einer kleinen Besetzung und dem Fehlen eines breiten Lautstärkespektrums leidet, potenziert Hensel durch Zusätze zum Originaltext. So fügt er neue Stimmfragmente und polyfone Schichten hinzu, die ganz wesentlich den Klavierpart ab dem Seitenthema in der Reprise bereichern, um die Wiederholung als weitere Stufe der Spannungssteigerung und den Drang hin zur Coda erfahrbar zu machen (Abb. 10). Sowohl diese Hinzufügungen als auch die Verteilung der Melodien über verschiedene solistische Instrumente und der häufige Rollenwechsel des Klaviers, das als Begleitung, Füll- oder Nebenstimme, Hauptmelodie und gegebenenfalls sogar solistisch eingesetzt wird, führen insgesamt zu einer klanglichen Stilmutation, die, wie Hensel selbst in seinem Kommentar zum Arrangement betont,<sup>20</sup> entschieden in Richtung eines brillanten kammermusikalischen Werkes weist.

In keiner der hier betrachteten Bearbeitungen hebt die Variabilität der Besetzung das Verhältnis zwischen Orchestration und Form auf. Unabhängig von der Frage, welches Instrument die jeweilige Hornstimme übernimmt, verfügen Arrangeur:innen bei allen Ensemblegrößen über einen komplexen Parametersatz im Dienste des Klanges. Er erlaubt ihnen, eine lokale Reduktion der Farbe in einem anderen Klangbereich zu kompensieren und den angestrebten Effekt zu erzielen. Was zählt, ist also nicht so sehr die Grösse der Besetzung und die vertretenen Instrumentenfamilien als vielmehr die Absicht der Arrangeur:innen, durch unterschiedliche Grade an Freiheit – auch gegenüber dem «historischen» Klangideal des Originalwerkes sowie der Blütezeit des Salonorchesters – den musikalischen Geist der Komposition dem Publikum zu vermitteln.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Gredig, Kurorchester als flexible Gebilde, S. 24.
- 2 Erpf, Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde, S. 352.
- 3 Die Kategorie «Kontraste» («als Gegensatz, als Licht und Schatten [...] entweder im Miteinander oder im Nacheinander der einzelnen Tonbilder») spielt eine zentrale Rolle insbesondere bei Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition, S. 70 f.
- 4 Forschungsprojekt des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel und des Instituts für Kulturforschung Graubünden, geleitet von Mathias Gredig und Matthias Schmidt, 2020–2023. Die Verfasserin dankt Mathias Gredig und der Notenbibliothek der Kurorchester von St. Moritz und Pontresina in Celerina für die freundliche Bereitstellung der hier untersuchten Quellen.
- 5 Forschungsprojekt «In Farben gezeichnet. Orchestration und Formgestaltung in Symphonien und Overtüren des frühen 19. Jahrhunderts zwischen Deutschland und Italien», geleitet von Federica Di Gasbarro. Anschubfinanzierung durch den Forschungsfonds der Universität Basel (2020/21), derzeitige Bearbeitung am Deutschen Historischen Institut in Rom (Max Weber Stiftung).
- 6 Karl Traugott Goldbach vom Spohr Museum in Kassel wies die Verfasserin dankenswerterweise auf die digitale Briefedition des Komponisten hin.
- 7 «SalonOrchester der Alpen», internationale Tagung und Vernissage, 24. Juni 2022 in St. Moritz, 25. Juni 2022 in Pontresina, organisiert und kuratiert vom Institut für Kulturforschung Graubünden und vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel.
- 8 Für eine Beschreibung der unterschiedlichen Standardbesetzungen des Salonorchesters siehe in diesem Band den Beitrag von Gesine Schröder. Vgl. auch Saary, Salonorchester.
- 9 Vgl. Weber, Salon- und Jazzmusik, S. 136.
- 10 Gredig, Kurorchester als flexible Gebilde, S. 24.
- 11 Ebd., S. 23.
- 12 Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 38.
- 13 Ebd., S. 39.
- 14 Erdmann, Ueber das Kammer-(Salon-)Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken.
- 15 S. S. Wesley in Tagebucheintrag von C. H. H. Parry am 6. Januar 1866, zitiert nach Brown, Louis Spohr, S. 91, Anm. 8.
- 16 Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 22, 29. Mai 1811, Sp. 380; vgl. auch Brown, Louis Spohr, S. 84.
- 17 Spohr, Aufruf an deutsche Komponisten, Sp. 463 f.
- 18 Ebd., Sp. 462 f.
- 19 Ebd., Sp. 463.
- 20 Vgl. dazu den Beitrag von Gesine Schröder in diesem Band.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Gredig/Schmidt (Hg.): *Höhenmusik*, S. 38.

Abb. 2: Grohmann (Arr.): *Ouverture zur Oper «Jessonda»*.

Abb. 3: Haensch (Arr.): *Ouverture «Jessonda»*.

Abb. 4: Formaufriss der Sonatenhauptsatzform mit Instrumentenangaben: Federica Di Gasbarro.

Abb. 5: Reduktion mit Instrumentenangaben: Federica Di Gasbarro.

Abb. 6: Tabellarischer Instrumentationsvergleich: Federica Di Gasbarro.

Abb. 7: Reduktion mit Instrumentenangaben: Federica Di Gasbarro.

Abb. 8: Reduktion mit Instrumentenangaben: Federica Di Gasbarro.

Abb. 9–10: Hensel (Arr.): *Jessonda-Ouverture*.

## Literatur

- Brown, Clive: *Louis Spohr. Eine kritische Biographie* [1984], Berlin: Merseburger, 2009.
- Erdmann, Hans: «Ueber das Kammer-(Salon-)Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken (III.)», in: *Reichsfilmbblatt. Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.* 13 (1925), [https://muwidb.univie.ac.at/filmmusik/editor/artikel.php?id\\_artikel=190&action=view](https://muwidb.univie.ac.at/filmmusik/editor/artikel.php?id_artikel=190&action=view), 20. Januar 2023.
- Erpf, Hermann: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz: Schott, 1976.
- Gredig, Mathias: «Kurorchester als flexible Gebilde», in: ders., Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022, S. 21–24.
- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden 2022.
- Grohmann, Karl Theodor (Arr.): *Ouvertüre zur Oper «Jessonda»*. Louis Spohr, Leipzig: Aug[ust] Cranz G. m. b. H., o. J.
- Haensch, Edmund (Arr.): *Ouverture «Jessonda»*. Louis Spohr, Op. 63, Berlin: Verlag von C. M. Roehr, o. J.
- Hensel, Sebastian (Arr.): *Jessonda-Ouvertüre*. Louis Spohr. *Bearbeitung für Salonorchester*, Leipzig: Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig, 2022.
- Lobe, Johann Christian: *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Zweiter Band: Die Lehre von der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855.
- Saary, Margareta: «Salonorchester», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, letzte inhaltliche Änderung: 15. Mai 2005, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e036>, 26. Januar 2023.
- Spohr, Louis: «Aufruf an deutsche Komponisten», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 29, 16. Juli 1823, Sp. 457–464.
- Spohr, Louis: *Jessonda. Oper in drei Akten*, hg. von Gustav Friedrich Kogel, Leipzig: C. F. Peters, o. J. (um 1870).
- Spohr, Louis: *Jessonda-Ouvertüre op. 63*, Leipzig: August Cranz Nr. 2090, o. J. (um 1915).
- Weber, Marek: «Salon- und Jazzmusik», in: *Anbruch* 11 (1929), S. 136 f.

## «Engadiner Musikquellen, neu arrangiert»

### Bericht von einem Projekt der Musiktheorieklassen aus Wien und Leipzig

Gesine Schröder

#### Abstract

This chapter describes the preliminary considerations, conditions and attitudes that formed the basis of nine arrangements created by students of Gesine Schröder's and Jonathan Stark's music theory classes in Vienna and Leipzig for a concert by the Salonorchester Engadin in June 2022. It explains what seemed attractive about the subject matter, how the instrumentation was arrived at, what the programme sequence was based on, what the templates for the arrangements were and which approaches and techniques were chosen in detail for the arrangements.

Im Herbst 2020 erhielt ich von Mathias Gredig die Einladung, mit den Studierenden meiner Musiktheorieklassen an der Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ein Konzert mit neuen Arrangements für Salonorchester zu gestalten, das Konzert würde zum Rahmenprogramm der Tagung «SalonOrchester der Alpen» gehören. Mit Jonathan Stark, der damals mit mir die Wiener Klasse leitete, besprach ich die Offerte, und kurz entschlossen machten wir das Arrangieren für Salonorchester zum Thema unserer Musiktheorieseminare im folgenden Semester, dem Wintersemester 2020/21. Einige der Arrangements, die vom Salonorchester Engadin am 24. Juni 2022 im Theatersaal des St. Moritzer Hotels Reine Victoria unter dem Titel «Traditionsreiche Engadiner Musikquellen, neu arrangiert» gespielt wurden, stammen von den Seminarteilnehmer:innen: Carl Tertio Druml und Michael Pinkas aus Wien, David Eckmann und Martin Raguž als damaligen Erasmus-Studenten in Wien, Fojan Gharibnejad und Ehsan Mohagheghi Fard aus Leipzig. Hinzu kamen im Frühjahr 2022 Beiträge von Sven Sebastian Henriksson und Magdalena Moser aus Wien sowie Sebastian Hensel aus Leipzig. Das Programm des Konzerts ist im Anhang dieses Beitrags wiedergegeben.

#### Was reizte an der Thematik?

Das Interesse gerade der Wiener Studierenden war gleich entfacht, schon weil ihnen die Wiener Schule präsent war. Zu Arnold Schönbergs meistgespielten Stücken gehört ja sein Arrangement der *Rosen aus dem Süden* von Johann Strauss (Sohn). Berühmt, bewundert

oder beliebt sind gewöhnlich aber nur die Verfasser der Vorlagen von Salonorchesterarrangements – der Grund für deren Wahl –, selten die Arrangeure. Warum sollte man sich ihrer Arbeit widmen? Und gar Salonorchestermusik, ein beinahe abgestorbenes Genre, Musik von meist zweiter, eher unbekannter Hand, ist oft nur aus zweiter Hand bekannt: aus den Schilderungen vom Untergang der Titanic, aus Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* oder Thomas Manns *Zauberberg*. Speziell Engadiner Salonorchestermusik hätte für heute Studierende Musik der Generation ihrer Urgrosseltern sein können, ins Engadin gekommen als reiche Gäste, Stubenmädchen, Küchenpersonal, Kellnerin oder als Musiker ohne festen Wohnsitz, der herumzog und sich dort aufhielt, wo gerade Saison war. Wenn es kälter wurde und in Böhmen die Gäste ausblieben, liess er sich von Karlsbad nach St. Moritz engagieren, um pünktlich zu Schnee und Eis den eleganten Gästen aufzuspielen.

Es gab indes musikalische Beweggründe, sich mit dem Thema zu befassen: das Transkribieren, Arrangieren, die Kompilation von Vorlagen, deren dezente Umformung oder das Sampling. Wer Tonsatz, historische Satzlehre beziehungsweise Musiktheorie studiert, will ein geschichtlich genau verortbares Handwerk lernen, mit dem unter Beiseitelassung des Egos auf gegebenes Musikmaterial reagiert wird. Vorfindliche Bearbeitungssorten bieten Modelle für anachronistische Kombinationen, beispielsweise wenn Georg Friedrich Haas Josquin Desprez, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Alexander Skrjabin und immer wieder Wolfgang Amadeus Mozart fortschreibt, wenn Salvatore Sciarrino Claude Le Jeune, Carlo Gesualdo da Venosa oder Alessandro Stradella in seine Musik hineinversetzt oder wenn Johannes Schöllhorn Jules Massenet und vieles andere instrumentiert. Schon in der Blütezeit von Salonorchesterarrangements fallen die stilistische Position der Vorlage und die von der Bearbeitungsbesetzung implizierte Stilistik des Genres nicht selten auseinander.

## Besetzung. Einzelne Instrumente

Das Arrangieren für Salonorchester unterscheidet sich in einem Punkt prinzipiell von sämtlichen anderen Arten des Bearbeitens: Die Besetzung, die das Arrangement tatsächlich spielt, ist nur pauschal bekannt. Ein Klaviertrio als nicht austauschbarer Kern<sup>1</sup> wird immer erweitert. Wilhelm Stauder gab die Reihenfolge solcher Erweiterungen 1938 so an: «Streicher: Obligat-Violine, Baß; Holzbläser: Flöte, Klarinette (auch vor Flöte), Oboe (zuletzt); Blech: Trompete, Posaune».<sup>2</sup> Die Besetzung, für die die Leipziger und Wiener Theorieklassen arrangierten, war das Klaviertrio plus die vier zuerst genannten Erweiterungsinstrumente. Stauder hatte das Harmonium und das Schlagzeug (mit Pauken) in die Reihenfolge von Ergänzungen nicht einbezogen, obgleich sie überaus häufig hinzukamen,<sup>3</sup> wohl weil sie lokal nicht gleich beliebt waren oder eine Abhängigkeit vom Genre bestand (bei Tanzmusik war eher Schlagzeug beteiligt). Generell lässt sich zwischen grösserer und kleinerer Salonorchesterbesetzung unterscheiden (wobei der meist abgekürzte Hinweis «Salonorch.» in den Noten eine kleinere Variante meint). Das Salonorchester im engeren Sinn hat damit eine Besetzung, die tatsächlich in einem Salon Platz fände. Gewöhnlich gab die an entsprechenden Stellen in den Notentext eingefügte Abkürzung «Salonorch.»

an, was von dem in Stichnoten Geschriebenen zusätzlich zur eigenen Stimme bei kleinerer Besetzung noch zu spielen war. Wo nötig und möglich, empfahl sich die Reduktion der vollen Besetzung nach dem strikten Muster der oben zitierten Reihenfolge. Für eine daher nur bedingt variable Besetzung zu arrangieren, bleibt wegen des Rests von Zufall bei den Klangformationen trotzdem attraktiv.

Warum Jonathan Stark und ich uns entschieden, die Herausforderung einer gewissen Variabilität nicht anzunehmen, sondern eine fixe Besetzung vorzugeben, sei an zwei konkreten Beispielen dargelegt: Reizvoll wäre der Einbezug von Schlagzeug sowie wegen der Ortsspezifika der Wiener Salonorchesterbesetzung und auch wegen des Optischen der eines Harmoniums gewesen, aber bald stellte sich heraus, dass diese Instrumente nicht zur Verfügung stehen würden. Als Ersatz eines Harmoniums hätten sich – dann mit verlässlich üblicher Stimmtonhöhe – zwar ein Synthesizer oder sogar ein Akkordeon angeboten, doch wäre beim Auftritt nichts Veraltetes (und unvertraut Gewordenes) mehr sichtbar gewesen. Veraltet wirkte das Harmonium nicht nur optisch, sondern weil es das Salonorchester auch klangästhetisch von seinem überaus erfolgreichen Nachfolger abhob: dem Neue-Musik-Ensemble. Ein Harmonium war ja selbst ein Ersatzinstrument, vor allem für Liegetöne der Bläser, es fügte dem Arrangement die klangbindende Sauce hinzu und täuschte eine Fülle vor, mit der beispielsweise dem Klang von (als Arrangiervorlage sehr beliebten) Vorspielen zu Richard Wagners Musikdramen näher zu kommen war. In den 1920er-Jahren, als sich der Niedergang der Salonorchesterkultur anbahnte, war man mehr an dem interessiert, was Arnold Schering Spaltklang nannte und worin Egon Wellesz eine Tendenz zum Kammermusikalischen und klanglich Unverbundenen sah.<sup>4</sup> Ein Salonorchester wirkt ohne Harmonium moderner, ihm fehlt die fremde Schönheit von Aus-der-Mode-Gekommenem. Auch Schlagzeug hätten wir gern besetzt. Es kam eher bei grösseren Besetzungen und bei Tanzkapellen vor, doch von der zunächst vorgesehenen Zahl von 12 bis 13 Musiker:innen musste Anfang 2022 abgesehen werden,<sup>5</sup> auch liess sich in Vorverabredungen mit dem Musiker, der den Schlagzeugpart hätte übernehmen sollen, die Verfügbarkeit bestimmter Schlaginstrumente nicht sicherstellen. Jonathan Stark und ich setzten daher pragmatisch folgende, aus der Warte von gedrucktem zeitgenössischem Notenmaterial eher normale Besetzung fest: Flöte, Klarinette, Violine, Violine obligat, Cello, Kontrabass und Klavier. Gespielt wurden die Instrumente in dem Konzert von Sylvie Dambrine, Xaver Fässler, Marcin Danilewski, Flurina Sarott, Matthieu Gutbub, Peter Clemente und Daniel Bosshard. Wie bei Salonorchestern üblich, lag die Leitung des Ensembles bei einer Doppeldirektion von erstem Geiger und Klavierspieler, ein Relikt aus der dirigentenlosen Orchesterspielpraxis. Eine Bratsche, die wir nach dem Modell von Schönbergs Strauss-Arrangements vorgesehen hatten (bei Schönberg gibt es ein komplettes Streichquartett, dafür keinen Bass), wurde, dem Wunsch des Salonorchesters Engadin folgend, gegen einen Kontrabass ausgetauscht. Auf eine schon vom Tonumfang und Charakter her eher begrenzt einsetzbare Trompete oder ein Kornett statt der Flöte oder statt einer Violine obligat wurde angesichts der kleineren Besetzung verzichtet. Zu den im Voraus von uns festgesetzten Konditionen der Arrangements gehörte, dass die Stimmen vom Blatt spielbar sein sollten, weil nicht mit Proben zu rechnen war. So musste auch mit neueren Spieltechniken sparsam umgegangen werden, ohne Legende sollten sie sich direkt aus dem Notentext erschliessen. Das Fehlen ungewöhnter Couleurs durfte durch vereinzelte,

The image shows a musical score for a piece titled 'Les veillées tristes, Nr. 1' by Marguerite Casalonga, arranged by Fojan Gharibnejad. The score is in 4/4 time and G major. It features a vocal line with lyrics in German and French, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'sinkt hinein, zu dem deinen hinein.' and 'Legt sich die auf die Brust, wie ein Stein. sinkt hinein, zu dem deinen hinein.' The score includes dynamic markings such as pp, mp, and f.

Abb. 1: Marguerite Casalonga, *Les veillées tristes*, Nr. 1 aus: *À la Maloja. Morceaux caractéristiques*, arrangiert von Fojan Gharibnejad, T. 29–32.

aber ohne Übung ausführbare Aktionen ausgeglichen werden. Nur in zwei Arrangements kam Derartiges letztendlich vor, so neben dem weiter unten beschriebenen von Michael Pinkas in dem Arrangement von Fojan Gharibnejad, wo zwei Instrumentalist:innen von ihrem steinernen Herzen<sup>6</sup> in durchwachten tristen Nächten murmeln, dazu sentimentale Salonmusikharmonien mit basslos arrangiertem Klaviersatz (Abb. 1).

Dass das Salonorchester Engadin in seinem Programmentwurf des Konzerts bei den vom ihm eingebrachten Arrangements die Arrangeure namenlos liess, bedeutete: Pfiff, Modernismen oder irritierende Kunstgriffe hätten unbotmässig auf irgendeine Autor:innenschaft verwiesen. Das war zu bedenken.

## Programmfolge

Unser Plan war, dem Konzertprogramm den Ablauf zu geben, der in den Jahrzehnten um 1900 insbesondere in Wien üblich geworden war.<sup>7</sup> Er lässt sich so skizzieren: Das Konzert bestand aus zwei durch eine Pause getrennten Teilen von je etwa sechs Stücken. Der erste Teil war mit eher seriöser Musik gefüllt, der zweite mit leichter Muse. Jeder Teil wurde eröffnet und beendet mit einem Marsch (der bekanntlich zu den Tänzen

zählt). An zweiter Stelle stand je eine Ouvertüre, im ersten Teil eine Opern-, im zweiten eine Operettenouvertüre. An dritter Stelle stand je ein Walzer, an vierter ein Stück in unbestimmter Form: im ersten Teil eine Fantasie, im zweiten ein Potpourri. Die vorletzte fünfte Position der Teile war Individuellem vorbehalten: im ersten Teil einem Solo- oder Konzertstück, im zweiten einem Charakterstück, ein Programmpunkt, der sich mit einem Arrangement von sentimentaler Klaviermusik füllen liess, Fern- und Heimweh waren hier passend, nur an dieser Position spielte ein Salonorchester also Salonmusik im Sinn von «Pièces de Salon»,<sup>8</sup> für den Salon erfundene und nicht nur für ihn zubereitete Musik.

Das im Juni 2022 tatsächlich gespielte Programm liess die Umrisse dieser üblichen Programmfolge nur noch vage erkennen. Es gab keine Pause. Das Salonorchester Engadin brachte oft gespielte, daher gut sitzende Highlights ein, eines am Anfang, zwei weitere als sechstes und neuntes von insgesamt elf Stücken: undatierte Arrangements namenlos bleibender Arrangeure von Franz Léhars «Ballsirenen-Walzer» (1905),<sup>9</sup> Ernst Fischers «Blumenkorso» und «Tarantella» aus der Suite *Südlich der Alpen* (1936)<sup>10</sup> und von Barnabás Bakos' Stück *Puszta-Zigeuner* (1955).<sup>11</sup> Keines dieser Stücke hatte einen Bezug zum Ort des Konzerts, dem Engadin.

## Was wurde arrangiert? Die Vorlagen

Die Tagungsleitung hatte den Hits und Meisterwerke ausschliessenden Wunsch, dass die Vorlagen einen Ortsbezug zum Engadin haben sollten. Auch das machte das Projekt für uns reizvoll, denn hätte man einem Meisterwerk – wenn man nicht gerade Mauricio Kagel heisst und Ludwig van Beethoven respektlos umarbeiten darf – nicht mit Ehrfurcht begegnen müssen? (Wer Johann Sebastian Bach oder Wolfgang Amadeus Mozart bearbeitet, betont gewöhnlich, dass keine Note des «Originals» verändert wurde, nur das Klanggewand habe man gewechselt.)

Sehr hilfreich war, dass Mathias Gredig uns Vorlagen «vom Ort» sandte, über die und deren Komponist:innen er auch informierte. Er äusserte Wünsche zur Attitüde der Arrangements, die er sich frech und exquisit-avantgardistisch-glokal in einem vorstellte. Von Matthias Schmidt erreichte uns ein dezidierter Vorlagenwunsch: *À la Maloja. Morceaux caractéristiques*<sup>12</sup> von M[arguerite]te Casalonga, zwei harmonisch reizvolle und vom Instrument her erfundene kurze Klavierstücke, Salonmusik aus der Blütezeit von Salonorchestern, deren Ortsbezug im Titel sie als Vorlage prädestinierte. Sie passten zum vorletzten üblichen Programmpunkt Charakterstück. Dem Programmpunkt 3 liess sich nahekommen mit Walzerfragmenten von Peter Robert Berry II,<sup>13</sup> die Gredig uns sandte. Als Vorlagen für die (jedenfalls in Wien) üblicherweise die Konzerthälften eröffnenden und beschliessenden Märsche wählten wir mehrteilige Tänze: eine Gavotte, einen wegen der fehlenden Pause gleich für zwei Märsche stehenden Konzertwalzer und eine Polka. Von Mrs. Charles Marshalls *Eileen-Gavotte* hat sich im Archiv des Grandhotels Kronenhof in Pontresina eine bei J. B. Cramer & Co wohl 1892 in London gedruckte Klavierstimme erhalten,<sup>14</sup> teils mit handschriftlichen Änderungen überklebt, ausserdem drei handgeschriebene Einzelstimmen für Cello, Flöte und Kontrabass. Das wohl nur fragmentarisch

überlieferte Salonorchesterarrangement der Gavotte dürfte, stützt man sich auf handgeschriebene Einträge in den Stimmen, im Hotel Reine Victoria in St. Moritz gespielt worden sein. Zwei weitere Vorlagen stammten von Cesare Galli:<sup>15</sup> eine *Valse de Concert*, komponiert 1904 «à l'occasion de l'Inauguration du Grand Hotel St. Moritz», sowie die *Tobogganing Polka*, deren Ausgabe für Klavier sich in der Dokumentationsbibliothek St. Moritz befindet. Hier ist ein Ortsbezug durch die Titel, die Aufführungsgeschichte und durch die Person des Komponisten gegeben. Noch offen waren die Programmpunkte Opernouvertüre, Fantasie und Potpourri. Louis Spohrs Overture zu seiner Oper *Jessonda* (1823), von der ein (relativ klein besetztes) Salonorchesterarrangement in der Bibliothek der Engadiner Kurorchester in Celerina verwahrt wird, das auch im Hinblick auf Federica Di Gasbarros Forschungsvorhaben<sup>16</sup> renoviert werden sollte, stand für den Punkt Opernouvertüre. Für die Fantasie wurde eine Mischung von Stücken aus der Zeit um 1600 gewählt: rätoromanische Tänze und Prager Strassenmusik, projiziert in die Jetztzeit. Für den Programmpunkt Potpourri gab es ein Sortiment rätoromanischer Lieder, darunter das in der Rumantschia populäre Lied *Ferm tabac* von Men Rauch<sup>17</sup> oder die sogenannte Engadiner Hymne *Chara lingua da la mamma* von Robert Cantieni. Die Lieder waren in eine dramaturgisch effektive Abfolge zu bringen, teils noch zu harmonisieren und mit Übergängen zu verbinden. Die Vorlagen für die beiden letzten Punkte waren mehrheitlich anonymer Herkunft.

### Zugänge zum Arrangieren

Dass von den Mitgliedern der Theorieklassen mit sehr unterschiedlichem Ansatz arrangiert wurde, korreliert damit, dass das Fach Musiktheorie mehrere Profile verbindet: ein künstlerisch-handwerkliches, ein wissenschaftliches und ein pädagogisches, das hier aber irrelevant war. Von der Musikwissenschaft kommt Eckmann her, für ihn und auch für Druml stand eine zeitgenössische Arrangiertechnik im Vordergrund, ausserdem, wie auch für Mohagheghi Fard, Moser und Raguž, der Aspekt des praxistauglichen guten Handwerks. Kompositorisch akzentuiert sind die Zugänge von Gharibnejad und Pinkas. Bei Henrikssons und Hensels Arbeiten überschneiden sich die Profile. Modell standen bei dem Ansatz, der eine Zeitgenossenschaft von Besetzung und Arrangiertechnik nachstellte, unter anderem Schönbergs Bearbeitungen von Strauss-Walzern mit ihrem alles andere als einschmeichelnden, oft grellen Klang. Bei kompositorisch akzentuierten Verfahren wurden hingegen Anachronismen aufgesucht. Solche Arrangements explizieren das Zusammentreffen mehrerer historischer Bezugspunkte. So stossen in Pinkas' Arrangement drei Zeiten aufeinander: die der Entstehung der Vorlagen (um 1600), die Blütezeit der Besetzung ‚Salonorchester‘ mit ihren ästhetischen Einschlüssen und die Zeit des gewählten Arrangiermodells (hier insbesondere Isabel Mundrys 2000 entstandene *Dufay-Bearbeitungen*). Dieses Arrangement mutet der Besetzung musikalische Attitüden einer viel früheren und einer viel späteren Zeit zugleich zu. Zweck eines Arrangements konnte weiter die ästhetische Aufwertung kommerzieller oder dilettantisch komponierter und womöglich Fragment gebliebener Vorlagen sein wie bei Berry II, der ein wahrer Liebhaber war, und ein wenig auch bei Galli, dessen Konzertwalzer

überaus professionell Klischees bedient. Seine *Tobogganing Polka* hatte in einer Klavierfassung vorgelegen, Raguz arrangierte diese zunächst für den Kern des Salonorchesters, das Klaviertrio, und fügte ihm dann weitere Instrumente hinzu. Dass bei diesem Verfahren für die beiden Bläser nur das Kolorieren übrig blieb, war erwünscht. Mit dem Verzicht darauf, ausserhalb des Salonorchesterkerns Melodien anzubringen, zielte der Arrangeur auf einen eher ländlichen Stil statt eines urban-modernen, um der Lebenswelt der Ortsbewohner:innen einschliesslich des Hotelpersonals entgegenzukommen, nicht der der vornehmen, meist städtischen Engadiner Gäste.<sup>18</sup>

Für Salonorchester schreibt man eher nicht um des Selbstaudrucks oder um der Kunst willen. Sympathie für Popularästhetik gehört dazu: der Wunsch, dass sich ein breites Publikum vergnüge. Vor hundert Jahren oder (in der Wirklichkeit) ging es meistens darum, eine Vorlage spielbar zu machen, womöglich für das Salonorchester, dessen Mitglied man selbst war. Oder man war von einem Verlagshaus beauftragt, bei ihm angestellt oder sogar dessen Eigner<sup>19</sup> und hielt es mit Arrangements finanziell über Wasser.<sup>20</sup> Vielleicht arrangierte man aber auch, um sich handwerklich zu üben, wegen der Freude am Genrewechsel, am Basteln mit Tönen oder der Gelegenheit zum schreibtechnischen Experiment.

So ergriff Sven Sebastian Henriksson bei Gallis *Valse de Concert* die Chance, eine durch und durch zweckdienliche Vorlage über Polyfonisierung (für Kenner) unauffällig aufzuwerten. Der Arrangeur fügt aus Gallis Melodien abgeleitete Gegenstimmen hinzu, er gibt dem Spieltrieb nach und der Lust an Kombinatorik, womit nun ein handwerklich gediegenes Stück mit seiner dichteren Textur den musikalischen Intellekt anregt. Auch berücksichtigt der Arrangeur, dass kontrapunktische Spielereien von Spieler:innen nur geduldet werden, wenn sie das Blattspiel nicht erschweren und der Effekt nicht leidet.

Einen mächtigen Schluss, neue Übergänge und weitgehend sogar die Harmonie fügte Magdalena Moser ihren Vorlagen hinzu: rätoromanischen Liedern, zum Potpourri verbunden mit einer erst zu erfindenden Dramaturgie der Tonarten und der Teilensembles jedes Liedes. In Anwendung eines Lehrwerks war Carl Czernys Potpourri-Modellkomposition aus dessen *Anleitung zum Fantasieren*<sup>21</sup> zum Muster erhoben worden. Die rätoromanischen Lieder würde vielleicht der einheimische Teil des Hotelpersonals wiedererkennen, aber wohl kein Tourist. Salonorchestermusik hielt sich ja meist von ortseigener Musik fern, von fernen Ländern liess sich ohne sie doch ungestört träumen. In Mosers Arrangement gingen die Instrumentenbehandlung, die Form und die Harmonik mit dem Genre Salonorchestermusik konform, quer zu ihm standen aber die erst einzugemeindenden Vorlagen.

Expliziter entzog sich der Ansatz von Michael Pinkas dem ästhetischen Horizont von Salonorchestermusik. Für die klanglichen Experimente seines Arrangements hatte Gredigs Mitteilung anregend gewirkt, dass im Engadin lange Zeit böhmische Wandermusiker aufgetreten waren, weshalb man Blasmusikkapellen im Rätoromanischen sogar synekdochisch als «bömers» bezeichnete.<sup>22</sup> Das erste St. Moritzer Kurorchester kam aus Karlsbad, und der erste Konzertmeister des Pontresiner Kurorchesters, Ignaz Wacek, suchte nicht umsonst mit einer Annonce gerade im *Prager Tagblatt* nach Musikern.<sup>23</sup> Pinkas' Arrangement stellt Ausschnitte aus der rätoromanischen, mit 1616 datierten und im Archiv der Chesa Planta in Samedan sich befindenden *Wiesel-Handschrift für Tasteninstrumente* Fragmenten aus dem *Codex Jacobides* gegenüber, einer um 1600 in

4

Intrada (Wiezel-Handschrift)

♩ = 80

Fl.

Kl.

Vln. I

Vln. II

Ve.

Kb.

Klav.

*mf*

*mf*

*mp*

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

Intrada (Wiezel-Handschrift)

♩ = 80

1.

Abb. 2: Michael Pinkas, Fantasie über alte rätoromanische Tänze und Prager Strassenmusik, T. 25–29.

Prag wohl von einem Studenten der Karlsuniversität kompilierten Handschrift. Diese enthält Intavolaturen internationaler Stücke sowie von Tänzen, die man auf einer Laute in den Gassen der Stadt und in Wirtshäusern gespielt haben mag. Das Arrangement konturiert satztechnische Ähnlichkeiten zwischen der Musik aus dem Engadin und aus Prag: Mit formelhaften Klangfolgen und immer wieder mit Parallelführungen, auch den geächteten in Quinten, tragen beide Sammlungen Merkmale von Dilettantismus und der viel geliebten mittleren und niederen Musik. Damit geraten sie zugleich in die Nähe von musikalischem Impressionismus und besonders hervortretenden Elementen heutiger Popmusik. Wurden satztechnische «Fehler» um 1600 bei Intavolaturen meist wegen spieltechnischer Umstände geduldet, so liess Pinkas sich von dieser Lizenz dazu anregen, die Merkmale dilettantischer Schreibart auf den instrumentalen Apparat der Jahre um 1900 zu projizieren, indem er sie potenziert, beispielsweise mit dem Spiel von Streichern auf leeren Saiten. Die Rolle, die das Klavier in Pinkas' Arrangement erhält, ist

Abb. 3: Louis Spohr, Ouvertüre zu *Jessonda*, T. 61–67 (Vivace), arrangiert von Sebastian Hensel.

für Salonorchestermusik untypisch. Es tritt nicht etwa über die gesamte Fantasie hinweg als Basis in Aktion, sondern kommt nur gelegentlich zum Zuge, wirkt als Harfenersatz oder kehrt mit Akzenten das Hölzerne und Scheppernde der Vorlagen hervor, statt einen sentimental singenden Salonstück-Klavierklang zu reproduzieren, der vergessen lassen will, dass das Klavier den Ton nicht halten kann (Abb. 2).

Das Stück besteht aus Splittern. Von Fragment zu Fragment bilden sich je neue Teilensembles. Zum Genre Salonorchestermusik ergibt sich eine doppelte Ferne durch die historisch viel früheren Vorlagen, gespiegelt in viel späteren Musizierarten: Wenn die Flötistin und der Klarinettenist in ihren längeren Pausen Zeitungen knüllen (vorzugsweise die NZZ), dann knistert und raschelt es. Fast wie die Geldscheine, die die Prager Annonce versprach.

Arrangierpraktische Aspekte können sich mit einem Genrewechsel überkreuzen. Das ergab sich bei Sebastian Hensels Arrangement der Ouvertüre zu *Jessonda*: Spohr schrieb für die zeittypische Opernorchesterbesetzung mit doppeltem Holz, zwei Naturhornpaaren, einem Naturtrompetenpaar, einem Posaumentrio, zwei nicht umstimmbaren Pauken sowie Streichern; besonders ist, dass das Flötenpaar alternativ und während der langsamen Einleitung sogar für einen längeren Einschub zu einem Piccoloflötenpaar in Des wechselt.<sup>24</sup> In einem ähnlich stark wie das Salonorchester Engadin besetzten Salonorchester konnten durchaus eine Trompete oder Schlagzeug vorkommen, sie hätten es eindeutig von einer grossen Kammermusikbesetzung unterschieden. Die gewählte Besetzung hält das Genre indes offen (Abb. 3).

Hensel kommentiert sein Arrangement so: «Einerseits ging es um eine Spielbarmachung der Vorlage für die neue Besetzung, andererseits sollte Spohrs Orchestration mit dem Arrangement, ohne dabei den traditionellen Rahmen zu verlassen, flexibler und schillernder gestaltet werden, um die Nähe der neuen Besetzung zur Kammermusik hervorzukehren, was zwar weniger dem Genre ‚Salonorchester‘ entspricht, jedoch der Spielfreudigkeit zugutekommt. Zu erwähnen sind hier vor allem die pianistischen Passagen, die eher der Idee eines Septetts entspringen als der reinen Pianodirektionsstimme eines Salonorchesters. In der Folge wurde auch die Funktion des Klaviers im Satz wesentlich flexibler: Mal verstärkt es im Diskant die beiden Holzbläser, mal den Bassbereich von Cello und Kontrabass, mal tritt es solistisch mit sprudelnden Arabesken, Skalen etc. hervor. In die en gros unangetastet gebliebenen Streicherstimmen wurde nur selten eingegriffen, sei es, um ursprünglich in Bratschen auftauchende Themeneinsätze zu kompensieren, sei es, um insbesondere im zweiten Themenkomplex für eine stärker dialogische Gestaltung und für eine Auflockerung des Satzes zu sorgen. Das Arrangement sollte indes das Ausgewogene von Spohrs Orchestrierung bewahren.»<sup>25</sup>

Wer vor einem oder anderthalb Jahrhunderten für Salonorchester arrangierte, hatte eine Vorlage mit Variablen zu liefern. Ein Arrangeur durfte sich nicht darauf versteifen, dass texttreu gespielt würde. Das Ensemble am Ort wusste am besten, was ihm möglich war, was beeindruckte und wovon sich sein Publikum hinreißen liess. Wir rechneten daher im Fall des Salonorchesters Engadin, das die neuen Arrangements im Juni 2022 spielte, mit Einrichtungen: Die Spieler:innen würden das Programm schon schmackhaft zubereiten und ändern, was nicht passt. Die Wiener und Leipziger Musiktheorieklassen danken dem Ensemble für die Chance, die neuen Arrangements ihrem bewährten Repertoire beizugeben. Das Vergnügen sollte auch für die Musiker:innen die Anstrengung überwiegen.

## Freitag, 24. Juni 2022, 20.45 Uhr, St. Moritz, Hotel Reine Victoria

Engadiner Salonorchester  
Konzertmeister: Marcin Danilewski

Marcin Danilewski & Flurina Sarott, Violinen / Matthieu Gutbub, Violoncello / Peter Clemente,  
Kontrabass / Sylvie Dambrine, Flöte / Xaver Fässler, Klarinette / Daniel Bosshard, Klavier

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| Franz Lehár           | <i>Ballsirenen-Walzer</i>  |
| Mrs. Charles Marshall | <i>Eileen-Gavotte</i><br>(arr. von Ehsan Mohagheghi Fard – Leipzig)  |
| Louis Spohr           | Ouvertüre zur Oper <i>Jessonda</i><br>(arr. von Sebastian Hensel – Leipzig)  |
| Peter Robert Berry II | Walzer-Sortiment<br>(arr. von David Eckmann – Halle/Wien)  |
| Anonymus              | Alte rätoromanische Tänze und<br>böhmische Strassenmusik<br>(arr. von Michael Pinkas – Wien)   |
| Ernst Fischer         | Blumencorso und Tarantella aus der Suite<br><i>Südllich der Alpen</i>  |
| Cesare Galli          | <i>Grand Hôtel – Valse de concert</i> zur Eröffnung des<br>Grand Hotel in St. Moritz 1905<br>(arr. von Sven Sebastian Henriksson – Wien)   |
| Anonymus              | Potpourri rätoromanischer Lieder<br>(arr. von Magdalena Moser – Wien)  |
| Barnabás Bakos        | <i>Puszta-Zigeuner</i>   |
| Marguerite Casalonga  | <i>À la Maloja, Morceaux caracteristiques</i><br>– Nr. 1 Les veillées tristes<br>(arr. von Fojan Gharibnejad – Leipzig)<br>– Nr. 2 Duo sans paroles<br>(arr. von Carl Tertio Druml – Wien) |
| Cesare Galli          | <i>Tobogganing-Polka</i><br>(arr. von Martin Raguž – Osijek/Wien)  |

Arrangements der Leipziger und Wiener Musiktheorieklassen von Gesine Schröder und  
Jonathan Stark, unter Mitarbeit von Ehsan Mohagheghi Fard.

## Biografien der Arrangeur:innen

### ***Carl Tertio Druml***

geb. 1991, ist ein Wiener Komponist, Musiktheoretiker und Theaterwissenschaftler. Ein Philosophiestudium in Amsterdam schloss er mit einer Masterarbeit im Bereich Sprachphilosophie ab, als ausserordentlicher Student belegte er am Konservatorium der Stadt die Fächer Komposition und Jazztheorie. Ein weiteres Masterstudium in Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien schloss er 2021 mit einer Arbeit über Franco Faccios Oper *Amleto* (1866/71) ab. Von 2016 bis 2023 studierte er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) Musiktheorie (bis 2022 bei Jonathan Stark und Gesine Schröder) und Medienkomposition (bei Judit Varga). Tertio Druml komponierte unter anderem eine Kammeroper (UA durch das Ensemble Modern 2019) und ein Kammerorchesterlied für die Tiroler Festspiele Erl (2019).

### ***David Eckmann***

geb. 1998, absolvierte 2016 sein Musikabitur (Violine) mit Sonderauszeichnung. Von 2017 bis 2022 studierte er Bachelor Musikwissenschaft und Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (MLU). 2020 kam er mit Erasmus+ für ein Jahr an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), wo er Musiktheorie bei Jonathan Stark und Gesine Schröder studierte. Dort lernte er auch Annegret Huber kennen, die seine Bachelorarbeit zum Thema «Klangraum – Raumklang» betreute. Eine Untersuchung alternativer Konzertformate als Grundlage für die Erschliessung einer postpandemischen Konzertkultur» betreute. 2019 war er als Tutor für Musiktheorie an der MLU tätig, seit dem Wintersemester 2022/23 studiert er Master Musikwissenschaft an der HMT Leipzig.

### ***Fojan Gharibnejad***

geb. 1995, ist eine kurdisch-iranische Komponistin. Nach dem Abschluss der Teheraner Musikschule (als Geigerin) und des Nadere-Haghshenas Fachgymnasiums für Bildende Künste studierte sie an der Teheraner Kunstuniversität. Im Herbst 2022 Abschluss von Masterstudien in den Fächern Komposition (bei Claus-Steffen Mahnkopf) und Tonsatz (bei Gesine Schröder) an der HMT Leipzig, seit dem Wintersemester 2022/23 ebendort Lehrbeauftragte im Fach Gehörbildung. Sie erhielt mehrere Stipendien, 2021 wurde sie DAAD-Preisträgerin. Gharibnejad ist Vorständin des Ensembles Contemporary Insights und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Musikinstrumentenmuseum Leipzig. Ihre Werke wurden unter anderem bei den Darmstädter Ferienkursen und bei den Festivals Unerhörte Musik, Spectrum, Nieuwe Noten Amsterdam, beim zfgm- und beim Kalv-Festival gespielt. Sie ist auch als Regisseurin und im Bereich Multimedia aktiv.

### ***Sven Sebastian Henriksson***

geb. 1996, ist ein schwedischer Komponist und Musiktheoriestudierender an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Während seiner Studienzeit an der Musikhochschule Malmö bekam er die Gelegenheit, Musik für mehrere professionelle Orchester zu komponieren, unter anderem für das Swedish Wind Ensemble, die Jönköping Sinfonietta und das Gävle Sinfonieorchester. 2016 gewann er einen Preis bei Dalasolist, einem Kompositionswettbewerb für junge Musiker.

### **Sebastian Hensel**

geb. 1990, studierte von 2010 bis 2016 Schulmusik und Französisch (Berlin und Leipzig), schloss ein parallel dazu an der HMT Leipzig geführtes künstlerisches Violastudium bei Guy Ben-Ziony und Dorothea Hemken 2019 ab (B.A. und M.A.). Abschluss eines Masterstudiums Tonsatz bei Gesine Schröder im Februar 2022. Hauptberuflich ist er Bratschist im Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks und zudem als Arrangeur und Komponist tätig. Nach einer vorübergehenden Lehrtätigkeit im Fach Instrumentenkunde an der HMT Leipzig promoviert er ebenda seit September 2023.

### **Ehsan Mohagheghi Fard**

geb. 1985, unterrichtet im Lehrauftrag am Detmolder Jungstudierenden-Institut Komposition und an der HMT Leipzig die Fächer Tonsatz und Orchestration. An der Hochschule für Musik Weimar ist er künstlerischer Mitarbeiter für Musiktheorie. Masterabschlüsse in Klavier an der Robert Schumann Hochschule für Musik in Düsseldorf, in Komposition an der Hochschule für Musik Detmold und im Fach Tonsatz an der HMT Leipzig, ebendort ein Meisterklassenstudium Komposition. Zu seinen Forschungsgebieten gehören unter anderem emergente Orchestration, traditionelle persische Musik und Satztechniken von Musik der Gegenwart.

### **Magdalena Moser**

geb. 1991, studierte zunächst an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) Klarinette und Klavier. Abschlüsse 2016 und 2017. Es folgten Studien in Komposition und Musiktheorie bei Detlev Müller-Siemens und Gesine Schröder an der mdw sowie an der Kunstuniversität Graz bei Clemens Gadenstätter und Christian Utz. Studien in den Fächern Orgel, Liedgestaltung und Musiktheaterkorrepetition runden ihre musikalische Ausbildung ab. Seit 2022 unterrichtet sie am Johann-Joseph-Fux Konservatorium Graz Orgel und korrepetiert dort in Gesangs- und Bläserklassen.

### **Michael Pinkas**

geb. 1989, ist Komponist, Chorleiter und Lehrer für Musikgeschichte und Gehörbildung am Privatkonservatorium in Prag. Er studierte Komposition am Konservatorium Teplice und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (bei Martin Lichtfuss, Gesine Schröder und Frauke Jurgensen), Abschluss 2023. Schwerpunkte seiner musiktheoretischen Arbeiten sind unter anderem die Geschichte tschechischer Harmonielehren im europäischen Kontext, Verfahren der Rekomposition in neuerer Musik (Boulez, Rihm), Musik aus Paris und Prag um 1600 sowie die musikalische Interpretation von Musik der Gegenwart.

### **Martin Raguz**

geb. 1999, besuchte die Akademie für Kunst und Kultur in Osijek (Kroatien), wo er Harmonielehre (bei Sanda Majurec), Komposition (bei Sanja Drakulić) und Kontrapunkt (bei Davor Bobić) studierte. Er schloss sein Musiktheorie-Bachelorstudium in Kontrapunkt mit der «Analyse des Kyrie aus dem Requiem von György Ligeti» ab. Im Wintersemester des Studienjahres 2020/21 studierte er Musiktheorie (bei Jonathan Stark und Gesine Schröder) und Komposition (bei Wolfram Wagner) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) im Rahmen von Erasmus+. Derzeit studiert er Master Musiktheorie (bei Sanda Majurec) in Osijek. Er arbeitet als Organist und Chorleiter in der St.-Martin-Kirche in Strizivojna und ist ausserdem als Komponist, Arrangeur und Saxofonist in der Big Band Osijek und im Blasorchester Osijek tätig.

## Anmerkungen

- 1 Für Salonorchester deklariertes gedrucktes Notenmaterial sieht den Ersatz von Klavier, (erster) Geige und/oder Cello gewöhnlich nicht vor. Beim Spiel kleinerer Kur- oder Restaurantorchester kam es freilich – mit Folgen für das dann noch verbleibende Repertoire – selbst beim Kern dieses Klaviertrios zu Varianten. So wurde bisweilen das Klavier – umfanglicher eingerichtet – durch ein Akkordeon oder selbst durch eine Gitarre ersetzt, die Violine durch eine Klarinette oder das Cello durch eine Posaune oder Tuba.
- 2 Stauder, Tanzmusik, S. 276. Es gibt lokale Varianten, zum Beispiel die Berliner, Pariser und Wiener Besetzung. Den Einträgen in Stauders Tabelle 1 (ebd.) zufolge kommt in Pariser Besetzungen kein Horn, keine zweite und auch keine obligate Violine, keine Viola und keine Klarinette vor; die obligate Violine wäre typisch wienerisch, ebenso das Fehlen von Klarinette, Trompete und Posaune. Eine Bratsche listet die Tabelle für Berliner Besetzungstypen auf, nicht aber für die aus Paris oder Wien.
- 3 Vgl. Tabelle 1, ebd.
- 4 Vgl. Schering, Historische und nationale Klangstile; Wellesz, Die neue Instrumentation.
- 5 Aus finanziellen Gründen musste die Besetzung auf ein Septett begrenzt bleiben.
- 6 Gemurmelt wurde Christian Morgensterns zeitgleich mit dem Klavierstück entstandenes Gedicht «Es ist Nacht».
- 7 Vgl. Kogler, Das Salonorchester.
- 8 Vgl. für den verbreiteten Nimbus Stephan, Musik, S. 345.
- 9 Aus Lehárs (1870–1948) *Lustiger Witwe*.
- 10 Gemäss zwei der vier Satztitel spielt Ernst Fischers (1900–1970) wahrscheinlich 1936 entstandene Suite «In einer Hafenstadt» und auf einer «Terrasse am Meer». Veröffentlicht hat Fischer seine Stücke meist in Fassungen sowohl für Salonorchester als auch für (grosses) Orchester.
- 11 Die Datierung von Bakos' (1918 bis wahrscheinlich 1967) wohl direkt – von H[elmu]t Ritter – für Salonorchester gesetztem Stück folgt vermutlich dem Erstdruck, einer Ausgabe in Stimmen. Dass es sich laut dem Untertitel um ein «Potpourri original ungarischer [Volks- und] Zigeuner-Melodien» handelt, passt zu der Position als drittleztes Stück eines Salonorchesterkonzerts mit (besonders in Wien) üblichem Ablauf.
- 12 Gewidmet sind die beiden Stücke «Madame Stanislas Meunier», d. i. Léonie Meunier, einer Autorin von Romanen und populärwissenschaftlichen Büchern. Casalongs (1865–1935) über IMSLP zugängliche *Morceaux* tragen einen Stempel mit der Jahreszahl 1893. Die Komponistin betätigte sich auch als Autorin von Programmbüchern, so 1911 der Ballets russes.
- 13 Peter Robert Berry II (1864–1942), eine schillernde Persönlichkeit, war Kurarzt in St. Moritz, widmete sich später aber ausschliesslich der Malerei, auch begann er zu komponieren, beendete seine Musikstücke jedoch in der Regel nicht. Sein im Kulturarchiv Oberengadin verwahrter musikalischer Nachlass besteht deswegen aus zahlreichen Fragmenten.
- 14 <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/id/62472306>, 28. September 2022. Die Komponistin, deren Vorname nicht eruiert werden konnte, war die Gattin eines anglikanischen Theologen, der mit seiner Herausgabe eines lateinischen Gebetsbuchs bekannt wurde.
- 15 Cesare Galli (1857–1918) kam 1884 von Mailand nach St. Moritz und heiratete drei Jahre später die Tochter des Kurarztes Peter Robert Berry I; er leitete zahlreiche Hotelorchester, darunter von 1888 bis 1917 das Orchester des Hotels Kulm in St. Moritz.
- 16 Vgl. den Beitrag von Federica Di Gasbarro in diesem Band.
- 17 Men Rauch (1888–1958) lebte in Scuol im Unterengadin als Dichter, Erzähler, Kabarettist, Liedermacher, Redaktor, Sammler, Bauingenieur oder Gemeindepräsident.
- 18 Martin Raguž verfasste einen kurzen Kommentar zu seinem Arrangement, auf den ich mich hier beziehe.
- 19 Der Verlagsseigner Francis Salabert (1884–1946) schrieb eigens für Salonorchester zum Beispiel die «dramatische Ouvertüre» *Wotan*, als deren Komponist Carl Fietter (eines von Salaberts Pseudonymen) und als deren Arrangeur (einer fiktiven Vorlage) Salabert unter seinem richtigen Namen firmierte. Potpourriartig zusammengestellt und «nur» arrangiert sind hingegen Salaberts «fragments symphoniques» aus Richard Wagners *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, wie es auf dem Titelblatt heisst.
- 20 Ein Beispiel ist Lothar Windsperger (1885–1935) alias Leo Artok, ein umtriebiger Angestellter des Schott-Verlags. Eine Übersicht seiner zahlreichen Arrangements findet sich auf IMSLP: [https://imslp.org/wiki/Category:Windsperger,\\_Lothar](https://imslp.org/wiki/Category:Windsperger,_Lothar), 7. Oktober 2022, dort unter «As Arranger».
- 21 Vgl. Czerny, Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte.

- 22 Vgl. Schorta, bömer.
- 23 Vgl. Prager Tagblatt, 15. und 18. Mai 1910.
- 24 Die Naturinstrumentenpaare wechseln teils zum Tempo giusto die Bögen und die Klarinetten wechseln von A nach B. Pauken sind «klingend», aber ohne Vorzeichen notiert. Die Tonart der langsamen Einleitung, es-Moll, löst abenteuerliche Stimmungskombinationen aus: Beschäftigt sind dort Klarinetten in A, Trompeten in E und eines der Hornpaare steht in H, sodass mit den Tönen fis = ges und h = ces die Terz der Tonika und der Subdominante verfügbar sind.
- 25 Zitiert aus einem Kommentar Sebastian Hensels zu seinem Arrangement.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Gharibnejad (Arr.): *À la Maloja*, T 29–32.

Abb. 2: Pinkas (Arr.): *Fantasie über alte rätoromanische Tänze und Prager Strassenmusik*, T 25–29.

Abb. 3: Hensel (Arr.): *Jessonda-Ouvertüre*, T 61–67.

## Literatur

- Czerny, Carl: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. 200tes Werk*, Wien: Diabelli, [1829].
- Druml, Carl Tertio (Arr.): *À la Maloja. Morceaux caractéristiques. No. 2: Duo sans Paroles. Marguerite Casalonga*, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2022.
- Eckmann, David (Arr.): *St. Moritz Walzer. Peter Berry II.*, Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2022.
- Gharibnejad, Fojan (Arr.): *À la Maloja. Morceaux caractéristiques. Marguerite Casalonga*, Leipzig: Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig, 2022.
- Henriksson, Sven Sebastian (Arr.): *Grand Hôtel. Valse de concert. César Galli*, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2022.
- Hensel, Sebastian (Arr.): *Jessonda-Ouvertüre. Louis Spohr. Bearbeitung für Salonorchester*, Leipzig: Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig, 2022.
- Kogler, Karl: «Das Salonorchester. Entstehung, Besetzung und Repertoire», in: Walter Paul Fürst (Hg.): *Zur Situation der Musiker in Österreich. Referate der Musik-Symposien im Schloß Schloßhof (1989–92)*, Wien: Institut für Wiener Klangstil, 1994, S. 393–399 (Schriftenreihe des Institutes für Wiener Klangstil an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien 2).
- Mohagheghi Fard, Ehsan (Arr.): *Eileen Gavotte. Mrs. Charles Marshall*, Leipzig: Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig, 2022.
- Moser, Magdalena (Arr.): *Potpourri rätoromanischer Lieder für Salonorchester gesetzt (Ad eiran trais sudos / Lotra saira sun eau sto / Ferm tabac / Lingua materna)*, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2022.
- Pinkas, Michael (Arr.): *Fantasie über alte rätoromanische Tänze und Prager Strassenmusik für Salonorchester*, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2022.
- Prager Tagblatt, 15. und 18. Mai 1910.
- Raguž, Martin (Arr.): *Tobogganing Polka. Cesare Galli. Bearbeitung für Salonorchester*, Osijek (Kroatien): Akademija za umjetnost i kulturu [Akademie für Kunst und Kultur], 2022.

- Schering, Arnold: «Historische und nationale Klangstile», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Bd. 34 (1927), S. 31–43.
- Schorta, Andrea: «bömer», in: *Dicziunari Rumantsch Grischun*, <http://online.drg.ch/#d-320b1555589ed46f589505057772fd3>, 7. Oktober 2022.
- Stauder, Wilhelm: «Tanzmusik», in: Gustav Scheck (Hg.): *Der Weg zu den Holzblasinstrumenten*, Potsdam: Akademische Verl.-Gesell. Athenaion, 1938, S. 269–315 (Hohe Schule der Musik, Bd. IV).
- Stephan, Rudolf (Hg.): *Musik* (Das Fischer Lexikon), Frankfurt am Main 1957.
- Wellesz, Egon: *Die neue Instrumentation*, 2 Bände, Berlin: Hesse, 1928/29 (Hesses Handbücher der Musik 90 und 91).

# Vom Engadin ins Paradies!

## Exotismus in der Salonorchestermusik von St. Moritz

Martina Sichardt

### Abstract

Imaginary journeys to faraway places: they usually reveal more about the travellers than about their destinations. Salon music is an ideal vehicle for such dream journeys. Three much-played pieces from the collection of salon music in Celerina take us to faraway India, Egypt and China, revealing the European view of the foreign. However, exoticism in the Engadine did not only extend to salon music: we find it also in the costumes and decorations at the costume balls of the grand hotels, at ice parties, in the interior of the hotels as well as in their advertising brochures.

*Herbstabend im Engadin* op. 32 von Robert Naef, *Unter Italiens blauem Himmel* op. 257 von Richard Eilenberg, *Grüße aus Ungarn* von Josef Pecsí, *Terra di Spagna* von Alvaro Bigi, *Norwegischer Künstler-Karneval* op. 14 von Johan Svendsen, *Unter afrikanischem Himmel* op. 217 von Leon Jessel, *Im Land der Pyramiden* von Willi Lautenschläger, *Indischer Tempeltanz* von Josef Königsberger, *Chinesische Straßenserenade* von Ludwig Siede, *Japanischer Laternentanz* von Yoshitomi (der eigentlich Carl Zimmer hiess), *Die Blume von Hawaii* von Paul Abraham – kurz gesagt: *Aus aller Herren Länder* op. 23 von Moritz Moszkowski. Und noch darüber hinaus: *Dein Paradies* von Heinz Nierlich!

All diese Titel – und noch viele mehr! – finden sich in der umfangreichen Notenbibliothek der Engadiner Kurorchester in Celerina. Sie stecken ein Themenfeld ab, das gewöhnlich unter dem Begriff «Exotismus» subsumiert wird. Weitere Themenfelder, die in den Titeln der Kompositionen aufscheinen, sind Liebe und Erotik, Heimat, Soldatentum und Militär sowie nostalgisch verklärte Vergangenheit. Exotismus gibt es selbstverständlich nicht erst in der Salonorchestermusik: Im 18. Jahrhundert gab es beispielsweise den «alla turca»-Stil (man denke an Wolfgang Amadeus Mozarts Türkischen Marsch), im 19. Jahrhundert etwa den «style hongrois» (Johannes Brahms' und Franz Liszts Ungarische Tänze beziehungsweise Rhapsodien), den Orientalismus der französischen Oper (*Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns), den Japonismus in der Oper, schliesslich um 1900 die Rezeption der Gamelanmusik Javas und Balis bei Claude Debussy.

In der europäischen (Kunst-)Musik findet sich Exotismus vor allem auf zwei Ebenen:<sup>1</sup> zum einen auf der Ebene des Textes (insbesondere der Libretti) und des Bühnenbilds (und damit eigentlich dem literarischen beziehungsweise bildnerischen Exotismus zuzurechnen),

zum anderen auf der Ebene des musikalischen Materials (also durch Verwendung von nicht-dur-moll-tonalen Skalen, von ungewöhnlichen Musikinstrumenten, von ungewöhnlichen melodischen Intervallen wie zum Beispiel übermässigen Sekunden, von Begleitung in Oktaven oder Orgelpunkten, von fremden Rhythmen etc. – also allesamt Elemente, die vom Regelkanon, vom Gewohnten abweichen).

Exotismen finden sich nicht nur in Musik, bildender Kunst, Literatur, Theater und Architektur, sondern sie dringen auch in viele Bereiche des Alltags ein (Interieur, Kleidung, Möbel, Geschirr, Werbung etc.). Unter dem Begriff «Exotismus» wird folglich die fundamentale Frage abgehandelt, wie die europäische Kultur mit Einflüssen von aussen, mit dem Fremden, dem «Anderen» umging – wobei die Verwendung des Begriffs bereits etwas über die Art dieses Umgangs aussagt: Dirk Göttliche etwa definiert den literarischen Exotismus als den «stereotypisierenden und symbolischen Entwurf fremder Welten als ästhetische Gegenbilder der europäischen Moderne».<sup>2</sup>

Was heisst: Mit dem Einsatz von Exotismen sagt man vor allem etwas über sich selbst. Aber was? Um dies in Erfahrung zu bringen, begeben wir uns im Folgenden an drei imaginäre «exotische» Orte: nach Indien, nach Ägypten, nach China.

## Indien

Das Konzertprogramm für das Kurkonzert am 23. Juli 1939 in St. Moritz kündigt die Aufführung des *Kashmiri Song* aus dem Jahr 1901 von Amy Woodforde-Finden an.<sup>3</sup> Sie haben diesen Namen noch nie gehört? Dann wird es Sie umso mehr wundern, dass dieses Lied gut zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen nicht als ein, sondern als *der* Bestseller schlechthin bezeichnet wurde, als das populärste Lied der Musikgeschichte.<sup>4</sup> Amy Woodforde-Finden war eine britische Komponistin, die einige Jahre in Indien verbracht hatte (in den 1890er-Jahren); den *Kashmiri Song* (ein Lied aus ihrem Zyklus *Four Indian Love Lyrics*) komponierte sie nach ihrer Rückkehr nach England. Textvorlage waren Gedichte aus *The Garden of Kama. Love Lyrics from India Arranged in Verse* von Laurence Hope aus dem Jahr 1901.<sup>5</sup> Der Titel spielt auf das *Kamasutra* und andere erotische indisch-persische Texte an, die im viktorianischen England weit verbreitet waren, und gibt sich zudem als Übersetzung einer indischen Vorlage aus, ist in Wahrheit jedoch eigene Dichtung der unter einem männlichen Pseudonym publizierenden, breit rezipierten Dichterin Violet Nicolson.

Hier der Text des Lieds:

Pale hands I loved beside the Shalimar,  
Where are you now? Who lies beneath your spell?  
Whom do you lead on Rapture's roadway, far  
Before you agonise them in farewell?  
Pale hands I loved beside the Shalimar,  
Where are you now? Where are you now?



Abb. 1: *Shalimar Bagh*, Aquarell von Constance Mary Villiers-Stuart (um 1912).

Pale hands, pink tipped, like Lotus buds that float  
 On those cool waters where we used to dwell,  
 I would have rather felt you round my throat  
 Crushing out life, than waving me farewell!  
 Pale hands, I loved beside the Shalimar,  
 Where are you now? Where lies your spell?

Der Text spricht von der nostalgischen Erinnerung an eine Liebesbeziehung, in diffusen Andeutungen erotischer Anstössigkeit. Diese werden in einer weiteren (ursprünglich mittleren) Strophe des Gedichts noch deutlicher ausgesprochen – vielleicht hat die Komponistin sie deshalb nicht vertont?

Oh, pale dispensers of my Joys and Pains,  
 Holding the doors of Heaven and of Hell,  
 How the hot blood rushed wildly through the veins  
 Beneath your touch, until you waved farewell.

Mit der Nennung der Shalimar-Gärten in Kaschmir reiht sich das Gedicht in eine weitere Tradition ein: Die landschaftliche Schönheit Kaschmirs und die zauberhaften jahrhundertalten Shalimar-Gärten galten spätestens seit Thomas Moores orientalischer Romanze *Lallah Rookh* (1817) für Engländer:innen als Imagination des Paradieses (Abb. 1).<sup>6</sup>

## Kashmiri Song.

Words by  
LAURENCE HOPE.

Music by  
AMY WOODFORDE - FINDEN.

Mod<sup>o</sup> assai con molto sentimento.

Piano.

Pale hands I loved be -

side the Sha-li-mar? Where are you now? Who lies be-neath your spell?

*Gardens*

Copyright, 1902, by Mrs. Woodforde-Finden, New Edition, Copyright, 1903, by Boosey & Co.

Abb. 2: Amy Woodforde-Finden, *Kashmiri Song*, 1903.

Dieser Stoff wurde im 19. Jahrhundert immer wieder verarbeitet, etwa in der Oper *Lalla Roukh* von Félicien David und in Robert Schumanns *Das Paradies und die Peri*.

Betrachten wir nun, wie die Komponistin das Gedicht von Laurence Hope alias Violet Nicolson in Musik gesetzt hat (Abb. 2).

Exotismen erscheinen ausschliesslich in der Einleitung (T. 1–4): Eine Melodie von improvisatorischem Charakter (durch die Fermaten wird ein stabiles Metrum verhindert), die Tonalität ist (insbesondere durch den dissonanten Sprung  $d - as$ ) verschleiert, die Umspielungen des Tons  $g$  haben ornamentalen, orientalisierenden Charakter; die

Whom do you lead on Rap-ture's road-way, far, ... Be-fore you a - go -

nise them in fare-well,..... Be-fore you a - go - nise them in fare-well?.....

Pale hands I loved be - side the Sha-li - mar, .....

Where are you now? Where are ..... you now?

Melodie wird nicht harmonisiert, sondern oktaviert, also quasi einstimmig vorgetragen – was dem Ganzen einen Hauch von Einsamkeit verleiht, eine gewisse nostalgische Wehmut. Ganz anders dagegen die darauffolgende Textvertonung: Es erklingt, «con molto sentimento», eine gänzlich exotismusfreie, sehnsuchtsvolle Erinnerung an die vergangene erotische Affäre, voller schmerzlicher Vorhalte; die parallel zur Singstimme geführte Unterstimme erinnert an Giacomo Puccinis hochexpressiven Verismo. Der Hauch des Verbotenen, sexuell Anstößigen in der Zeile «crushing out life» ist in der Komposition explizit herausgehoben (durch Fermatenstillstand und die Vorschrift «con

4

Pale hands, pink-tipped, like Lotus buds that float.....

On those cool wa - ters where we used to dwell,

*cresc.* I would have ra - ther felt you 'round my throat..... *mf*

*mf con passione* Crushing out life, than wav - ing me fare - well!..... *f* Crushing out life, than

315

passione») – Vortragsvorschriften, die übrigens in keiner der mir bekannten Aufnahmen umgesetzt werden.

Aus all dem folgt: Die exotistischen Elemente sind hier auf die Einleitung beschränkt und dienen der Einstimmung, der räumlichen Verlagerung des Folgenden in eine imaginierte Ferne. Der Gesang selbst spricht gänzlich aus der Perspektive der Europäerin, die sich sehnsuchtsvoll in die als Paradies imaginierte Ferne wünscht, wo gesellschaftlich gesetzte Grenzen erotischer und sexueller Wünsche sich verwischen. Indien dient hier als Projektionsfläche eigener Wünsche und Sehnsüchte. Mit seinen

5

way - ing me fare - well...

*p* Pale hands I loved be - side the Sha - li - mar, .....

Where are you now? Where are you

*p* *rall.* *dim.*

*pp* now? .....

*ppp*

44

Andeutungen verbotener erotischer Träume, anstößiger Sexualität und einer gegen damaliges Gesetz verstossenden britisch-indischen Liaison gehört der *Kashmiri Song* in den Kontext einer auf Britisch-Indien bezogenen zeitgenössischen Frauenliteratur, die die Befreiung von damals für Frauen bestehenden gesellschaftlichen Zwängen und Grenzen in einer imaginierten exotischen Ferne, hier Indien, ermöglichte.<sup>7</sup> Exotismus hier also als Eskapismus.

Der *Kashmiri Song* traf offensichtlich ins Herz der Zeit. Seine ungeheure Popularität wurde noch angefangt durch den Stummfilm *The Sheik* (USA 1921) von George Melford

## GUERLAIN



### SHALIMAR

Shalimar, der legendäre Duft von GUERLAIN, ist ein betörend sinnlicher, zeitloser Duft in einem ikonischen Flakon, der eine mythische, leidenschaftliche Liebesgeschichte symbolisiert. Als erster orientalischer Duft der Parfümerie verkörpert er berausende Weiblichkeit und einen Hauch von Verbotenem.

Abb. 3: Heutige Werbung für das Parfum *Shalimar* von Guerlain.

mit Rudolph Valentino in der Hauptrolle, in dem das Lied eine wichtige Rolle spielte (und der Valentino zum Sexsymbol machte).<sup>8</sup>

Wenig später (1925) brachte das französische Parfumhaus Guerlain ein Parfum mit Namen *Shalimar* heraus,<sup>9</sup> das es heute noch gibt (Abb. 3), noch heute wohnt der Werbung für das Parfum der Hauch des Verruchten inne – bis in unsere Zeit wurde der exotistische Kontext, dem es entstammt, weitergetragen.

## Ägypten

Am 14. August 1936 wird im *St. Moritz Courier* ein besonderes Ereignis angekündigt: ein Vortrag des weltberühmten britischen Archäologen Howard Carter, der gerade zum Sommerurlaub im Kulm-Hotel weilte, über seine Entdeckung und Ausgrabung des Grabes des Tutanchamun im Jahr 1922. Diese Entdeckung hatte in den 1920er-Jahren bis in die 1930er-Jahre hinein eine regelrechte Ägyptomanie in Europa und den USA ausgelöst. Die «Tutmania» beziehungsweise der «King tut craze» erstreckte sich auf Kunst, Architektur, Möbel, Kleidung, Schmuck, ja sogar Frisuren, und natürlich auch auf die Musik. Es entstanden jede Menge respektlose Schlager zum Thema Tutanchamun, oder, wie er liebevoll genannt wurde, «King Tut». Der berühmte *Tutankhamen-Shimmy* von Jara Beneš aus dem Jahr 1923 findet sich auch in der Notenbibliothek in Celerina – ob er allerdings in Anwesenheit von Howard Carter zu Gehör gebracht wurde, scheint doch eher zweifelhaft ...

Abb. 4: Reiche Touristen  
in Ägypten (vermutlich  
1920er-Jahre).



Die Ausgrabungen von Howard Carter und Lord Carnarvon – die Öffnung der Grabkammer, dann die Öffnung des Sarkophags, schliesslich die Verbringung der Grab-schätze nach Kairo – wurden von einem nie gekannten Medienecho begleitet. Das Tal der Könige wurde von gekrönten Häuption und Prominenten besucht, wurde zum Ziel reicher Touristen.<sup>10</sup>

Und wie verhält sich dazu der *Tutankhamen-Shimmy* von Beneš? Hier der Text der 1. Strophe mit dem Refrain:

Am heiligen Nil, am heiligen Nil  
im Mumienland,  
da fährt man jetzt viel  
im Automobil  
durch Wüstensand.  
Man gräbt dort ein Loch, ein tiefes,  
liest an der Wand Hieroglyphes,  
Da, do, da, do,  
liegt der alte Pharao.

Da spricht der Tutankhamen:  
«Dass sich die Leut' nicht schamen!  
Sie steigen da herum  
im Altertum.  
Ob Isis und Osiris  
so mieß is, wie mir is?!  
Aber ich denk' mir etwas stumm  
und dann dreh' ich mich um.

Der Text stammt aus der Feder des vielgefragten Schlagertexters Fritz Löhner-Beda (Verfasser des *Buchenwald-Lieds*, 1942 ermordet im KZ Auschwitz). Die 1. Strophe erzählt von der Gegenwart: Autos fahren auf dem heiligen Boden Ägyptens, Ausgrabungen

2

## Tutankhamen - Shimmy

Anführungsrecht vorbehalten.

Text von Beda. Musik von Jara Benes.

*Shimmytempo.*

Gesang.

1. Am bei - li - gen Nil, am  
bei - li - gen Nil, am  
bei - li - gen Nil, am

Klavier.

*p*

1. bei - li - gen Nil im Mu - mien - land, da führt man jetzt viel im  
2. bei - li - gen Nil da steht ein Mann, er wur - tet dort still seit  
3. bei - li - gen Nil gehn jetzt vor - bei der Frau - en gar viel, nach

1. Au - to-mo-bil durch Wü - sten - sand. Man gräbt dort ein Loch ein  
2. Mit - le A - pril und kommt nicht dran. Man hat ihm ge - sagt, wenns  
3. neu - estem Stil, ganz bu - sen - frei. Der Rock ist ge - schickt zum

1. tie - fes, liest an der Wand Hi-ro - gli - phes, Da, do,  
2. Mai wird, dort ei - ne Weh - rung bei wird, wo man  
3. he - ben so - daß man sieht bis The - ben, Da, do,

Copyright 1923 by Wiener Bohème-Verlag.  
Nachdruck verboten. Anführungs-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten.  
W. B. V. 535.

S0200-3  
Sammlung BETTY GRASNICK

Abb. 5: Jara Beneš, *Tutankhamen-Shimmy*, Wiener Boheme Verlag, 1923.

werden unternommen, man kann Hieroglyphen entziffern. Diese Respektlosigkeit wird sprachlich unterstützt durch Verballhornung («Hierogliphes») und durch Kauderwelsch («da, do, da, do»: Klingt sehr exotisch!). Im Refrain wechselt die Perspektive: Nun spricht Tutanchamun selber! Er wundert sich, dass der moderne Mensch sich nicht schämt, seine Grabruhe zu stören – und denkt sich seinen Teil. Nun ist der moderne Mensch, sind wir die «Anderen», deren Handeln nachgerade absurd erscheint. Aus der Sicht des Pharao – des eigentlich Anderen, räumlich und zeitlich Fernen – erscheint das Eigene (die Gegenwart) kritikwürdig, wenn nicht gar fragwürdig. Diese Ansage wird uns nicht ohne erheiterndes Reimwortspiel mitgeteilt: Isis – Osiris, misis [mies ist] – miris [mir ist]!

1. da, do, liegt der al - to Pha - ra - o.  
 2. de - lo - giert den al - ten Pha - ra - o.  
 3. da, do, gar nichts bleibt in - co - gri - to.

Refrain. 3  
 1.-3. Da  
 spricht der Th - tank - hu - men, daß sich die Leut nicht scha - men, sie  
 stei - gen da her - um im Al - ter - tum. Ob  
 I - sis und O - si - ris so miß is, wie mir is? A - ber ich  
 denk' mir et - was stumm und dann dreh' ich mich um. 1.-2. 3. Am Am 2. Am 3. Am um. um.

W. R. V. 926.

In der Vertonung des Textes (Abb. 5) finden sich orientalische Exotismen ausschliesslich in der Strophe (übermäßiger Sekundschritt in der Melodie, harmonische Rückungen, Oktavierung der Melodie statt Harmonisierung) – das heisst: Unser moderner Umgang mit Ägypten wird durch Exotismen verklunglicht. Der Pharao im Refrain hingegen, die kritische Stimme, spricht ohne Exotismen. Das Ganze ist in das Gefäß eines Shimmy gegossen, eines damals brandneuen, nicht gerade sittsamen Modetanzes.<sup>11</sup>

Welten liegen zwischen dem kritisch-satirischen Exotismus, der uns hier begegnet, und dem eskapistischen Exotismus der Woodforde-Finden von 1901.

Wie weit diese unterschiedlichen Funktionen von Exotismen und ihre sublimen Verwendung in den Bearbeitungen dieser Stücke für Salonorchester<sup>12</sup> – also ohne Gesang und damit ohne Text – noch wahrgenommen wurden, lässt sich heute schwer beurteilen. Die Untersuchung der gedruckten Originalkompositionen und ihrer Texte legt nur einen kleinen Teil eines grösseren Bilds frei, gewinnen diese Stücke doch ihr Leben aus ihrer Aufführungsgeschichte: aus den immer neuen Instrumentationen für die verschiedensten Besetzungen, mit und ohne Gesang, sowie den Jazzadaptionen. Eine Bearbeitung mit Solovioline (statt Gesang) etwa stellt die sentimental Züge in den Vordergrund, die Instrumentation mit ungewöhnlichen Schlaginstrumenten das «Exotische». Welche Version auch immer die «Originalfassung» sei: Das Stück ist die Summe seiner Interpretationen.

Die Zuhörer des Vortrags von Howard Carter im St. Moritz des Jahres 1936 nahmen jedenfalls eine eskapistische Perspektive zu den Ereignissen der Ausgrabung ein, wie wir dem Bericht des *Engadin Express* vom darauffolgenden Tag entnehmen können:

[...] Was uns der Entdecker der Gräber von Tut-Ankh-Amen [...] in Wort und Bild bot, wird all denen, die den grossen Festsaal des Kulm Hotels bis auf den letzten Platz füllten, unvergesslich bleiben; denn der Gelehrte liess seine ihm während anderthalb Stunden fast mit verhaltenem Atem folgenden Zuhörer den Fund und die Öffnung des Grabes von Tut-Ankh-Amen durch eine äusserst interessante Auswahl und Reihenfolge der prachtvollen Bilder gleichsam Schritt auf Schritt miterleben [...]. Anhaltender Beifall dankte dem prominenten Referenten für seine ergreifend lebendige Schilderung, die uns ganz in eine Welt vergangener Zeiten versinken liess, aus der wir nur widerwillig in die Gegenwart zurückgerissen wurden [...].<sup>13</sup>

## China

Wechseln wir noch ein letztes Mal die Szenerie und begeben uns in imaginäre fernöstliche Gefilde: Am 10. August 1939 stand Wladimir Rebikows «The Chinese doll» auf dem Programm des Kurorchesters St. Moritz.<sup>14</sup> Dies ist ein Satz aus seiner Suite *The Christmas Tree* (russisch *Yolka*) op. 21a, einer Zusammenstellung von Teilen seines Bühnenstücks gleichen Namens aus dem Jahr 1900. Wladimir Rebikow (1866–1920) war ein russischer Komponist und Pianist. *The Christmas Tree* war sein einziger, dafür aber europaweit aufgeführter Erfolg – ein auf Hans Christian Andersen und Fjodor Dostojewski basierendes musikalisch-psychologisches Märchen (wie Rebikow es nannte).<sup>15</sup>

Einem erfrierenden Kind erscheint in einer anrührenden Traumsequenz eine Prozession von Entertainern: Zug der Gnomen, Tanz der Clowns und eben Tanz der chinesischen Puppen. Dramaturgisch erinnert dieser Auftritt an das Divertissement verschiedener Tänze in Pjotr Tschaikowskis Ballett *Nussknacker* op. 71 (1892) – und auch musikalisch ist das Vorbild des Chinesischen Tanzes aus *Nussknacker* klar erkennbar (Abb. 6).

Die Struktur der Chinesischen Tänze von Rebikow und Tschaikowski ist dieselbe: eine von hoher Flöte beziehungsweise Piccolo vorgetragene, später vom Glockenspiel zum Glänzen gebrachte Melodie, ein Orgelpunkt als Klanggrundierung, nicht-entwickelnde, reihende Wiederholung gleicher Abschnitte; sogar die Pizzicati der Streicher

aus *Nussknacker* finden sich bei Rebikow. Dennoch ist bei Rebikow etwas ganz anderes daraus geworden: Sein chinesischer Tanz basiert vollständig auf pentatonischen Skalen. Tschaikowskis Tanz steht dagegen in B-Dur, Exotismen finden sich – wenn überhaupt – in Instrumentation und Form, eventuell in der ornamentierten Melodik. Bei Rebikow ist die pentatonische Skala nicht nur exotistisches Gewürz, sondern sie ist in die Struktur des Stücks eingegangen: Nicht nur die Melodik, auch die Harmonik basiert vollständig auf pentatonischen Skalen. Wie bei Claude Debussy die Ganztonleiter, wird hier die Pentatonik in die musikalische Sprache integriert, wird materialimmanent. Hier liegt also ein struktureller Exotismus vor, der sich grundlegend von den bisher gezeigten Exotismen unterscheidet, indem eine Amalgamierung mit dem «Anderen» vollzogen wird. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in eine Krise geratene europäische Kunst, die an ihre Grenzen gekommene Dur-Moll-tonale Musik findet neue Wege durch eine über den blossen Einsatz pittoresker Elemente hinausgehende, strukturelle Amalgamierung des Eigenen mit dem Fremden. Das Fremde ist hier nicht mehr Gegenbild (wie in der Exotismusdefinition von Göttsche); das Eigene erhält hier nicht mehr Kontur durch das Fremde.<sup>16</sup>

Rebikow lernte die Musik von Debussy und Alexander Skrjabin übrigens erst Jahre nach der Komposition des Chinesischen Puppentanzes kennen und bezeichnete sich selbst gern als Erfinder der Ganztonmusik.<sup>17</sup> Debussys vollständig auf Ganztonleiter und Pentatonik beruhendes Klavierstück *Voiles* ist erst neun Jahre nach Rebikows Chinesischem Puppentanz entstanden (1909).

Im Kurkonzert zu St. Moritz im August 1939, drei Wochen vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, war die Neuheit von Rebikows Komposition allerdings schon lange vergangen, war nur noch eine nostalgische Erinnerung ...

\*

Exotismus als Nostalgie und Eskapismus findet man im Engadin im Übrigen nicht nur in der Salonorchestermusik, sondern auch in den Kostümbällen der grossen Hotels, auf denen sich verkleidete Mandarine, Araber oder Inderinnen tummelten.<sup>18</sup> Der *Engadin Express & Alpine Post* vom 23. Januar 1904 berichtet aus St. Moritz: «Kostümierter Ball im Hotel Schweizerhof [...] Das [von Gästen des Hotels gebildete, M. S.] Komitee hatte für die originellsten und schönsten Kostüme einige Preise zur Verfügung und zeichnete damit folgende Damen und Herren aus: Damen: 1. Miss Mc Connel (Italienisches Bluumädchen); 2. Mrs May und Miss Wallace (Japanerinnen); 3. Fr. Klaesi (Bulgarisches Bauernmädchen). Herren: 1. Herr Dr. Traun (Reicher Grieche); 2. Mr. Roquerbe (Chinesen).»<sup>19</sup> Eine weitere Gelegenheit zu exotischer Kostümierung boten Eisfeste, wie etwa das beim Hotel Suvretta House in St. Moritz am 25. Januar 1925; hier gab es auf dem Eis neben einem *Holländischen Tanz* und einem *Apachentanz* eine *Chinesische Grotteske. Polonaise von zwanzig kleinen Chinesinnen* zu sehen.<sup>20</sup> Kostüme, gemalte Kulissen im Ballsaal (wie etwa die Südseedekoration im Hotel Palace in St. Moritz bei den Piraten- und Bali-Festen zwischen 1932 und 1934, Abb. 7) transportierten den Exotismus ebenso wie der Hotelprospekt des Hotels Steffani in St. Moritz mit Buchstaben à la chinoise<sup>21</sup> oder

Танец № 4. Tanz  
 Китайских кукол. der Chinesischen Puppen.

**77** Allegretto. Piccolo

Piccolo  
 or Flauto II.

Flauto I.

Oboi.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

I.  
 II.  
 Corni in F

III.  
 IV.

Timpani Es. B.

Triangolo.

Glockenspiel.

Arpa.

Violini I.

Violini II.

Viola.

V-Celli.

C-Bassi.

**77** Allegretto.

28820

Abb. 6: Rebikow *Tanz der chinesischen Puppen* (links) und Tschaikowski *Le Thé* (Nussknacker), Beginn.

e) Чаѣ.

e) Le Thé.

Allegro moderato. (♩ = 126).

Flauto I.

Flauto II.

Piccolo.

Clarinetto I in B.

Clarinetto II in B.

Clar. Basso in B.

Fagotto I. *sempre staccato*

Fagotto II. *sempre staccato*

Corno II in F.

Glockenspiel.  
Jeu de cloches.

Violino I. Senza sordini. pizz.

Violino II. Senza sordini. pizz.

Viola. Senza sordini. pizz.

Cello. Senza sordini. pizz.

C-Basso. Senza Sordini. pizz.

Allegro moderato. (♩ = 126)

50

Pic. **78**

Cl.

Cor.

Triang.

Musical score for measures 78-79, Piccolo part. The score is in 3/4 time and features a series of sixteenth-note runs. A double bar line is present at the end of measure 78.

Pic. **79**

Cl.

Fag.

Cor.

Triang.

arco

Musical score for measures 79-80, Piccolo part. The score continues with sixteenth-note runs. Dynamic markings include *mf* and *p*. A *arco* marking is present in measure 80. A double bar line is present at the end of measure 79.

148

Fl. I

Fag. I

Fag. II

sempre pizz.

sempre pizz.

sempre pizz.

sempre pizz.

Musical score for measures 148-151. The score includes parts for Flute I, Bassoon I, Bassoon II, and four strings. The strings are marked "sempre pizz." (sempre pizzicato). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Fl. I

Picc.

Fag. I

Fag. II

sempre pizz.

sempre pizz.

sempre pizz.

sempre pizz.

Musical score for measures 152-155. The score includes parts for Flute I, Piccolo, Bassoon I, Bassoon II, and four strings. The strings are marked "sempre pizz." (sempre pizzicato). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.



Abb. 7: Paradies Bali: Piratenparty im Hotel Palace, 1932/33.

das Mobiliar und die Tapete des Japanischen Rauchzimmers im Hotel Neues Stahlbad in St. Moritz.<sup>22</sup> Realpolitik und soziale Probleme waren, wie der *Engadin Express & Alpine Post* vom 17. Februar 1906 über einen Kostümball im Grand Hotel in St. Moritz zu berichten weiss, weit, weit weg – und dennoch präsent:

[...] eine Menge Nationen umfassten sich gegenseitig in zärtlicher Umarmung. Von sogenannten drohenden ›internationalen Verwicklungen‹ im feindseligen Sinne, wie sie etwa von der Marokko-Konferenz in Algeciras in unsere nüchterne und prosaische Alltagswelt hineinposaunt werden, war nichts zu verspüren [...] die flotten Walzerklänge wirbelten alle national-partikularistischen Einseitigkeiten in die monddurchleuchtete kalte Hochgebirgsnacht hinaus. [...] der wirklich fein kostümierte Mandarin amüsierte sich köstlich, man merkte ihm wahrhaftig von dem jüngst aus China gemeldeten ›Fremdenhass‹ nichts an.

Geradezu augenfällig wird dieses Nebeneinander von Realität und Realitätsflucht im *St. Moritz Courier*: wenn neben der Beschreibung von Goffredo Sajanis programmatischer Alpensuite *Engiadina* eine Meldung «Zum Krieg im fernen Osten» und darunter die Einladung zum Jodlerkonzert und Galadiner im Palace Hotel positioniert ist (4. August 1937); wenn ein Hinweis auf das «Kulm Tennisturnier» zwischen den Meldungen «Massenverhaftungen in Russland», «Japans Steuererhöhung für den Feldzug in Nordchina» und «Chinas nationales Verteidigungsprogramm» platziert ist (5. August 1937); oder wenn

der Ankündigung eines Konzerts von Moriz Rosenthal Meldungen zur Kriegslage im Fernen Osten folgen (21. August 1937).

Gelebter Exotismus als gelebter Eskapismus: Salonmusikstücke *Aus aller Herren Länder* in den St. Moritzer Konzerten der Kur- und Hotelorchester waren Spiegel der Internationalität der Gäste des Engadins – gleichzeitig verhalfen sie dazu, in der Idylle des Engadins den Traum von fernen Paradiesen, von einer «Menge Nationen [...] in zärtlicher Umarmung» weiterzuträumen.

## Anmerkungen

- 1 Grundlegend zum Exotismus in der Musik Locke, *Musical Exoticism*.
- 2 Göttliche, *Gegenwartsliteratur*, S. 306. Jürgen Osterhammel dagegen definiert Exotismus als «Evokation kultureller Bedeutungen, die sich von lokal akzeptierten Normen grundlegend unterscheiden». Osterhammel, *Globale Horizonte europäischer Kunstmusik*, S. 102.
- 3 Dort unter dem Titel *Liebesleid aus Kashmir*. Vgl. St. Moritz Courier, 22. Juli 1939.
- 4 Vgl. A. B. Cooper: *Songs that Moved the World. The Story of The Indian Love Lyrics*, Radio Times, 15. August 1924, S. 310, zitiert nach Ghuman, *Resonances*, S. 169.
- 5 Vgl. Ghuman, *Resonances*, S. 170.
- 6 Vgl. ebd., S. 185 f.
- 7 Vgl. ebd., S. 194.
- 8 Im Stummfilm *The Sheik* (1921) erscheint der Text des *Kashmiri Song* in Untertiteln. 1923 nahm Valentino das Lied auf, auf dem Tonträger befand sich ein Bild Valentinos im Kostüm des Stummfilms (Shellac 78-rpm record, aufgenommen in New York am 14. Mai 1923, siehe Ghuman, *Resonances*, S. 199, Anm. 104). In der Romanvorlage des Films, einem orientalistischen Bestseller von Edith Maud Hull (1919), werden eigentümliche Glissandi zwischen den Tönen des erklingenden Lieds beschrieben und als «strangely un-English» – also exotisch – bezeichnet (siehe Ghuman, *Resonances*, S. 199). Dem kommt Valentino in seiner Tonaufnahme aus dem Jahr 1923 tatsächlich nach, allerdings wohl aus einem anderen Grund: weil er der Portamento-Tradition der Salonmusik folgt.
- 9 Vgl. Ghuman, *Resonances*, S. 196, Anm. 91.
- 10 Mehr dazu bei Solé et al., *Legendäre Reisen in Ägypten*.
- 11 Siehe historisches Video, [www.youtube.com/watch?v=XbNmUe8xAyw](http://www.youtube.com/watch?v=XbNmUe8xAyw), 31. Januar 2023.
- 12 Auf Youtube finden sich etliche Aufnahmen des Lieds in den verschiedensten Arrangements und Adaptationen.
- 13 Heinz Schiller: *Howard Carter spricht in St. Moritz*, Typoskript mit der Aufschrift «Original für Engadin Express 15/8/36, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Artikel 1936.
- 14 St. Moritz Courier, 9. August 1939.
- 15 Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, S. 73–75.
- 16 Nicht dargestellt wird in diesem Beitrag ein auf rassistischen Stereotypen basierender (rassistischer) Exotismus, etwa bei Albert Ketèlbey, *In a Persian Market* (1920), eine der erfolgreichsten Salonmusikkompositionen, noch heute in aller Welt gespielt.
- 17 Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, S. 12.
- 18 Exotische Kostümbälle gab es vor allem in der Zeit zwischen 1910 und 1930, siehe Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 48–57, besonders S. 52. Einen ägyptischen Ball gab das Hotel Palace in St. Moritz im Jahr 1927, dazu mehr ebd., S. 50. Das Grand Hotel in St. Moritz bot am 23. Januar 1911 einen Japanischen Ball («La fête des violettes»), inklusive japanisch angehauchter Salonorchestermusik (Neil Moret: *Poppies. A Japanese Romance*, im Ballprogramm angekündigt als *Two Step: Poppies-Japanese*). Vgl. Programm des Balls vom 23. Januar 1911 im Grand Hotel St. Moritz, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 5657.01.
- 19 Auch der *Engadin Express & Alpine Post* vom 15. Februar 1902 berichtet von preisgekrönten Kostümen im Hotel Belvedere in St. Moritz, unter anderem denen von «Mr. Hamilton, Manderin; [...] Miss Mowbray, Japanese; Mr. Gerlings, Arab; [...] Miss Hartmann, Spanish Lady; Miss Scarr, Japanese».
- 20 Siehe Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 115.

- 21 Siehe Prospekt des Hotels Steffani in St. Moritz, o. J., Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 5851.01.  
 22 Siehe Prospekt des Hotels Neues Stahlbad in St. Moritz, 1909, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 5851.01.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Ghuman: *Resonances*, in: <https://global.oup.com>, Kapitel 4.  
 Abb. 2: Woodforde-Finden: *Kashmiri Song*, S. 3–6.  
 Abb. 3: <https://www.guerlain.com/de/de-de/parfums/damen/shalimar/> (eingesehen am 31. Januar 2023).  
 Abb. 4: <https://www.youtube.com/watch?v=5aih-IWQh54>, (eingesehen am 31. Januar 2023).  
 Abb. 5: Beneš: *Tutankhamen-Shimmy* (Exemplar des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Abdruck mit freundlicher Genehmigung).  
 Abb. 6: Rebikow: *Suite für grosses Orchester aus dem Märchenspiel «Der Christbaum»*, S. 49–50; Tschaikowski: *Ballet féerie en 2 actes*, S. 337–338.  
 Abb. 7: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Album Palace.

## Literatur

- Beneš, Jara: *Tutankhamen-Shimmy*, Wien: Wiener Boheme Verlag, 1923 [Exemplar des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg].  
 Ghuman, Nalini: *Resonances of the Raj. India in the English Musical Imagination, 1887–1947*, Oxford: Oxford University Press, 2014.  
 Göttsche, Dirk: «Gegenwartsliteratur», in: ders., Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, S. 297–312.  
 Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.  
 Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.  
 Morrison, Simon: *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2. Auflage, Oakland: University of California Press, 2. Auflage 2019.  
 Osterhammel, Jürgen: «Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930», in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 86–132.  
 Rebikow, Wladimir: *Suite für grosses Orchester aus dem Märchenspiel «Der Christbaum» op. 21a*, Moskau: P. Jurgenson, o. J., <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP78339-SIBLEY1802.12509.225c-39087009320369score.pdf>, 31. Januar 2023.  
 Sitsky, Larry: *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1920*, Westport: Greenwood Press, 1994.  
 Solé, Robert, Marc Walter, Sabine Arqué: *Legendäre Reisen in Ägypten*, München: Frederking & Thaler, 2004.

*St. Moritz Courier*, hg. vom Kurverein St. Moritz, 14. August 1936, 4. August 1937, 5. August 1937, 21. August 1937, 22. Juli 1939, 9. August 1939.

Tschaikowski, Pjotr: *Casse-Noisette, Ballet féerie en 2 actes op. 71*, New York: Broude Brothers, 1951, [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP515595-PM-LP8586-TchaiNutcraackerOverture\\_\(etc\).pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP515595-PM-LP8586-TchaiNutcraackerOverture_(etc).pdf), 31. Januar 2023.

Woodforde-Finden, Amy: «Kashmiri Song», in: dies.: *Four Indian Love Lyrics*, new edition, New York, London: Boosey & Co., 1903.



# Der musikalische Tourist

## Mauricio Kagels *Stücke der Windrose für Salonorchester (1988–95)*

Christoph Haffter

### Abstract

The tourists salon orchestras play for come from all over the world, and so does the music they play – or, at least, it should correspond to what we take music from far away to sound like. In his composition for salon orchestra, the composer Mauricio Kagel points at these musical clichés of foreign places: he defamiliarizes the exotism of the salon orchestra's repertoire. He thereby articulates a critique of touristic listening. But the work does more than that. Kagel tries to invent an imaginary folklore which would not be bound to any geographical place. Such a cosmopolitan music would be without any roots: It would itself be a musical tourist.

### Die Kritik des musikalischen Touristen

Mauricio Kagels *Stücke der Windrose* ist eines der wenigen Werke der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, welche die Besetzung «Salonorchester» im Titel tragen. Diese Besetzung ist nicht bloss den Umständen einer Auftragslage geschuldet, sondern ist Teil der ästhetischen Idee, welche dieses Werk verwirklicht. Die Werkidee ist der Versuch einer Dekomposition von musikalischen Exotismen und Folklore. Die Wahl des Salonorchesters erklärt sich aus dieser Idee: Es steht emblematisch für eine Tradition des musikalischen Amüsemments, insbesondere in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die sich musikalischer Exotismen bedient.<sup>1</sup> Unter dem Ausdruck «musikalischer Exotismus» sollen im Folgenden klangliche Abziehbilder des Fremden, musikalische Klischees und Stereotype anderer Kulturen verstanden werden.<sup>2</sup> Diese vorgefertigten musikalischen Bilder des Fremden und Anderen beziehen sich sowohl auf geografisch weit Entferntes wie auf das Fremdartige in der Nähe: Exotisch erscheint dem westeuropäischen Bürger um 1900 sowohl die ostasiatische Pentatonik wie die phrygisch-dominante Skala jiddischer Musik, die Klänge des Gongs wie die Rhythmen slawischer Tänze.

Kagel dekomponiert solche musikalischen Exotismen in seinen acht *Stücken der Windrose*, indem er eingeschlossene Signale fremdartiger Musik verfremdet. Programmatisch geschieht dies bereits durch die Desorientierung, für welche die Titel der Werkteile sorgen: Die Stücke sind nach den Himmelsrichtungen der Windrose benannt. Angaben wie Südosten oder Norden erhalten aber bekanntlich ihren Sinn erst relativ zu einem Bezugspunkt: Was von hier aus im Norden liegt, befindet sich von woanders her gesehen

im Westen. Kagels Titel desorientieren das Hören genau dadurch, dass sie den Bezugspunkt verlagern: So verarbeitet das Stück *Osten* etwa Klezmermusik, setzt also Westeuropa als Bezugspunkt; das Stück *Nordosten* hingegen verwendet den Rhythmus des kubanischen Cinquillo und verlegt so den Bezugspunkt nach Argentinien.<sup>3</sup> Diese Bezugspunkte entsprechen den Lebensorten des Komponisten, wodurch die Verwirrung der Himmelsrichtung auch als Bild einer persönlichen Lebensgeografie lesbar wird. Entscheidend ist aber nicht diese anekdotische Dimension, sondern die Entautomatisierung des musikalischen Verstehens: Die Hörerin soll die falsche Selbstverständlichkeit ihrer geografisch-kulturellen Klischees erfahren und durchbrechen, sie soll, wie im Blick auf eine in Australien hergestellte Weltkarte, sich selbst dabei ertappen, wie sie ihre begrenzte Perspektive auf die Welt für die einzig richtige hält, kurz, sie soll erfahren, dass ihr partikularer Standpunkt nicht universell ist.

Die *Stücke der Windrose* schreiben sich so in eine Reihe von Werken ein, in denen Kagel sich mit Problemen befasst, die heute unter dem Schlagwort der postkolonialen Kritik und kulturellen Aneignung verhandelt werden. Die Reihe hebt in den 1970er-Jahren mit Werken wie *Exotika für ausser-europäische Instrumente* (1972), *Kantrimusik. Pastorale für Stimmen und Instrumente* (1975) oder *Mare Nostrum. Entdeckung, Befriedung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien* (1975) an. In ihnen nimmt Kagels musikalische Kritik an den versteinerten Institutionen und Ideologien der bürgerlichen Musikkultur eine neue Wendung, indem sie deren eurozentristische Borniertheit aufs Korn nimmt.

Kagels Entscheidung, die *Stücke der Windrose* für Salonorchester zu schreiben, fügt sich in dieses kritische Vorhaben ein. Denn das Salonorchester ist eine kulturelle Institution des europäischen Imperialismus, jener Hochphase von industriellem Kapitalismus und kolonialer Herrschaft, die sich, nach Eric Hobsbawm, vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs erstreckt.<sup>4</sup> In diese sogenannte Belle Époque fällt die Blütezeit der Grandhotels und Kurorte, in denen die Salonorchester Grossbürgertum und Restadel unterhielten. Die Salon- und Kurorchester spielten Musik für Touristen, aber in einer Zeit, die den Massentourismus der Arbeiter- und Kleinbürgerklasse noch nicht kannte. Das Salonorchester bespielte eine europäische Elite. Sie reiste nicht in erster Linie ins Engadin, um in die dortigen Sitten und Bräuche einzutauchen, in Berghütten zu übernachten und Gerstensuppe zu essen. Sie hegte nicht die Hoffnung, dem eintönigen Arbeitsalltag zu entfliehen. Die Grandhotels boten den Subjekten der herrschenden Klasse vielmehr einen Rahmen, in dem sie sich als weltmännische Teilnehmer der fortgeschrittensten Zivilisation bestätigen konnten – und zwar ganz egal, wo sie sich gerade einfanden. Die Exotismen, welche die Salonmusiker in Grandhotels auf der ganzen Welt praktizierten, sind im Zusammenhang dieses bürgerlichen Phantasmas zu verstehen: Ihr Unterhaltungswert erklärt sich aus der Sehnsucht nach einer weltbürgerlichen Kultur.

Die kosmopolitische Ideologie des Imperialismus verbindet scheinbar entgegengesetzte Momente.<sup>5</sup> Denn die koloniale Unterwerfung und Ausbeutung nicht westlicher Gesellschaften zielt zum einen auf die Errichtung nationaler Imperien: eines englischen, französischen, deutschen, russischen oder amerikanischen Grossreichs. Zum anderen legitimiert sich der Kolonialismus aber als universalistisches Modernisierungsprojekt,

das den technischen, wissenschaftlichen, aber auch kulturell-moralischen Fortschritt in die Welt trägt. Im Lichte der universellen Fortschrittsideologie sind die kulturellen und nationalen Unterschiede zweitrangig – denn sie sind ja Restbestände einer Tradition, die der Fortschritt überwindet. Die Avanciertheit und Überlegenheit einer Nation und ihrer Kultur über alle anderen zeigt sich dann gerade nicht mehr im Beharren auf dem Eigenen im Gegensatz zum Anderen und Fremden, sondern in ihrer Fähigkeit, auch andere Kulturbestände in die eigene Kultur zu integrieren, noch die entlegensten und fremdartigsten Gebräuche und Äusserungen zu verstehen, wissenschaftlich zu erfassen und künstlerisch anzueignen. Das Fremde, das die westlichen Mächte kolonisieren, wird, so die Selbstdarstellung, nicht einfach zerstört und abgelehnt, sondern erfasst und eingegliedert, transformiert und so der eigenen, fortschrittlich-weltbürgerlichen Kultur einverleibt. Es ist diese eigentümliche Verschränkung von Nationalismus und Kosmopolitismus, von Herrschaftsanspruch und Universalismus, von Überlegenheitsgefühl und Faszination fürs Fremde, die das Selbstverständnis der Kolonialmächte prägt und die schon Edward Said in seiner Studie zum Orientalismus herausgearbeitet hat: Die Faszination fürs Fremde, das wissenschaftliche Studium anderer Kulturen, die Begeisterung für exotische Sitten und Bräuche sind der kolonialen Unterdrückung nicht entgegengesetzt, sondern sind selbst Momente dieser Herrschaft.<sup>6</sup> Durch sie wird das Fremde zu Bildern verfestigt, zu Untersuchungsgegenständen verhärtet, zu einheitlichen Objekten der Sehnsucht, des Begehrens oder der Schwärmerei verformt – und gerade auf diese Weise zur beherrschbaren Grösse gemacht, die sich dem Imperium eingliedern lässt.

Die Exotismen der Salonorchesterliteratur erscheinen vor diesem Hintergrund als kulturelle Appropriationen, in denen musikalische Signaturen anderer Kulturen der Formensprache der Dur-Moll-tonalen Musik einverleibt und untergeordnet werden. Der Reiz und Unterhaltungswert solcher Musiken gründet in der unterschwelligsten Bestätigung kolonialer Herrschaft: Das europäische Kleinorchester und seine illustren Zuhörer können sich im Grandhotel wechselseitig vospiegeln, dass sie als Mitglieder der avanciertesten Zivilisation überall auf der Welt zu Hause seien.

## Die Verfremdung des Fremden

In diesem Sinne hat der Musikwissenschaftler Björn Heile Kagels *Stücke der Windrose* als kritischen Kommentar zu musikalischen Fremddarstellungen gelesen: Das Werk «render[s] the Western representation of otherness itself into an object of representation, thereby introducing an element of historically informed self-critique».<sup>7</sup> Dies gelinge Kagel dadurch, dass seine Musik, nach dem Modell einer verschachtelten Erzählung, als indirekte Rede erscheine: So wie eine Erzählung davon berichten kann, dass jemand imitiert, wie jemand anders spricht, so seien die Stücke Kagels von einer doppelten Distanz zu den musikalischen Exotismen geprägt. Im Stück *Osten* zeigt sich diese doppelte Distanz etwa darin, dass Kagel drei Schichten miteinander verschränkt: Eine Melodie der Klarinette im Gestus der Klezmermusik – das exotistische Klischee – wird mit einer stampfenden Begleittextur («an oompah accompaniment»)<sup>8</sup> unterlegt, die das Salonorchesterrepertoire

evoziert, deren Harmonik jedoch wiederum nicht tonal, sondern zwölftönig organisiert ist. Melodie, Begleitrhythmus und Harmonik fügen sich so in eine Struktur, die einen gebrochenen Blick auf das vermeintlich Fremde darbietet: Es ist der atonale Blick auf den salonorchestralen Blick auf das exotische Klischee. Diese Strategie ist nur eine von vielen Weisen, in denen Kagel in den *Stücken der Windrose* mit Exotismen verfährt. Neben Verarbeitung von Stilzitataten wie in *Osten* oder ethnografischen Materialien in *Nordwesten* und *Südwesten* erfindet Kagel auch imaginäre Folklorematerialien, die er in seine gebrochene Rede einbaut. Den *Stücken* gemeinsam ist die Strategie der Verfremdung, die nun nicht mehr eine Verfremdung des Bekannten, sondern eine Verfremdung des Fremden ist, oder genauer: eine Verfremdung des vertrauten Klischees des Fremdartigen.

Diese Deutung stützt Björn Heile mit Äußerungen Kagels, in denen dieser allgemein die Idee kritisiert, der zufolge man Kulturen wie voneinander abgegrenzte Objekte begreifen könne, die sich durch Wesensmerkmale voneinander unterscheiden. Gegen die Verhärtungen eines solchen Kulturessenzialismus erinnert Kagel an die wechselseitige Durchdringung von Kulturen und die Relativität der Perspektiven, aus denen die verschiedenen Kulturen einander erscheinen.

Mit der Betonung des Synkretistischen und Hybriden und der damit verbundenen Zurückweisung der Idee authentischer Kulturen erhält die kritische Intervention Kagels jedoch eine andere Stossrichtung. Denn vor diesem Hintergrund kann ja dem exotischen Klischee nicht mehr der Vorwurf gemacht werden, dass es die authentischen Kulturbestände zu Abziehbildern des Fremden verformt und ins Idiom der imperialen Kultur eingliedert. Die Kritik am Exotismus als einer verfälschenden Darstellung des Fremden hängt an der Voraussetzung, dass es eine echte, authentische Kulturäußerung gibt, der das Klischee nicht gerecht wird. Lässt man diese Voraussetzung fallen, muss die Kritik eine andere Form annehmen: Kritisierbar sind die exotistischen Klischees dann nicht mehr, weil sie eine musikalische Kultur falsch darstellten. Ihre Verfehlung liegt vielmehr darin, dass sie als eingeschliffene Klangbilder eines Kulturraums suggerieren, diese Kultur sei überhaupt als eine homogene Einheit gegeben. Darauf lautete schon die Kernthese von Edward Said: Problematisch ist nicht vorrangig die Tatsache, dass die Orientalistik falsche Aussagen und Darstellungen über aussereuropäische Gesellschaften machen würde – was sie natürlich auch tut –, sondern das Problem ist, dass die Orientalistik einen einheitlichen Untersuchungsgegenstand «Orient» dem «Okzident» entgegensetzt, wo in Wahrheit ein völlig uneinheitlicher Zusammenhang ineinander verschränkter Kulturräume vorliegt.

Geht man von einer solchen Deutung aus, so sieht man sich jedoch wiederum einem neuen Problem ausgesetzt. Es stellt sich die Frage, ob sich die postkoloniale Wissenschaftskritik umstandslos in eine Kritik musikalischer Exotismen übersetzen lässt. Denn die Orientalistik setzt ihren Gegenstand – den Orient – dadurch, dass sie Aussagen mit Objektivitätsanspruch macht. Bei den musikalischen Exotismen ist der Fall anders gelagert: Ein Werk, das auf folkloristische Klischees zurückgreift, evoziert zwar die fraglichen Kulturen – aber es trifft dadurch noch keine Aussagen. Die Stellung und Bedeutung solcher musikalischer Klischees bleibt im Vergleich zu wissenschaftlichen Aussagen in einer gewissen Schwebelage, die sich erst im Verbund mit Text oder Bühnenhandlungen zugunsten

einer Eindeutigkeit auflöst – oder eben durch die Deutungsvorschläge ihrer Urheber. Auch in Kagels Salonorchesterstück *Osten* ist diese Ambiguität am Werk: Während Heile die Einbettung des Klezmer-Klischees in eine zwölftönige Stampfbegleitung als kritische Distanznahme und Kommentar deutet, liesse sich dieselbe Struktur auch als Eingliederung und Unterordnung verstehen. Das herrschende Idiom, in welches das exotistische Material eingebaut wird, ist nicht mehr die Dur-Moll-Harmonik, sondern der nachserielle Eklektizismus. Selbst wenn man, wie Heile, die Ansicht vertritt, dass Kagal selbst gar keinen musikalischen Stil als den emphatisch eigenen vertritt, so bereitet die musikalische Verortung des Werks im Postserialismus doch keine grösseren Schwierigkeiten: Das Eigene, in das hier die fremden Bestände eingebaut werden, ist eine Spielform der musikalischen Postmoderne. Erinnert man sich an die alte These Fredric Jamesons, wonach die künstlerische Postmoderne die Ausdrucksgestalt des Spätkapitalismus darstellt,<sup>9</sup> so erscheint Kagels Werk plötzlich in einem ganz anderen Licht: Stellt seine musikalische Exotismuskritik womöglich selbst eine nunmehr postkoloniale Form des Imperialismus dar?

### Der Kritiker als Tourist

In der Einleitung zum Sammelband *Western Music and its Other* entwickeln Georgina Born und David Hesmondhalgh eine ganze Reihe von Formen der Kritik an den Exotismen der westlichen Musik, um zuletzt jene postmoderne Ideologie des Pluralismus anzusprechen, in die womöglich auch Kagels Werk passt. Mit Blick auf die Gegenwart schreiben sie:

It is in the postmodern «resolution» of issues of appropriation into unproblematic notions of crossover and pluralism in both art and popular musics that we find the dominant expression today of the idea that cross-cultural empathy and its attendant aesthetic «reconciliation» equalizes musics of formerly unequal status and power, and erases erstwhile differences of legitimacy. As Born has argued elsewhere, pluralism is central to the way that postmodern intellectuals experience the aesthetic imaginatively as progressive; aesthetic pluralism is divorced from extant socioeconomic differences and held to be an autonomous and effective force for transforming those differences. The aesthetic is held to portend social change; it can stand in psychically for wider social change. In this sense, cultural postmodernism can be seen as an ideology *tout court* in the classic sense of a cultural system that conceals domination and inequality.<sup>10</sup>

Die postmoderne «Auflösung» des Problems der kulturellen Aneignung besteht in einer Flucht ins Unverbindliche: Es ist das spielerische Überkreuzen und Verknüpfen von Traditionsbeständen, die allesamt auf Distanz gehalten werden. Die Differenz von legitimen und illegitimen Materialien, authentischen und nicht authentischen Ausdrucksgestalten, avancierten und veralteten Verfahren, originellen und eingeschliffenen Formen, intelligenten und dummen Äusserungen wird dadurch eingezogen. Der so eröffnete pluralistische Raum ästhetischer Gleichgültigkeit ist ein Raum, in dem es kein Fremdes und kein Eigenes mehr gibt. Ideologisch sei diese Vorstellung, so Born und Hesmondhalgh, weil sie die

wirklichen Konflikte, Ungleichheiten und Herrschaftsverhältnisse überspiele, welche die soziale Welt und ihre kulturellen Vermittlungen prägten.

Die Subjektform, die solcher ästhetischer Unverbindlichkeit entspricht, hat Zygmunt Bauman auf den Begriff gebracht: Es ist das postmoderne Ideal des Touristen.<sup>11</sup> Die Existenzform des Touristen löst das moderne Ideal des Pilgers ab. Der Pilger versteht seinen Lebensweg als das fortwährende Streben nach einem unerreichbaren Ziel. Im Vollzug dieser lebenslangen Suche sammelt das Subjekt Erfahrungen, es transformiert und bildet sich fort, sodass es zuletzt das Beschreiten des Wegs als Konstruktion eines sinnvollen Ganzen, eines kohärenten Selbst, deuten kann. Der Tourist hingegen verflüssigt und fragmentiert seine Existenz in unverbundene Episoden ästhetischen Vergnügens: Er sucht keine Orientierung, er arbeitet nicht an der Konstruktion eines kohärenten Selbstverständnisses, sondern verliert sich, mit Absicht, in die inkohärente Vielheit intensiver Erlebnisse, die keine Spuren hinterlassen. Der Idealtyp des Touristen ist die Vorstellung eines kreativen Subjekts, das sich jederzeit und überall neu auslegen und erfinden kann. Er ist damit aber auch mit dem Ideal unbegrenzter Anpassungsbereitschaft und Flexibilität verbunden, das den Forderungen der Arbeitswelt und der Konsumsphäre entspricht.<sup>12</sup> Die Unverbindlichkeit des ästhetischen Pluralismus und die Subjektform kreativer Anpassung fügen sich so zur postmodernen Ideologie des Spätkapitalismus.

Die Konstellation, in der die *Stücke der Windrose* stehen, umfasst somit zwei Figuren des musikalischen Tourismus: Das Salonorchester steht für den imperialistischen Touristen des Hochkapitalismus, der in der künstlerischen Integration fremdartiger Kulturbestände ins eigene Idiom, das er für das Fortgeschrittenste hält, seine kolonialistischen Ansprüche bestätigt findet – es ist ein musikalischer Tourist, der in der ganzen Welt zu Hause ist. Ihm kritisch gegenüber steht der postmoderne Tourist des Spätkapitalismus, der dem kolonialistischen Legitimationsdiskurs durch Desintegration den Boden entzieht, die Ununterscheidbarkeit von fremd und eigen zelebriert und dadurch wider Willen zum Herold kreativer Anpassung verkommt. Es ist ein musikalischer Tourist, der nirgends zu Hause sein will.

### Abbruch der Tour

Diese Situation, in die die Reflexion auf Kagels Salonorchesterstücke führt, entspricht dem Patt der gegenwärtigen Debatten um die kulturelle Aneignung. Vielleicht enthalten Kagels *Stücke der Windrose* aber auch einen Wink, der aus dieser Pattsituation hinausweist. Das Stück *Norden* verfolgt die Idee einer imaginären Volksmusik wohl am konsequentesten. Denn Kagel verwendet hier kaum erkennbare Signale bestehender Folklore. Die Musik ist an keinen Ort, auch an keine Kreuzung gebunden. Die Eiswüste der Arktis stellt so einen Ort dar, der die Ortlosigkeit verkörpert. Eine imaginäre Folklore, das scheint der Gedanke zu sein, wäre eine Folklore, in der ein imaginäres Volk zu Hause wäre – keine Erneuerung einer bestehenden Folklore, keine Erfindung einer Nationalkultur oder einer internationalen Kreuzung, keine Erschaffung einer kreolischen Musik des globalen Dorfs. Es wäre die Folklore einer Gemeinschaft, die es noch gar nicht gibt.

Entsprechend klingt die Musik im *Norden* auch nicht wie eine Affirmation einer imaginären Folklore, die Kagel erfunden hätte, sondern stellt vielmehr die Suche nach einer solchen Folklore dar. Diese Suche setzt immer wieder neu an, führt immer wieder anderes Material ein, dessen Entwicklung abbricht, bis sie zuletzt in einer katastrophischen Wendung zusammenfällt und, im letzten Teil des Stücks, auf einer Art musikalischem Nullpunkt verharrt, der nur noch ein leises Erzittern ist. Die Dramaturgie mahnt an die Verheerungen, in die die Idee einer imaginären Stiftung eines kommenden Volkes – die Suche nach einer neuen Mythologie –<sup>13</sup> in der Vergangenheit geführt hat. Aus den Trümmern dieser Erfahrung erhebt ein summender Chor, der langsam anhebt, aber von einer lapidaren Schlussgeste unterbrochen wird und unausgeführt bleibt. Das Stück *Norden* endet, so will es scheinen, mit dem Eingeständnis, dass es nicht finden kann, ja nicht mehr finden will, was es zu suchen aufgebrochen ist – und eröffnet doch den Ausblick, dass aus diesem Eingedenken eine andere Gesellschaft entstehen könnte. Sie wäre keine Gemeinschaft der durch kulturelle Bindungen und Kreuzungen Vereinten, sondern die universelle Gemeinschaft der entbundenen Menschheit, die keiner Folklore mehr bedarf.<sup>14</sup>

## Anmerkungen

- 1 Für unterschiedliche Arten des Exotismus in der Salonorchestermusik vgl. den Beitrag von Martina Sichardt in diesem Band.
- 2 Eine differenzierte Diskussion musikalischer Exotismen bietet immer noch Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Neuere Publikationen zum Thema – Locke, *Musical Exoticism*, und Taylor, *Beyond Exoticism* – kritisieren die musikwissenschaftliche Verengung der Exotismuskonzeption auf rein musikalische Strukturen und ziehen intermediale, institutionelle und soziale Kontexte stärker mit ein.
- 3 Eine detaillierte Analyse findet man bei Heile, *Transcending Quotation*.
- 4 Vgl. Hobsbawm, *The Age of Empire*.
- 5 Die Ideologien des Kolonialismus sind nicht auf diese Variante reduzierbar, sondern bilden ein weites Feld sehr unterschiedlicher Strategien. Vgl. Greene/Morgan, *Atlantic History*. Die hier skizzierte Variante prägte lediglich eine gewisse Elite, wie Hobsbawm betont (Hobsbawm, *The Age of Empire*, Kapitel III).
- 6 Vgl. Said, *Orientalism*.
- 7 Heile, *Transcending Quotation*, S. 58.
- 8 Ebd., S. 67.
- 9 Vgl. Jameson, *Postmodernism*.
- 10 Born/Hesmondhalgh, *Introduction*, S. 21.
- 11 Vgl. Bauman, *From Pilgrim to Tourist*.
- 12 Dazu Menke, *Ein anderer Geschmack*.
- 13 Zur Geschichte dieses Motivs vgl. Frank, *Der kommende Gott; Gott im Exil*.
- 14 Den Gegensatz von kulturellen Bindungen und radikaler Gleichheit verteidigt Boehm, *Radikaler Universalismus*.

## Literatur

- Bauman, Zygmunt: «From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity», in: Stuart Hall, Paul du Gay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 2011, S. 18–36.
- Boehm, Omri: *Radikaler Universalismus. Jenseits von Identität*, Berlin: Propyläen, 2022.
- Born, Georgina, David Hesmondhalgh: «Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music», in: Georgina Born, David Hesmondhalgh (Hg.): *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley: University of California Press, 2000, S. 1–58.
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil; Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie, II. Teil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 und 1988.
- Greene, Jack P., Philip D. Morgan (Hg.): *Atlantic History. A Critical Appraisal*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.
- Heile, Björn: «Transcending Quotation»: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's «Die Stücke der Windrose für Salonorchester», in: *Music Analysis* 23/1 (2004), S. 57–85.
- Hobsbawm, Eric J.: *The Age of Empire. 1875–1914*, New York: Vintage Books, 1989.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Menke, Christoph: «Ein anderer Geschmack: Weder Autonomie noch Massenkonsum», in: Juliane Rebentisch, Christoph Menke (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 226–242.
- Said, Edward W.: *Orientalism* [1978], London: Penguin, 2003.
- Schatt, Peter W.: *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*, München, Salzburg: E. Katzbichler, 1986.
- Taylor, Timothy D.: *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Durham: Duke University Press, 2007.

# Im Takt der Musik

## Die Tourismusedwicklung der Kurstadt Meran

Patrick Gasser

### Abstract

The function, importance and size of Meran's spa orchestra, dating back to the 1850s and ceasing to exist in the 2000s, varied considerably in the course of time due to developing tourist expectations and political circumstances in South Tyrol. Access to the railway system affected the orchestra and its music as well as the First World War or, shortly afterwards, the incorporation of South Tyrol into Italy. But as Patrick Gasser points out in his chapter, also the climate played a major part. Meran's tourist season began in autumn and ended in spring. In summer, however, musicians and conductors like Carl Klinger turned their backs on the heat of Meran and performed in the cooler Engadine and other mountain resorts.

1874 hielt der deutsche Reiseschriftsteller Gustav Rasch in seinem Buch *Touristen-Lust und Leid in Tirol* zu Meran fest: «[...] schlechte Unterhaltungsmusik und ein Lesezimmer im Gasthof zum Erzherzog Johann – das sind die einzigen Freuden und Unterhaltungen, welche der Meraner Kurvorstand den Kranken und den Touristen bietet und wofür sie wöchentlich mit einem Gulden besteuert werden.»<sup>1</sup> Diese kritischen Zeilen über den Kurort Meran sind interessant, denn aus demselben Jahr, Juni und Juli 1874, finden sich Anzeigen in diversen österreichischen und auch deutschen Zeitungen. Darin wird der Auftritt einer Meraner Musikkapelle im Kurhaus Tarasp annonciert.<sup>2</sup> So schlecht konnte die Unterhaltungsmusik in der Kurstadt Meran also nicht gewesen sein, wenn sie sogar in die Schweiz exportiert wurde – und das bereits seit über zwei Jahrzehnten.<sup>3</sup> Es kann aber auch sein, dass der bekannt kritische Gustav Rasch in der Nebensaison, im Juni, Juli oder August, in Meran weilte – als eben gerade Mitglieder der Meraner Kurmusikkapelle auf ihrer alljährlichen Sommertour im Engadin musizierten. Ganz unbegründet war seine Kritik am allgemeinen Unterhaltungsangebot der Kurstadt Meran wahrscheinlich trotzdem nicht. Denn Meran – am Südbalkon der österreichisch-ungarischen Habsburgermonarchie gelegen – war in den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts noch keine vollkommene Kurstadt. 1867 lasen Reisende in einem Handbuch für Meraner Kurgäste, dass die Kurstadt an Vergnügungen noch arm sei. Die dürftige Unterhaltung der Gäste sei einzig auf die Promenadenmusik der Kurmusikkapelle beschränkt.<sup>4</sup> Es fehlte noch ein Kurhaus, es gab in Meran noch keinen Bahnhof mit direkter Zugverbindung, von einer mondänen Hotellerie ganz zu schweigen. Luxuriös eingerichtet waren höchstens einzelne Privatwohnungen, die von betuchten Kurgästen gleich für mehrere Monate gemietet

wurden – fast ausschliesslich von September bis Mai. Bei der Wohnungswahl sollte der Kurgast nicht wählerisch sein,<sup>5</sup> denn die Stunden von 10 bis 3 Uhr mussten bei schönem Wetter im Freien zugebracht werden.<sup>6</sup> Dass die Reiseführer bis 1870 hauptsächlich von Kurärzten verfasst wurden, mit dem Zusatz, dass der Kurgast oder seine Verwandten dem Vermieter «bei Todesfällen zum Ersatz der Betten verpflichtet» waren,<sup>7</sup> zeigt deutlich den eigentlich verzweifelten Hintergrund eines Aufenthaltes in Meran. Zu dieser Zeit war Meran ein aufstrebender kleiner Kurort, und parallel zum touristischen Crescendo spielte auch zunehmend die Kurmusik eine wesentliche Rolle. Die Hauptattraktivität der kleinen Stadt an der Passer gründete vor allem in seinem milden Klima, dem es seine üppige Vegetation zu verdanken hat: Während das 3000 Meter hohe Bergmassiv der Texelgruppe das Eindringen kalter oder Niederschlag bringender Luftmassen aus dem Norden verhindert, ist der Meraner Talkessel nach Süden hin weit geöffnet. Das milde mediterrane Klima war eine sehr gute Voraussetzung, um ein Herbst- und Winterkurort zu werden. Im Herbst des Jahres 1870 floh niemand Geringeres als Österreichs Kaiserin Elisabeth vor der Kälte Wiens nach Meran und mietete sich dort für sieben Monate auf Schloss Trauttmansdorff ein. Im folgenden Winter reiste die Kaiserin erneut nach Meran und hob den Ruhm und die Bekanntheit des aufstrebenden Kurortes damit indirekt auf eine Ebene mit Bad Ischl. Meran entwickelte sich fortan von einer Lungenheilstätte zu einem bekannten Klima- und Luftkurort, der mit zahlreichen innovativen Angeboten aufwartete und neben kranken oder kränklichen auch immer mehr gesunde, erholungsbedürftige Gäste anlockte. Besonders vielversprechend war die sogenannte Terrainkur, eine Bewegungskur auf mässig ansteigenden Wegen, die vornehmlich Herzkranken und Übergewichtigen oder Fettleibigen empfohlen wurde. In der Folge wurden in und rund um Meran zahlreiche Promenaden und Wanderwege angelegt, die sich sanft den Hängen des Küchelberges oder der Passer entlangzogen.<sup>8</sup>

Wie in allen europäischen Kurorten von Welt durfte auch in Meran das musikalische Angebot nicht fehlen. Die Verantwortlichen des Kurortes setzten alles daran, während der Hauptsaison – von Herbst bis Ende Frühling – täglich Konzerte anzubieten. Die Besonderheit in Meran war, dass die Musik wegen des warmen Klimas fast das ganze Jahr «open air» ertönte. Auf Promenaden und in Parks wurden ab den 1870er-Jahren Musikpavillons errichtet, die Orchester spielten in der Wandelhalle, im Marie-Valerie-Garten, in der Kaiser-Franz-Joseph-Anlage, auf der Giselapromenade oder in der Mazeggeranlage.<sup>9</sup> Je nach Saison und Witterung wechselten die Musiker die Pavillons oder konzertierten in der windgeschützten Wandelhalle. Wenn es regnete, wick man auf das 1874 errichtete Kurhaus aus.<sup>10</sup> Das grosse Angebot an Spielorten war auch dem Umstand geschuldet, dass der Kurort aus den vier Kurgemeinden Meran, Untermais, Obermais und Gratsch bestand und die räumlich-geografische Ausdehnung der Kurbezirke dementsprechend gross war. Einzelne der abwechslungsreichen Auftrittsorte in der Kurstadt, mitunter einige Flanierminuten abseits des neuen touristischen Zentrums am Kurhaus gelegen, hatten aber nicht nur Vorteile für das Kurpublikum. So berichtete die lokale *Meraner Zeitung* 1883 über andauernde Klagen der Kurgäste. Der Unmut bezog sich nicht auf die musikalische Performance, sondern auf den Mangel an Erfrischungsgetränken. «Eine Tasse Kaffee oder Chokolade, ein Glas natürlichen oder künstlichen Mineralwassers, mit oder ohne Zusatz, einen Trunk frischen



Abb. 1: Im Süden und doch deutsch: Damit warb Meran bereits zur Jahrhundertwende.



Abb. 2: Zum Flanieren geschaffen: eine der zahlreichen Promenaden in Meran zur Jahrhundertwende.

guten Trinkwassers, für den man ja gerne ein paar Kreuzer zahlen würde, mehr würde der Kurgast sicherlich nicht verlangen, dagegen es dankend anerkennen, wenn ihm dies geboten würde.»<sup>11</sup> Hingegen über das Unterhaltungsangebot an sich oder die musikalischen Darbietungen gab es offenbar ab den 1880er-Jahren keine Klagen mehr.

In den Anfängen hatte die 1855 gegründete Meraner Kurverwaltung Kapellmeister und Musiker aus Böhmen mit dem Aufbau und der Professionalisierung der Kurmusik beauftragt.<sup>12</sup> Es handelte sich um eine Gardemusik unter der Leitung von Curt Kalpac. Nach dem Tod des Kapellmeisters Kalpac 1859 übernahm Johann Grissemann. Die Anfänge waren schwierig, da viele Mitglieder der Kapelle lokale Geschäftsleute waren und für eine intensivere Nebenbeschäftigung als Musiker wenig Zeit hatten. 1867 führte Grissemann ein Streichorchester ein und ab diesem Zeitpunkt wurden auch regelmässig Kurkonzerte abgehalten und touristisch beworben. Ab 1881 war die Kurstadt Meran direkt mit dem Zug erreichbar. Damit rückte die Passerstadt näher an die grossen Städte Europas heran. Der Kurtourismus nahm nun Fahrt auf, denn die Reise nach Meran wurde schneller, komfortabler und vor allem planbarer. 1882 bestand die Kapelle bereits aus 16 Musikern, die nun auch vertraglich verpflichtet wurden, bei Konzerten schwarz gekleidet aufzutreten, inklusive Zylinderhut. 1890 listete das Adressbuch der Kurstadt Meran unter der Rubrik Kurkapelle neben dem Kapellmeister Johann Grissemann namentlich bereits 21 Musiker auf.<sup>13</sup> 1894 wurde zum ersten Mal sinfonische Musik im Kurhaus gespielt. 1896, ein Jahr nach der Einweihung des neuen Musikpavillons an der Passer vor dem Kurhaus, übernahm schliesslich Carl Klinger die Leitung des Meraner Kurorchesters.<sup>14</sup>

Über die langen und beschaulichen Sommermonate spielte ab 1897 morgens und abends in den diversen Promenadenpavillons ein Salonorchester auf, während Kapellmeis-



Abb. 3: Meran. Curhaus (und Musikpavillon) gegen die Passer, um 1900.

ter und Musiker saisonal in anderen Kurorten verpflichtet waren.<sup>15</sup> Entsprechende Briefe und Offerten finden sich heute im Archiv Cultural d'Engiadina Bassa in S-chadatsch. Sie zeigen einerseits, wie stark, neben anderen touristischen Sektoren, auch die Musiker in Meran dem Rhythmus der Saison unterworfen waren. Sie geben auch sehr gut Aufschluss über die Abläufe und Kosten der sommerlichen Aufträge im Ausland. Der langjährige Direktor der Kurkapelle Meran, Carl Klinger, der diese bis 1907 leitete, beschrieb 1902 in einer Anfrage an die Hotelverwaltung in Vulpera die Situation in Meran:

Das Curorchester hier ist von 1. Oktober bis 15. Mai, 29 Mann stark, wird aber vom 16. Mai auf 16 Mann reduziert, welcher Theil am 1. resp. 10. September wieder mit den Curkonzerten beginnt. Es wäre nun in beiderseitigem Interesse, wenn die löbliche Hotelverwaltung das gutgeschulte und zusammengespielte Orchester von 16 Mann, in der Zeit von 1. resp. 6. Juni bis 1. resp. 10. September beschäftigen würde.<sup>16</sup>

Da die offizielle Kursaison in Meran immer am 1. September begann, ersetzte die Meraner Bürgerkapelle die Mitglieder der Kurkapelle, die über die Sommersaison in der Schweiz oder in anderen Kurländern gastierten. Die seit Jahrzehnten bestehende Tradition der saisonalen Migration der Meraner Kurmusiker wurde damit fortgeführt. Meran entwickelte sich vor der Jahrhundertwende zunehmend vom Heil- zum Luxuskurort in der österreichisch-ungarischen Monarchie. Das Unterhaltungsangebot wurde Jahr für Jahr erweitert. Insgesamt kamen so pro Saison in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg an die 500 bis 600 Promenadenkonzerte zusammen. Die Kosten für die Musik(er) stiegen und fanden sich fortan unter den größten Posten der Ausgaben der Kurverwaltung.<sup>17</sup> Ein abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm

und tägliche Promenadenklänge hoben die Stimmung und begleiteten die oft monatelangen Kuraufenthalte. Dabei diente die Musik nicht nur der Unterhaltung der Gäste, sondern man sprach ihr sehr wohl auch eine heilende Wirkung zu. Konzerte, Theater und Bälle boten die dringend nötige Abwechslung im eintönigen obligatorischen Tagesprogramm der Kurgäste, geprägt von minutiös verschriebenen Liege- oder Terrainkuren. Das Drumherum wurde damit genauso wichtig wie die Heilmittel selbst. Während der offiziellen Kursaison vom 1. September bis Ende Mai gehörten daher die Promenadenkonzerte, die ab 1900 dreimal täglich mit beschwingten Polkas, Walzern und Potpourris aufwarteten, sowie morgendliche Molkenkurkonzerte zum musikalischen Mindestprogramm der Kurstadt. Der englische Schriftsteller und Wahlmeraner John L. Stoddard betont in seinen *Lectures* die Besonderheiten und die Faszination der Kurkapelle in Meran:

Of all these forms of entertainment the one which gives undoubtedly the greatest amount of pleasure to the largest number is the music of the «Kur-Kapelle» – an orchestra of twenty-nine musicians, some of whom well deserve the name of artists. As they are usually reengaged season after season, they have the advantage of knowing one another's style, and consequently play together with great precision. A proof of the excellence of their music is the fact that, nearly every day last winter, I saw, both at their open-air performances and at their more elaborate symphony and chamber concerts, the noble and expressive face of Mr. Carl Zerrahn, who wore his crown of silvered hair with grace and dignity, as he sat listening in the sunshine; musing perhaps on his own triumphs in the United States, where during more than forty years he was the director of the famous Handel and Haydn Society, and achieved a series of successes which form a prominent part of the musical history of America. The great role played by the sun in the cure and comfort of all visitors to Meran is seen in the fact that the hours chosen for these daily concerts are regulated by the strength of the solar rays. Thus, in the winter, the band plays usually from half-past ten to twelve; and in the afternoon from half-past one to three. Even the places for the music vary, according to the weather, from the sun-bathed, open shore of the Passer in front of the Kur-Haus, to a sheltered gallery, farther up the river, called the Wandelhalle. On the few very cold or stormy days, when sitting out of doors is not advisable, the band is heard in the comfortable music hall of the Casino.<sup>18</sup>

Die Jahre bis 1914 waren für die Kurstadt Meran eine glänzende Zeit. Der Tourismus boomte, die Zahl sowohl der Gäste als auch der Bewohner stieg und stieg. Die Stadt wurde für Zuwanderer attraktiv, die sich etwa als Ärzte, Geschäftsleute, Hoteliers, Fotografen und eben auch als Konzertmeister und Kurmusiker ansiedelten und in der Folge mit ihren finanziellen Investitionen, ihrer Kenntnis und ihrer Professionalität die Stadt prägten. Am 2. Juni 1914 vermeldete die Kurstadt Meran mit 40 000 Gästen und 1,2 Millionen Übernachtungen einen neuerlichen Rekord. Für die nächste Kursaison rechnete man schon mit über 50 000 Kurgästen, vor allem in Anbetracht dessen, dass die Stadt mit der Eröffnung des funkelneuen Kurhauses eine neue Attraktion gewinnen würde. Doch diese Pläne wurden noch im selben Monat zunichtegemacht.

Mit der Kriegserklärung an Serbien am 28. Juli 1914 war die Traumwelt der Tiroler und Meraner Belle Époque plötzlich wie weggeblasen. Der Kriegsausbruch hatte für



Abb. 4: Konzert auf der Promenade vor zahlreichen Kurgästen, um 1910.

den europäischen Tourismus dramatische Folgen. Bereits kurz nach dem Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914 reisten zahlreiche Gäste aus den bis dahin sehr gut besuchten Sommerkurorten ab – befanden sich viele doch plötzlich im Feindesland. Mit dem Ausbruch der eigentlichen Kämpfe musste die Militärführung dringend nach Pflegeheimen für die von der Front kommenden Verwundeten suchen. Es lag auf der Hand, dass sie auf die eingespielten Kurorte zurückgriff – hatten diese doch eine Reihe von Vorzügen aufzuweisen: gute Anbindung an das Eisenbahnnetz, grosse Bettenkapazität, moderne Infrastruktur, zahlreiche praktizierende Ärzte, medizinisches Gerät auf dem neuesten Stand und viel Know-how in der Krankenpflege. Anfang Dezember 1914 trafen die ersten grossen Verwundetentransporte, zwei Züge mit 460 Verletzten von der Ostfront, in Meran ein. Nicht mehr Kurgäste und Musiker, sondern Soldaten mit Verbänden und an Krücken prägten ab sofort das Bild der Kurpromenade.<sup>19</sup> Hatte man im südlichen Tirol und in Meran im ersten Kriegsjahr nur peripher die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs zu spüren bekommen, so wurde mit dem Kriegseintritt Italiens am 23. Mai 1915 das Erholungsgebiet selbst zum Kampfgebiet. Damit lag nun auch die Kurstadt Meran im engeren Kriegsgebiet. Die Front verlief am Ortler und in den Dolomiten, also nicht einmal sechzig Kilometer Luftlinie von der Kurstadt entfernt. Am 19. Mai 1915 erschien die vorerst letzte Ausgabe der *Meraner Kur-Zeitung*, die Kurlisten wurden fortan nur mehr unregelmässig publiziert. Im August desselben Jahres fand schliesslich das vorläufig letzte Promenadenkonzert des stark dezimierten Kurorchesters statt. Im neu eröffneten Kurhaus wurde eine Kriegsküche eingerichtet – Meran wurde nun für mehrere

Jahre zum Kriegskurort. Es finden sich zwar sehr wohl Bilder oder Briefe, die belegen, dass vereinzelt auch während der Kriegszeit Konzerte in Meran über die Bühne gingen. Die reale Situation war aber desolat, von herkömmlicher Unterhaltungsmusik konnte keine Rede mehr sein. So sehnte sich 1916 ein Briefschreiber zwar nach «[e]twas Musik, Theater, Kino etc.», bloss um festzustellen:

[A]ber hier gibt es gar nichts. Alle Pensionen und sonstige Kurhäuser gesperrt, leer. Zwei Kino, die ganz miserable Stücke spielen und täglich nicht 50 Besucher empfangen. Man darf sich Meran im Krieg nicht mit Meran im Frieden vergleichen.<sup>20</sup>

Ende Oktober 1918, also wenige Tage vor Kriegsende, berichteten lokale Zeitungen, dass ein Militär-Salonorchester des k. u. k. Reservespitals Pizek in Meran aufspielte.<sup>21</sup> Mit grosser Wahrscheinlichkeit bestand es aus rekonvaleszenten Musikern aus allen Teilen der Habsburgermonarchie, die sich noch auf Gesundung in Meran aufhielten. Ein Foto aus der Sammlung des Palais Mamming Museum Meran zeigt kurz nach Kriegsende ein Konzert vor dem Meraner Kurhaus. Beschriftet ist es mit den Worten: «Die zu einem Salonorchester zusammengeschmolzene Kurkapelle bei einem Sonntagskonzert vor dem Kurhaus. 4. Mai 1919.»<sup>22</sup>

Vier der acht namentlich erwähnten Musiker in der Beschriftung des Fotos waren bereits 1904 unter Direktor Carl Klingler in der Meraner Musikkapelle aufgelistet.<sup>23</sup> Der Erste Weltkrieg hatte Meran als Lazarettstadt zwar vor Zerstörung verschont, den bis dahin blühenden Kurtourismus aber völlig zum Erliegen gebracht. Mit der Unterzeichnung des Friedensvertrages von St. Germain am 10. September 1919 fand sich die Kurstadt Meran wie der Rest des südlichen Tirols in einer völlig neuen Lage wieder: Mit der Annexion war aus dem Südbalkon der österreichisch-ungarischen Monarchie die nördlichste Provinz Italiens geworden. Die neue Grenze im Norden, verbunden mit Reisepass- und Visumpflicht, Valutaunterschiede und insbesondere der Ausfall des nord- und mitteleuropäischen Adels machten der Kurstadt Meran in den Anfangsjahren schwer zu schaffen.<sup>24</sup> Wie mehrere deutsche Zeitungen berichtete auch die *Neue Preussische Kreuz-Zeitung* in ihrer Ausgabe am 24. September 1919: «Kurort Meran zur Einreise freigegeben. Die Kurvorstehung von Meran teilt uns mit, daß nunmehr der Kurbetrieb eröffnet werden konnte, da seitens der italienischen Regierung die Einreise freigegeben wurde.»<sup>25</sup> Ein Jahr später, im September 1920, wurde zum ersten Mal nach sechs Jahren wieder ganz offiziell eine Kursaison eröffnet. Es galt nun, schnell wieder Gäste nach Meran zu holen. Die Kurverwaltung versuchte vorerst, an den Vorkriegstourismus anzuknüpfen. Mit erprobten Werbekampagnen und einem erlesenen Unterhaltungsprogramm für die Hauptsaison im Herbst richtete sie ihre Lockrufe an die vor dem Krieg grösste Klientel: Gäste gehobener Gesellschaftsschichten aus Deutschland und der ehemaligen k. u. k. Monarchie. Zehn grosse Hotels sperrten wieder auf, das Kurmittelhaus meldete alle Abteilungen betriebsbereit, und das Meraner Kurorchester spielte nach fünf langen Jahren Zwangspause erstmals wieder. Zwei Jahre später, im Herbst 1922, setzte sich die Kurkapelle wieder aus 20 Musikern zusammen.<sup>26</sup>

Aus touristischer Sicht erholte sich der Kurort bald, und bereits in der Saison 1924/25, also gerade zehn Jahre nach Kriegsausbruch, konnte die mittlerweile neu organisierte



Abb. 5: Die zu einem Salonorchester zusammengeschmolzene Kurkapelle vor dem Kurhaus am 4. Mai 1919.

**MERAN**

**DIE PERLE SÜDTIROLS**

**MERANER HERBST-SAISON**

**SEPTEMBER-OKTOBER**

**PROGRAMM DER VERANSTALTUNGEN:**

21. September: Eröffnung des neuen Galkäfers (9 bis 10).	23. September: Konzert des Quartetts Schmalzschuck (Kelpitz).
22. bis 24. Sept.: Internationales Schachturnier.	27. September: Konzert Kapellm. Albert Pfandl.
26. September: Konzert des Violinisten Alexander Patscholdt, an Klavier Schwanek.	28. September: Große Konzertkapelle italienischer Künstler.
22. September: Liederabend Dr. Fink u. Kraus (Waldsee); Frau Kraus-Dobner (L&S).	1. Oktober: Konzert Dr. Richard Strauß (Friedl und Frau Lotte Schützler).
24. September: Große Sportwoche (Riesler-Turnier, Gleichlauf etc.).	4. bis 14. Okt.: Internationales Tennisturnier.
1. Oktober: Große Sportwoche (Riesler-Turnier, Gleichlauf etc.).	8. Oktober: Große Illuminationen. Nächtliche Waldmusik.

Ausfahrten in die Dolomiten, Gardasee etc.: Hotels, Samstagen u. Pensionen ersten Ranges. Mäßige Preise. Pension von Lire 25= incl-würts = Auskünfte und Prospekte durch den Kur- und Verkehrsverein Meran.

Abb. 6: Veranstaltungsplakat 1922: Ankündigung des ersten Meraner Musikfests am 3. Oktober mit Richard Strauss.

Kurvorstehung wieder 1,2 Millionen Übernachtungen vermelden.<sup>27</sup> Das Reisen wandelte sich in den 1920er-Jahren vom exklusiven Kuraufenthalt zum kollektiven Sport- und Ausflugs-tourismus und wurde demokratischer. Neue Reisemotive und Urlaubsregelungen, Preisreduzierungen und eine einprägsame Tourismuswerbung mobilisierten nun breitere Bevölkerungsschichten. Meran wurde für Gäste in den Sommermonaten attraktiv. Mit neuen Infrastrukturen wie dem 1922 eröffneten Golfplatz und neuen Seilbahnen in der Umgebung zielte Meran nun auf eine jüngere und internationale Gästes-chicht. Aktive Touristinnen und Touristen lösten zunehmend die kränkelnden Kurgäste ab. Dank internationaler Sportevents und einer staatlichen Werbeoffensive wurde «Merano» in ganz Italien ein Begriff. Aufgrund der immer stärker werdenden Sommersaison beschloss die Kurverwaltung, zusätzlich 10 000 Lire an das aus zehn Musikern bestehende Salon-orchester zu zahlen, sofern dieses regelmässig in der Zeit vom 15. Mai bis 15. September täglich insgesamt fünf Stunden konzertierte und die Mitglieder im Herbst dann wieder der Kurkapelle beitraten. Dieses Kurhaus-Salonorchester spielte fortan im Sommer nicht nur vormittags, sondern auch nachmittags von 17 bis 18.30 Uhr sowie spätabends von 21 bis 23 Uhr auf der Terrasse vor dem Kurhaus auf.<sup>28</sup> Ganz nebenbei wurden neue Musikveranstaltungen ins Leben gerufen: Alle Erwartungen übertraf das erste Meraner Musikfest im Herbst 1922 mit dem Auftritt von Richard Strauss als glanzvollem Höhepunkt der Veranstaltung.<sup>29</sup>

Es war aber nicht alles eitel Sonnenschein: Die ehemaligen Stammkurgäste, die mitteleuropäische Adels-schicht, blieb komplett aus. Und die neuen Fremden konnten es sich nicht leisten, zwei bis drei Monate am Stück zur Kur zu verweilen. Während die Ankünfte und Übernachtungen nach Ende des Ersten Weltkriegs in Meran wieder kontinuierlich anstiegen, sank die Aufenthaltsdauer drastisch – von 30 Tagen im Schnitt in der Saison 1920/1921 auf knapp 10 Tage in der Saison 1930.<sup>30</sup> Gleichzeitig stiegen aber die Kosten für das Personal. Das hatte langfristig grosse Auswirkungen auf die Hotel- und Beherbergungsbetriebe. Die wenigsten Hotelpaläste konnten sich wie bisher Heerscharen von Dienern auf Dauer leisten, und spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutete dies unter anderem das Aus für zahlreiche Grandhotels in Meran. Die tiefen touristischen Veränderungen in den 1920er-Jahren hatten auch sehr grosse Auswirkungen auf das Budget der Kurverwaltung.

Der Tourismus kam so langsam wieder in Schwung, aber gleichzeitig nahm ab Ende 1922 die faschistische Repression in Südtirol zu. So erfolgte am 8. August 1923 das amtliche Verbot aller Bezeichnungen mit Tirol, auch wenn sie das Wort Tirol im Namen führten. Ende 1923 wurden die vier Kurgemeinden Meran, Gratsch, Ober- und Untermais zur Gross-gemeinde Merano zusammengeschlossen; zahlreiche Vereine wie etwa die Alpenvereine und die Verschönerungsvereine wurden aufgelöst.<sup>31</sup> Auch in Meran mussten Hotels und Gastbetriebe ihre deutschsprachigen Namen ablegen. Die Verantwortlichen der Meraner Kurverwaltung versuchten lange, die faschistischen Dekrete elegant zu umgehen. Letztlich wurde aber auch die Meraner Kurverwaltung aufgelöst und die kommissarische Leitung sowie die Kompetenzen wurden dem Amtsbürgermeister und neuen Präfekturkommissär übertragen. Die staatlichen Bemühungen, Meran als Destination für italienische Gäste zu pushen, standen jedoch in Kontrast zu seiner Klientel,

die 1930, über zehn Jahre nach der Annexion, noch zu 40 Prozent aus dem Deutschen Reich und zu 12 Prozent aus Österreich kam. Und in eben diesen Ländern nördlich des Brenners änderte sich Merans Werbung in diesen Jahren kaum. Geworben wurde dort weiterhin mit dem deutschsprachigen Slogan «Meran – Perle des Südens»,<sup>32</sup> inklusive folkloristischer und traditioneller Veranstaltungen wie Traubenfest oder Auftritten des Meraner Kurorchesters.

Ähnlich wie in der Tourismuswerbung und in anderen Bereichen verfuhr Meran auch in der Musik zweigleisig. So fand in den 1920er-Jahren keine harte Zäsur statt. In der Zwischenkriegszeit verliefen zwei Wege lange Zeit parallel: Geboten wurde viel italienische Oper neben traditioneller Kurmusik, gepaart mit Auftritten von (Militär-)Musikkapellen. Das Programm wurde also nicht plötzlich auf den Kopf gestellt, viele Musiker blieben dieselben oder wurden sukzessive über die Jahre durch italienische Musiker ersetzt. Erst gegen Ende der 1920er-Jahre überwiegen bei den Engagements der Kurmusiker die aus dem Süden. Im Archiv der Kurverwaltung, das als Dauerleihgabe in der Sammlung des Touriseum verwahrt wird, finden sich unter anderem einzelne Meldebücher der Kurmusiker im Zeitraum von 1920 bis 1926.<sup>33</sup> Ein Vergleich mit den Adressbüchern des Kurortes Meran vor 1914 zeigt, dass viele Mitglieder des Kurorchesters jahrelang in Meran engagiert waren. So sind etwa Paul Schäfer (Flöte), geboren 1869 in Dresden, und Anton Kuttner (Kontrabass), geboren 1877 in Böhmen, bereits 1904 in der Musikkapelle. 1926 sind beide, nun unter den mittlerweile italianisierten Vornamen Paolo Schäfer und Antonio Kuttner, immer noch als Musiker bei der Kurverwaltung gemeldet.<sup>34</sup> Das Meraner Kurorchester sollte eine Konstante bleiben – auch und vor allem in Zeiten der grossen Veränderungen. Aus diesem Grund wurden die Musiker auch weiterhin von bekannten Dirigenten geleitet: 1924 bis 1929 spielten sie unter Giuseppe Cuscina, Bruder des Komponisten Alfredo Cuscina. Und von 1929 bis 1952 wurden sie mit Unterbrechungen geleitet von Gilberto Gravina (1890–1972), Urenkel von Franz Liszt. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Geschichte der Meraner Kurmusik mit ihren österreichisch-böhmischen, (Süd-)Tiroler und italienischen Musikern, Konzertmeistern und Dirigenten ein erstklassiges, ganz besonderes und aus heutiger Sicht modernes Kapitel einer musikalischen Begegnung mehrerer Kulturen war. Eben genau diese Faktoren sind und waren über die vergangenen 200 Jahre eine der Stärken des Tourismus Merans: seine Offenheit, Liberalität und der ständige Austausch der Kulturen.

Und heute: An welchen Tagen spielt das Kurorchester in Meran auf? Leider gar nicht mehr. Im Jahr 1986 wurden anlässlich des 150. Jubiläums des Kurortes (1836–1986) die Meraner Musikwochen und das Merano Flower Festival ins Leben gerufen. Sie verliehen der Tradition Merans als Kultur- und Musikstadt einen neuen, zeitgemässen Aufwind. Die Stadt erkannte in den Folgejahren mehr und mehr ihr Erbe und touristisches Potenzial als Gartenstadt. Nach dem Motto «Der Gast von gestern muss nicht unbedingt der Gast von morgen sein» versuchte Meran fortan, aus seiner Schwäche als Tagesausflugsziel innerhalb Südtirols eine Stärke zu machen und setzte auf den allgemeinen Trend zum Kurzurlaub. Während Südtirol sich als Genussland und «Land der Vielfalt» neu positionierte, vollzog Meran einen Wandel von der altmodischen Kurstadt und dem «bundesdeutschen Altersheim»<sup>35</sup> zur modern-mediterranen Destination. In den neu aufgelegten Tourismusprosp-

pekten verdrängten junge Paare beim Shoppen und Flanieren die altehrwürdigen Kurgäste und Kureinrichtungen. Meran präsentierte sich nun urban, sportlich und schick, jung und modern, dank seiner Lauben als «Einkaufszentrum seit Jahrhunderten»<sup>36</sup> – ein Ort, wo klassische Melancholie keinen Platz (mehr) hatte.<sup>37</sup> Still und leise wurden die sonntäglichen Promenadenkonzerte ab den 1990er-Jahren reduziert. Als sich immer weniger Zuhörer zu den wöchentlichen Konzerten vor dem Kurhaus einfanden, wurden die Konzerte ganz abgeschafft. Weshalb weiterhin radioaktive Kuren oder aufwendige Kurkonzerte anbieten, wenn letztlich nur ein Prozent der Gäste diese Angebote auch wirklich in Anspruch nahm? Letzter symbolischer Akt für diese Entwicklung war der klaglose Abriss des grossen Musikpavillons auf der Promenade vor dem Kurhaus. Erhalten geblieben ist hingegen das für Südtirol einzigartige Notenarchiv<sup>38</sup> des Meraner Kurorchesters. Darin befinden sich mehr als 7000 Werke, die teils für Meran und Südtirol komponiert wurden.

## Anmerkungen

- 1 Rasch, *Touristen-Lust und Leid in Tirol*, S. 313.
- 2 Vgl. Curort Tarasp-Schuls, *Annonce*, in: *Kladderadatsch*, 24. Mai 1874, Beiblatt, S. [3], <https://doi.org/10.11588/digit.2256#0283>, 2. Dezember 2022.
- 3 Vgl. Abram, *Meraner Symphonie*, S. 59.
- 4 Vgl. Knoblauch, *Meran*, S. 52.
- 5 Vgl. Tschirschky, *Meran*, S. 100.
- 6 Vgl. Pircher, *Meran als klimatischer Kurort*, S. 80.
- 7 Tschirschky, *Meran*, S. 44.
- 8 Vgl. Rohrer, *Zimmer frei*, S. 119.
- 9 Vgl. Abram, *Merans Musikpavillons im Wandel der Zeit*.
- 10 Vgl. ebd., S. 95.
- 11 *Meraner Zeitung*, 2. August 1883, S. 3.
- 12 Vgl. N. N., *Meraner Bürgergarde und Gardemusik*.
- 13 Vgl. *Adressbuch des Kurortes Meran*, 1890, S. 161.
- 14 Vgl. Delle Cave, *Meraner Notenspuren*, S. 38 f.
- 15 Vgl. Abram, *Meraner Symphonie*, S. 59.
- 16 Brief von Carl Klinger an die Hotelverwaltung in Vulpera vom 13. September 1902, *Archiv Cutral d'Engiadina Bassa, Nachlass Hotel Waldhaus Vulpera*, 1902.
- 17 Vgl. Kuntner, *Impianti e iniziative turistiche della città di cura di Merano*, S. 214.
- 18 Stoddard, *Lectures – South Tyrol*, S. 45–47.
- 19 Vgl. *Meraner Zeitung*, 6. Dezember 1914, S. 4.
- 20 Brief von Franz Paulin an Edith Goldschmidt, *Poststempel Meran* 17. November 1916, *Archiv Touriseum, Meran*, Inventarnummer 4104844.
- 21 Vgl. *Meraner Zeitung*, 26. Oktober 1918, S. 5.
- 22 Foto vom Kurorchester Meran vom 4. Mai 1919, *Archiv Palais Mammig Museum Meran*, Inventarnummer 12024-2421.
- 23 Vgl. *Adressbuch des Kurortes Meran*, 1904, S. 144.
- 24 Vgl. Abram, *100 × Kurhaus*.
- 25 *Neue Preußische Kreuz-Zeitung*, Berlin, *Abendausgabe*, 24. September 1919, *Archiv Touriseum, Meran*, *Pressespiegel Kurverwaltung Meran*, Inventarnummer 4083169.
- 26 Vgl. *Südtiroler Landeszeitung*, 6. Mai 1922, S. 3, *Archiv Touriseum, Meran*, *Pressespiegel Kurverwaltung Meran 1920–1930*, Inventarnummer 4083169.
- 27 Vgl. Biersack, *Der Fremdenverkehr im Kurort Meran*, S. 24.

- 28 Vgl. Alpenzeitung, 1. Juni 1929, S. 5, Archiv Touriseum, Meran, Pressespiegel Kurverwaltung Meran 1920–1930, Inventarnummer 4083169.
- 29 Vgl. Delle Cave: Meraner Notenspuren, S. 75.
- 30 Vgl. Biersack, Der Fremdenverkehr im Kurort Meran, S. 169 f.
- 31 Vgl. Rohrer, Reflex der Zeitenwende, S. 185.
- 32 Vgl. Archiv Touriseum, Meran, Pressespiegel der Kurverwaltung Meran 1920–1930, Inventarnummer 4083169.
- 33 Archiv Touriseum, Meran, Kurvorstehung Meran Musik, Bezirks-Krankenkasse Meran-Passeier 1920–1926, Inventarnummer 4107513.
- 34 Vgl. ebd.
- 35 Kaser, Jetzt müeßte der kirschbaum bluehen, S. 157.
- 36 Die Meraner Lauben, Annonce, in: Dolomiten, Sonderheft, Juli 1986, S. 20.
- 37 Vgl. Archiv Touriseum, Meran, Pressearbeit des Landesverkehrsamtes, Auswertung der Auslandspresse 1988–1989, Inventarnummer 4035633.
- 38 Vgl. <https://kurorchester-archiv.meran.eu>, 9. Oktober 2022.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Archiv Touriseum Meran, Inventarnummer 4083150.
- Abb. 2: Archiv Touriseum Meran, Inventarnummer 4070671.
- Abb. 3: Archiv Touriseum Meran, Inventarnummer 4086884.
- Abb. 4: Archiv Touriseum Meran, Inventarnummer 4087725.
- Abb. 5: Archiv Palais Mammig Museum Meran, Inventarnummer 12024-2421.
- Abb. 6: Archiv Touriseum Meran, Inventarnummer 070376.

## Literatur

- Abram, Renate: *Meraner Symphonie. 150 Jahre Kurmusik*, Bozen: Athesia, 2009.
- Abram, Renate: «Merans Musikpavillons im Wandel der Zeit», in: Tiziano Rosani, Rosanna Pruccoli, Patrick Rina, Elisabeth Hölzl (Hg.): *100 × Kurhaus. 1914–2014*, Bozen: La Fabbrica del Tempo, 2014, S. 95–102.
- Adressbuch des Kurortes Meran (Meran, Obermais, Untermais, Gratsch) und der Gemeinden des Gerichtsbezirkes Meran*, Meran: Pötzlberger, 1890.
- Adressbuch des Kurortes Meran (Meran, Obermais, Untermais, Gratsch) und der Gemeinden des Gerichtsbezirkes Meran*, Meran: Pötzlberger, 1904.
- Alpenzeitung*, 1. Juni 1929.
- Biersack, Werner: *Der Fremdenverkehr im Kurort Meran*, Bozen: Südtiroler Wirtschafts- und Sozialinstitut, 1967 (Schriftenreihe des Südtiroler Wirtschafts- und Sozialinstituts, Bd. 12).
- Delle Cave, Ferruccio: *Meraner Notenspuren. Musik und Geschichte in der Passerstadt*, Bozen: Edition Raetia, 2004.
- Dolomiten*, Sonderheft, Juli 1986, 150 Jahre Kurort Meran.
- Kaser, Norbert C.: *Jetzt müeßte der kirschbaum bluehen. Gedichte, Tatsachen und Legenden, Stadtstiche*, Zürich: Diogenes Verlag, 1983.
- Kladderadatsch. Humoristisch-satirisches Wochenblatt*, 24. Mai 1874.
- Knoblauch, Hugo: *Meran. Ein Führer für Kurgäste und Touristen*, Meran: Pötzlberger, 1867.

- Kuntner, Oskar Josef: *Impianti e iniziative turistiche della città di cura di Merano dall'inizio e fino alla prima Guerra mondiale*, tesi di laurea, Padova: Università degli studi di Padova, 1975/76.
- Meraner Zeitung*, 2. August 1883, 6. Dezember 1914, 26. Oktober 1918.
- N. N.: «Meraner Bürgergarde und Gardemusik», in: *Volksbote*, 2. Juni 1936, Nr. 27, S. 2.
- Neue Preussische Kreuz-Zeitung*, 24. September 1919.
- Pircher, Josef: *Meran als climaticher Kurort mit Rücksicht auf dessen Molken- und Traubencur-Anstalt*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1870.
- Rasch, Gustav: *Touristen-Lust und Leid in Tirol. Tiroler Reisebuch*, Stuttgart: C. F. Simon, 1874.
- Rohrer, Josef: «Reflex der Zeitenwende, auf dem Weg zum Massentourismus», in: Gottfried Solderer (Hg.): *Das 20. Jahrhundert in Südtirol*, Bd. II, Bozen: Raetia, 2000, S. 178–193.
- Rohrer, Josef: *Zimmer frei. Das Buch zum Touriseum*, Bozen: Athesia, 2003.
- Stoddard, John L.: *Lectures – South Tyrol*, Boston: Norwood Press, 1903.
- Südtiroler Landeszeitung*, 6. Mai 1922.
- Tschirschky, T. von: *Meran. Zur Orientierung über Klima, Reise und Aufenthalt*, Berlin: Duncker, 1861.

## Ignaz Wacek – der erste Konzertmeister im Kurorchester Pontresina

Reinhold Nowotny

### Abstract

In the 19th and early 20th century, numerous Bohemian musicians and music teachers settled in the Alpine region, e. g. the Schmutzer family in Feldkirch and the Jaksch family in Bregenz (Vorarlberg). They brought along their musical knowledge and experience with various forms of instrumentation, such as the salon orchestra. The brothers Wilhelm and Ignaz Wacek also ended up in Tyrol and the Engadine, if only through a chain of coincidences. Although they were musically active with great success for several years in various cities such as Innsbruck, Brixen, Trento and St. Moritz, their achievements have completely fallen into oblivion. Therefore, this chapter acknowledges the merits of Ignaz Wacek. Wilhelm, his brother, was active as a young military musician in Innsbruck from 1883 to 1886. At the age of 20 he became a music teacher and a popular and celebrated conductor of wind and string music in Brixen. After Wilhelm's call to Vienna in 1893, his older brother Ignaz, who had also been a military musician for many years, took over his position in Brixen in 1895. Within a very short time he was able to follow in Wilhelm's successful footsteps. In 1899, Ignaz moved from Brixen to the barracks in Trento to take over the position of bandmaster of the 2nd Tyrolean Kaiserjäger Regiment. There, too, he worked with great success. Financial problems forced him 1903 to flee the country and go into exile about 200 km away in the St. Moritz area. He had his wife and their two sons follow him, established himself there as a musician and music teacher as well as conducting various local music associations, and in 1910 became the very first concertmaster of the Taiswald concerts in Pontresina. Ignaz worked tirelessly in Samedan, St. Moritz and Pontresina, conducting local wind bands as well as various string ensembles and orchestras until the end of World War I. In 1919 he moved with his family to Davos, where he spent the rest of his life. He died in 1928.

Was macht ein böhmischer Dirigent und Musikpädagoge um 1900 im Oberengadin? Wie ist er hierhergekommen? Und warum ist er hier ansässig geworden? Diese Fragen drängen sich auf, wenn man beginnt, sich mit dem Leben des heute fast vergessenen Ignaz Wacek auseinanderzusetzen. Dabei kamen schon lange vor ihm böhmische Musiker ins Engadin. Mathias Gredig und Matthias Schmidt haben zum Beispiel auf ein Karlsbader Orchester hingewiesen, das bereits in der Frühzeit des Tourismus, nämlich im Jahr 1866, von der Heilquellen-Gesellschaft nach St. Moritz für Auftritte bei den morgendlichen Wasserkuren

und im Hotel Neues Kurhaus engagiert worden war.<sup>1</sup> Das war sicher kein Zufall. Dass die Böhmen und Mähren ein hochmusikalisches Volk sind, war schon damals in ganz Europa bekannt. Und dass das Prager Konservatorium fast zur selben Zeit wie das Mailänder Konservatorium gegründet wurde und beide daher zu den weltweit ältesten und renommiertesten Ausbildungsstätten für Musiker zählen, ist auch kein Geheimnis. Natürlich ist das Institut in Mailand dem Engadin geografisch und kulturell näher als sein Prager Pendant. Und doch ist Ignaz Wacek keineswegs der einzige Absolvent des Prager Konservatoriums, der sich in den Alpen niedergelassen hat. Denken wir an Philipp Schmutzer, der ab 1848 über fünf Jahrzehnte als Musiklehrer, Chorleiter und Kapellmeister in Feldkirch tätig war.<sup>2</sup> Einer seiner Söhne komponierte die Vorarlberger Landeshymne. Oder denken wir an Adalbert Jaksch, der bereits in den 1850er-Jahren in Prag ein Salonorchester geleitet hatte,<sup>3</sup> bevor er ab 1863 für achtunddreissig Jahre in Bregenz ebenfalls Chorleiter und Kapellmeister wurde.<sup>4</sup> Sein Sohn Franz wurde später der am längsten dienende Marinekapellmeister Österreichs. Auch die Stadt Innsbruck hat viele böhmische Kapellmeister erlebt, bedingt durch die häufig wechselnde Stationierung der k. u. k. Infanterieregimenter mit ihren beliebten Kapellen. Einer von ihnen war Karl Komzák jun., dessen Vater ebenfalls in Prag ein Salonorchester geleitet hatte.<sup>5</sup> In diesem wirkte eine Zeit lang sogar Antonín Dvořák an der Bratsche mit.<sup>6</sup> Komzák jun. war ab 1871 als Kapellmeister des IR (Infanterieregiments) Nr. 7 in Innsbruck stationiert und machte die Bevölkerung mit der Besetzungsform des Salonorchesters bekannt.<sup>7</sup> Überhaupt fällt auf, dass einer der Ursprünge des Salonorchesters in Böhmen liegt. Während im städtischen Raum zu Beginn des 19. Jahrhunderts die bürgerliche Salonmusik die aristokratische Kammermusik nach und nach abgelöst hat, war in ländlichen Gebieten, vor allem in Böhmen und Mähren, der regionale Kleinadel Träger der Musikpflege. So sind zum Beispiel Mitglieder der Familie Wacek vom Grafen Heinrich Kolowrat-Krakowsky bei der Musikausbildung unterstützt und zur Musikausübung im Schloss Radenín herangezogen worden.<sup>8</sup> Aber kehren wir zurück nach Innsbruck. Ab dem Jahr 1882 war das IR 73 mit seinem beliebten und erfolgreichen Kapellmeister Wendelin Kopetzky in Innsbruck stationiert. Mit ihm kam auch ein Bruder von Ignaz Wacek dorthin. Dazu aber später. Auch beim nächsten Garnisonswechsel eroberte ein Böhme die Herzen der Innsbrucker Musikfreunde, Josef Pitschmann, Kapellmeister im IR 11.

In ganz Europa, ja sogar in Übersee war das hohe Niveau der Militärmusik der Habsburgermonarchie bekannt und wurde nicht selten auch zum Vorbild genommen. Über die internationalen Erfolge der leistungsfähigen österreichischen Regimentsmusiken schrieb 1886 der berühmte (im Übrigen aus Prag stammende) Musikkritiker Eduard Hanslick:

[...] Die friedlichen Eroberungen, welche unsere Armee mit dem Clarinett macht statt mit dem Bajonnett, sind wahrlich nicht die letzten. Auf Flügeln der Harmoniemusik ist gar oft schon österreichisches Militär in die Herzen ganzer Bevölkerungen eingezogen. [...]<sup>9</sup>

Allzu oft wird dieses Zitat bemüht, wenn man von den zahlreichen militärischen Misserfolgen der k. u. k. Armee im 19. Jahrhundert ablenken will. Doch nicht selten treffen diese Sätze auch ins Schwarze. Zum grossen Teil lag das an der Qualität der Militärkapellmeister, die im Vielvölkerstaat keine Soldaten waren, sondern musikalisch bestausgebildete Zivilisten in

Abb. 1: Ignaz Wacek im Jahr 1903 als Kapellmeister des 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiments.



offiziersähnlicher Uniform mit Dienstvertrag. Das Offizierskorps eines Regiments, das die Militärmusik finanziell erhalten musste, schrieb in der Regel den Posten aus und besetzte ihn nach einem strengen Auswahlverfahren. Grundvoraussetzung war ein abgeschlossenes klassisches Musikstudium, bevorzugt an einem der Konservatorien in Wien oder Prag. Und gerade letzteres brachte die meisten Militärkapellmeister der alten Monarchie hervor. Wirft man einen genaueren Blick in das 1904 erschienene Verzeichnis der österreichisch-ungarischen Militärkapellmeister von Josef Damanski, so wird man entdecken, dass weit mehr als die Hälfte der Kapellmeister des Vielvölkerstaates aus Böhmen und Mähren kamen.<sup>10</sup> Und bei den übrigen, zum Beispiel in Wien geborenen Kapellmeistern dieses biografischen Lexikons verraten Namen wie Soutschek, Wetaschek oder Czernoch ihre ursprüngliche Herkunft. Einer der in Böhmen Geborenen war Ignaz Wacek, ein Vollblutmusiker, der nach einer Verkettung von Zufällen das Oberengadin im Sinne Hanslicks erobert hat. Bevor wir die Tätigkeit Waceks im Raum St. Moritz beleuchten, soll die Zufallskette kurz umrissen sowie sein musikalischer Werdegang geschildert werden. Nur so erklären sich auch die Erfolge, die er zwischen 1904 und 1919 in Samedan, St. Moritz und schliesslich in Pontresina erzielen konnte.

Geboren wurde Ignaz Wacek 1856 in Radenín im Kreis Tabor in Südböhmen. Nicht nur der Vater, alle Onkel, Tanten und Geschwister waren musikalisch tätig, sei es als Organisten, Chorleiter, Kapellmeister, Musiklehrer oder Musiker.<sup>11</sup> Ignaz studierte Violine am Prager Konservatorium, danach trat er seinen dreijährigen Militärdienst bei der Musik des IR 75 unter der Leitung von Anton Mahr an. Da nicht er, sondern sein

jüngerer Bruder Franz dem Vater als Lehrer und Kantor nachfolgen sollte, blieb Ignaz beim Militär und wechselte für die nächsten Jahre als Primgeiger zur Musik des IR 6.<sup>12</sup> Diese Jahre in Prag und Budapest machten ihn mit den unterschiedlichsten Musikrichtungen und Besetzungen vertraut. Die österreichischen Militärkapellen spielten bereits seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Streicherbesetzung. Nicht nur in den Metropolen Wien, Prag und Budapest, auch in Garnisonsstädten wie zum Beispiel Laibach, Graz, Lemberg, Salzburg, Innsbruck oder Trient spielten die uniformierten Orchester neben Promenadenkonzerten und Tanzmusik auch sinfonische Konzerte. Oft wirkten die Musiker zudem in den örtlichen Theatern bei Opern- oder Operettenproduktionen mit. Da die Kapellen so begehrt waren, dass oft zwei Auftritte gleichzeitig zu bewältigen waren, musste dazu die Regimentsmusik geteilt werden. In den Zeitungsankündigungen liest man dann von einer «Abteilung der Regimentsmusik», die auftreten werde. Diese Abteilungen wurden dann von einem der ersten Geiger geleitet. Die Besetzung entsprach ungefähr einem Salonorchester, allerdings statt mit einem Klavier oder Harmonium meistens mit mehr Bläsern, die ja bei der Militärmusik zur Genüge vorhanden waren. So konnte Ignaz Wacek einen ungeheuren Erfahrungsschatz anhäufen, in grossen und kleinen Streicher- und Bläserbesetzungen, mit Tanz- und Unterhaltungsmusik, aber auch mit grossen sinfonischen Werken. Sein schicksalhafter Lebensweg wurde aber bald von seinem jüngsten Bruder massgeblich beeinflusst.

Wilhelm Wacek, geboren 1864 in Soběslav, Kreis Tabor in Südböhmen, absolvierte ebenfalls das Prager Konservatorium.<sup>13</sup> Kurz nach Beginn seines Wehrdienstes bei der Musik des IR 73 wurde das Regiment von Prag nach Innsbruck verlegt. So gelangte Wilhelm Wacek zufällig in die Alpen. Er verliebte sich in ein Tiroler Mädel, das bald von ihm schwanger wurde. Da er als schlecht bezahlter Soldat, der in einer Kaserne wohnte, die Mutter seines Kindes nicht ehelichen durfte, musste er sich einen sicheren Arbeitsplatz suchen. Hier kam wieder der Zufall zu Hilfe. Sein Regimentskapellmeister Wendelin Kopetzky hatte längst die aussergewöhnlichen musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten Waceks erkannt und ihn nicht nur als Konzertmeister im Streichorchester, sondern auch als Musiklehrer für die Zöglinge der Infanterie-Kadettenschule in Innsbruck eingesetzt.<sup>14</sup> Dort freundete sich Wacek mit dem Kadetten Julius Münster an, dem er 1885 sogar sein Opus 35, den Münster-Marsch, widmete. Dessen Vater, der Innsbrucker Platzkommandant Hauptmann Josef Münster, der mit einer Brixner Bürgerin verheiratet war, vermittelte ihn schliesslich nach Brixen, wo er als Sparkassenbeamter und Kapellmeister des «Brixner Männergesangsvereins» genug verdiente, um eine Familie zu erhalten. Acht Jahre lang leitete er die Streich- und Blechmusik in Brixen und wurde zu einer beliebten Künstlerpersönlichkeit in der Stadt.<sup>15</sup>

Der Zufall wollte es, dass Wilhelm als Ehemann der Tochter der früheren Haushälterin des Generalstabsoffiziers Anton Freiherr von Schönfeld von diesem protegirt wurde (die mysteriösen, spannenden Umstände sollen an anderer Stelle erläutert werden), und so bekam der in Wien völlig unbekannte Wilhelm Wacek überraschend die begehrte Kapellmeisterstelle bei der Kapelle des IR 4 Hoch- und Deutschmeister in der Nachfolge von Carl Michael Ziehrer.<sup>16</sup> Da Wilhelms älterer Bruder Ignaz inzwischen auch eine Familie gegründet hatte und ein höheres Einkommen zu deren Erhalt brauchte, wurde

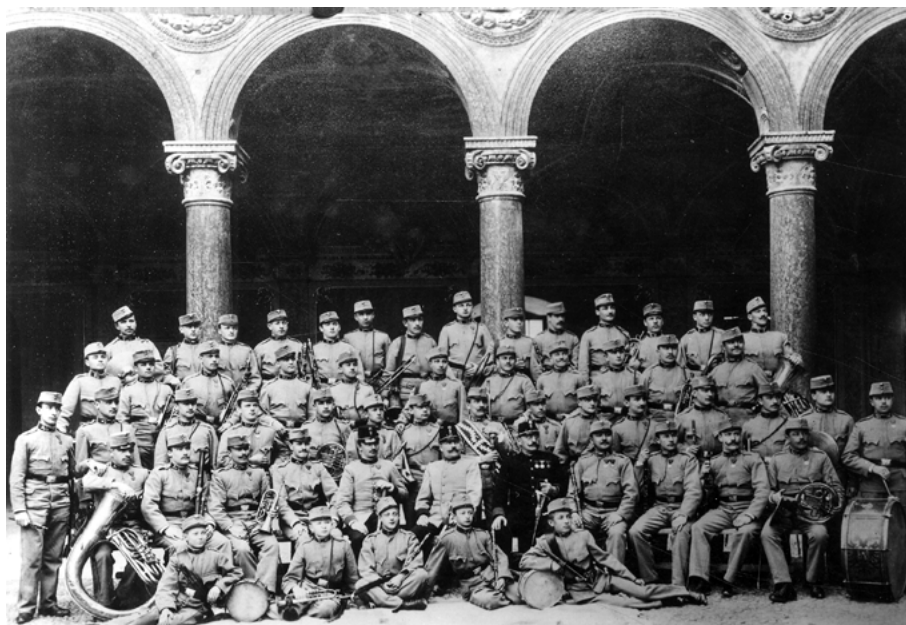


Abb. 2: Die Musikkapelle des 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiments unter der Leitung von Kapellmeister Ignaz Wacek 1899 in Trient.

er von Wilhelm als dessen Nachfolger in Brixen empfohlen. So leitete Ignaz Wacek von 1895 bis 1899 mit grossem Erfolg das Streichorchester und das Blasorchester in Brixen und erreichte in kurzer Zeit die Beliebtheit seines Vorgängers und Bruders.<sup>17</sup>

Hier setzt der nächste Zufall an. Gustav Mahr, mit dem Ignaz um 1877 gemeinsam den Wehrdienst absolviert hatte, und zwar bei der Musik des IR 75 unter der Leitung von Gustavs Vater Anton Mahr, dirigierte seit 1895 die neu aufgestellte Musik des 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiments in Wien. Vier Jahre später wurde das Regiment samt Musik nach Trient verlegt. Mahr war dort nicht glücklich. Wien war musikalisch und finanziell wesentlich interessanter für einen Regimentskapellmeister, der ja an den Spieleinkünften prozentual beteiligt war. So wechselte Mahr zum frisch nach Wien verlegten IR 43 und sorgte dafür, dass sein Jugendfreund Ignaz Wacek den Kapellmeisterposten bei den 2. Tiroler Kaiserjägern in Trient antreten konnte.<sup>18</sup> Wacek avancierte innerhalb kürzester Zeit zu einem beliebten und populären Dirigenten dieses leistungsfähigen Orchesters, das – wie in zahlreichen Zeitungsmeldungen nachzulesen ist – wesentlich öfter in Streicher- als in Bläserbesetzung auftrat und in Südtirol und im Trentino oft und erfolgreich musizierte.

Gegen Ende des Jahres 1903 nimmt Waceks Leben eine schicksalhafte Wendung. Offenbar hatte er sich stark verschuldet, und um der Schuldenhaft und der damit verbundenen Schande zu entgehen, sah er als einzigen Ausweg die Flucht aus der Habsburgermonarchie. Die *Bozner Nachrichten* berichteten am 18. Oktober:

Verschwunden ist aus Trient, wie man uns von dort mitteilt, der bekannte Kapellmeister der Regimentskapelle des dortigen Kaiserjäger-Regiments, Herr Wacek, indem er seine Familie und seine Stelle vor einigen Tagen verlassen hat, ohne daß man eine Ahnung hat, wohin er sich gewendet. Wie man hört dürfte eine ziemliche Schuldenlast, die ihn bedrückte, die Ursache seiner Entfernung von Trient sein. Seine Familie hat Wacek in größtem Elend, ohne Existenzmittel zurückgelassen, weshalb mildthätige Menschen für dieselbe sorgen müssen.<sup>19</sup>

Wenn man sich die damalige politische Karte des Alpenraumes ansieht, dann war das nächstgelegene Fluchtziel natürlich die Schweiz. Und so gelangte Ignaz Wacek schliesslich im Winter 1903 nach Samedan. Ursprünglich hatte er möglicherweise eine Weiterreise mit der gerade erst eröffneten Albulabahn geplant. Als er erkannte, dass für den studierten Musiker im Raum St. Moritz genügend Betätigungsfelder und Verdienstmöglichkeiten vorhanden waren,<sup>20</sup> baute er sich dort eine neue Existenz auf und liess seine Frau mit den beiden Söhnen nachkommen.

Er war allerdings nicht der erste auswärtige Musiklehrer und Dirigent, der im Raum St. Moritz ansässig wurde. Abgesehen von den zahlreichen Saisonmusikern, die nur für ihre vertragliche Musikausübung das Oberengadin aufgesucht haben, ist mit Cesare Galli bereits im Jahr 1884 ein Absolvent des Mailänder Konservatoriums nach St. Moritz gezogen. Er heiratete 1887 die Tochter eines ansässigen Arztes, leitete die Musik in mehreren grossen Hotels, organisierte und dirigierte sinfonische Konzerte und förderte das Chorwesen in der Region.<sup>21</sup> Bei Waceks Ankunft war Galli längst eine angesehene Persönlichkeit und der örtliche Fachmann für Musik und Orchester. Dennoch gab es ein freies Betätigungsfeld für den ehemaligen Militärkapellmeister Ignaz Wacek. Die Harmoniemusiken der Region waren damals nicht sehr gut aufgestellt und Wacek war der richtige Mann dafür, die örtlichen Vereine wieder aufzubauen und zu neuen musikalischen Erfolgen zu führen. Im Februar 1904 übernahm er für fünf Jahre die musikalische Leitung der «Musikgesellschaft St. Moritz»,<sup>22</sup> im April wurde er Dirigent bei der neu konstituierten «Harmonie Samaden».<sup>23</sup> Diese wird er fünfzehn Jahre lang bis zu seinem Wegzug leiten. 1909 übernahm Wacek für fünf Jahre die Kapellmeisterstelle bei der Musikgesellschaft in Pontresina.<sup>24</sup> Er führte die örtlichen Musikgesellschaften zur Aufnahme in die Organisation der bündnerischen Musikvereine und wurde bereits 1908 in deren kantonale Musikkommission gewählt.<sup>25</sup> Auch dort hatte man inzwischen die Fähigkeiten Waceks, gepaart mit seinem grossen Erfahrungsschatz, erkannt.

Aber Wacek hat nicht nur mit Blasmusik Erfolge erzielt. Nachdem er anfangs – wohl aus Unwissenheit – bei den Sinfoniekonzerten im Hotel Schweizerhof in St. Moritz unter Maestro Prof. Antonio Russolos Leitung noch als Laienmusiker bezeichnet worden war,<sup>26</sup> wurden seine Kenntnisse im Bereich der Streichmusik bald erkannt und er begann auch in Hotels mit eigenem Orchester aufzutreten. Die lokalen Zeitungen berichten immer wieder davon. Zum Beispiel übernahm er mit Jahresbeginn 1907 das Departement der Musik im neu errichteten Hotel Cresta Palace in Celerina. Genau ein Jahr später konnte man wiederholt von Auftritten einer Kapelle Wacek lesen. All diese Aktivitäten steigerten seine Popularität und seinen guten Ruf als Musikfachmann. Daher ist es gar nicht verwunderlich, dass es ihm sogar gegen den Mitbewerber Cesare Galli (der sich als Pianist weigerte, ohne Klavier auf-



Abb. 3: Die Harmoniemusik Samedan mit ihrem damaligen Leiter Ignaz Wacek.

zutreten) schliesslich gelang, den Auftrag zu erhalten, im Sommer 1910 die allererste Saison des Kurorchesters Pontresina im Taiswald zu organisieren und durchzuführen. Zur Wahl des neuen Konzertmeisters heisst es im Protokoll des Kurvereins Pontresina vom 7. Mai 1910:

Unter den zahlreichen eingegangenen Offerten erscheinen als die vorteilhaftesten diejenigen der Herren Wacek + Galli. Auch sind die beiden Bewerber in Pontresina bereits bekannt. Herr Galli gibt jedoch die bestimmte Erklärung ab, dass er auch im Freien keine Konzerte ohne Klavierbegleitung abhalten könne, während Herr Wacek sich bereit erklärt, an Stelle der einzelnen Streichinstrumente im Freien Blasinstrumente einzuführen, was unseren Interessen eher entsprechen dürfte. Auch stellt sich die Offerte des Hrn. Wacek bezüglich des Preises ebenfalls günstiger. [...] // So wird beschlossen, die Stellung einer Kur-Musik Herrn Wacek zu den von ihm offerierten Bedingungen zu übertragen.<sup>27</sup>

Seine Erfahrungen aus der Militärmusikzeit nützend, verzichtete Wacek gemäss Wunsch des Kurvereins Pontresina bei den Konzerten, die noch ohne Pavillon stattfanden, auf

ein Klavier oder Harmonium und setzte den Schwerpunkt auf im Freien weithin hörbare Bläser. Mit der Zusammenstellung seines Ensembles hatte er offenbar Probleme. Entweder war er mit der Qualität oder den Honorarforderungen der vor Ort vorhandenen Musiker nicht zufrieden oder es gab kulturelle Barrieren. Vielleicht stellte er sich eine Zusammenarbeit mit Musikern aus seiner Heimat auch einfacher vor. Jedenfalls wollte Wacek ein komplett neues Ensemble aus professionellen böhmischen Musikern aufstellen und schaltete daher am 15. und 18. Mai 1910 im *Prager Tagblatt* folgende Annonce:

!Musik! Für ein [sic] Kurort Engadins, Schweiz, werden: ein guter Violinspiel., ein gut. Viola-spieler, ein guter Cellospieler, ein guter Kontrabaß, ein guter Flötist zugleich Clavierspieler, ein guter Clarinetist [sic] u. Flügelhornist (Cornet) gesucht. Kenntnis eines Nebeninstrumentes f. Blasmusik erforderlich. Anmeldungen mit Zeugnissen u. ev. Honoraranspr. sind bis zum 25. Mai 1910 zu richten a. Musikdirektor Ign. Wacek, Samaden, Schweiz. 22654<sup>28</sup>

Die Zeitungen berichteten äusserst wohlwollend über die Konzerte des neuen Kurorchesters.<sup>29</sup> Dass Waceks Tätigkeit als Konzertmeister in Pontresina dennoch nur eine Saison lang währte, mag mehrere Gründe gehabt haben. Einer davon dürfte gewesen sein, dass er für die Konzerte eine Unmenge an Noten hätte anschaffen müssen, und dieser kostspielige Notenkauf hätte einigen Herren in Pontresina gar nicht gefallen.<sup>30</sup> Aber man darf nicht vergessen, dass Wacek auf seiner Flucht aus Trient nicht viel Gepäck hatte mitnehmen können, ganz sicher keine schweren Notenstapel. Dazu kommt, dass er damals aktiver Militärkapellmeister gewesen war, und es war Usus, dass alle in der Dienstzeit gefertigten Arrangements stets dem Regiment gehörten und dem Archiv der Regimentsmusik einverleibt wurden. Wacek selbst besass also damals kein umfangreiches Notensortiment, höchstens seine Eigenkompositionen, ein paar Märsche und Tänze, die für bestimmte Anlässe entstanden waren.

Im darauffolgenden Jahr wurde deshalb das Stadtorchester Schaffhausen für die Kurmusik in Pontresina engagiert.<sup>31</sup> Aber auch ohne die Tätigkeit als Konzertmeister des Kurorchesters war Wacek ausgelastet. Nach dem frühen Tod seiner ersten Frau heiratete er 1906 Bertha Kobelt aus Marbach bei St. Gallen.<sup>32</sup> Dieser zweiten Ehe entsprangen 1907 Sohn Bohuslav Alfons<sup>33</sup> und 1910 Tochter Bertha Libusa.<sup>34</sup> Zusammen mit seinen zwei Söhnen aus erster Ehe hatte er also jetzt vier Kinder und Jugendliche zu versorgen. Musikalisch war Wacek weiterhin sehr aktiv. So setzte er sich dafür ein, dass im Jahr 1913 das kantonale Musikfest in Samedan abgehalten wurde.<sup>35</sup> Hier war er als Festdirigent eine zentrale Persönlichkeit. Immer wieder trat er in verschiedenen Hotels der Region auf, nicht nur mit der «Harmonie Samaden», auch mit der «Kapelle Wacek» oder der «Konzert- und Ballmusik Wacek». Ausserdem war er neben seiner Tätigkeit als Musiklehrer auch schon seit einiger Zeit Organist der evangelischen Kirchengemeinde.<sup>36</sup>

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs führte zu einem starken Rückgang der Auftritte aller örtlichen Vereine. Unermüdlich arbeitete Wacek daran, die durch Abgänge von Musikern geschwächte «Harmonie Samaden» durch die Kriegsjahre zu bringen. Aber er hatte auch ein neues Projekt: Er gründete einen «Orchesterverein Samaden», der sich 1915 in «Filarmonia Samaden» umbenannte. Mit diesem Orchesterverein, der

besetzungsmässig eher einer Salonkapelle glich, wurden in den Kriegsjahren regelmässig Konzerte veranstaltet.

Zum Beispiel berichtet die *Engadiner Post* von einem Konzert am 13. Dezember 1914:

[...] Unsere ganz spezielle Gratulation sodann dem Leiter des Orchesters, Herrn Wacek. Was wir schon längst gewusst haben, hat sich am Sonntag wieder gezeigt: Der Frau «Musika» huldigt unser Herr Kapellmeister mit Leib und Seele, mit einer seltenen Hingebung und einer unversiegbaren Opferfreude. Darum denn auch stets wieder die schönen, ihn, unsere Musikfreunde und unsere Gemeinde ehrenden Erfolge. Der Orchesterverein Samaden setzt sich zusammen aus: Fräulein Elsa Meng (Celerina) und Fräulein Golay und den Herren Amberg, Ing. Fontana, Dr. Siebenmann und J. C. Sutter für Violine; Fräulein Lina Meng (Celerina) und den Herren Moggi und Dr. Töndury für Klavier; Cornettist ist Herr Bachetti; die Posaune bläst Herr R. Wacek, während Herr Kapellmeister Wacek hier und dort aushilft, in der Regel aber seiner Violine treu bleibt. Die Gesangspartien hatte Herr Dr. E. Töndury übernommen.<sup>37</sup>

Das Jahr 1919 brachte einschneidende Veränderungen in Waceks Leben. Er entschloss sich, mit seiner Familie nach Davos zu ziehen.<sup>38</sup> Gründe dafür könnten einerseits die Kinder gewesen sein. Vielleicht wurde ihm mit fortschreitendem Alter auch das Organisieren und Leiten eines eigenen Orchesters zu anstrengend. Jedenfalls verbrachte Wacek seinen Lebensabend in Davos. Er spielte noch ein paar Jahre im dortigen Kurorchester und verstarb schliesslich 1928 als Tscheche und erblindet, fern seiner Heimat.<sup>39</sup> Seine Kinder bemühten sich allerdings erfolgreich um die Schweizer Staatsbürgerschaft, und die Nachkommen leben heute noch in der Schweiz.

Ignaz Wacek hat also das letzte Drittel seines Lebens zur Gänze in Graubünden verbracht, wo er mit unermüdlichem Fleiss die ortsansässigen Amateurmusiker ausgebildet, gefordert und gefördert hat. Während zahlreiche Zeitungsberichte uns geholfen haben, die zu Beginn aufgeworfenen Fragen zu beantworten, ist eine neue Frage aufgetaucht: Warum ist der aussergewöhnliche Musiker, Musiklehrer und Dirigent Ignaz Wacek bis auf sporadische Erwähnungen in Jubiläumsschriftchen in Vergessenheit geraten? Nun, das lässt sich sehr leicht beantworten: Die gespielte Musik ist Kunst für den Moment, und nach dem Verklingen des letzten Tones setzt bereits das Vergessen ein, wenn die Musik nicht für die Verbreitung auf Papier gedruckt oder auf einen die Zeit überdauernden Tonträger gebannt wurde. Das war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht alltäglich. Gedruckte Noten und veröffentlichte Tonträger erfolgreicher Kompositionen hingegen bewahren das Andenken an ihre Schöpfer gewöhnlich für lange Zeit. Als Komponist könnte Ignaz Wacek heute noch in Konzerten präsent sein. Aber anscheinend sind unter seinen ungefähr zwei Dutzend – in zahlreichen Südtiroler und Schweizer Zeitungsartikeln erwähnten, aber bisher nicht aufgefundenen – Gelegenheitskompositionen keine Gassenhauer. In moderner Sprache ausgedrückt: Ihm war es nicht vergönnt, Smash-Hits zu schreiben, ja nicht einmal als One-Hit-Wonder ist er in Erinnerung geblieben. Früchte getragen hat seine jahrelange intensive musikalische Tätigkeit aber als Aufbauarbeit für mehrere heute noch bestehende Musikgesellschaften in Graubünden.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 10–13.
- 2 Vgl. Schneider, Blasmusik in Vorarlberg, S. 69–71.
- 3 Vgl. Der Tagesbote aus Böhmen, 30. November 1855, S. 2.
- 4 Vgl. Schneider, Blasmusik in Vorarlberg, S. 71.
- 5 Vgl. Der Tagesbote aus Böhmen, 27. Februar 1857, S. 3.
- 6 Vgl. Honolka, Antonín Dvořák, S. 24.
- 7 Vgl. Innsbrucker Nachrichten, 19. Oktober 1872, S. 4.
- 8 Vgl. Kudrna, Varhanní dílo Jaroslava Václava Vacka, S. 16.
- 9 Hanslick, Die Musik in Wien, S. 136.
- 10 Vgl. Damanski, Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns.
- 11 Vgl. Kudrna, Varhanní dílo Jaroslava Václava Vacka, S. 16–18.
- 12 Vgl. Damanski, Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns, S. 122 f.
- 13 Vgl. ebd., S. 28.
- 14 Vgl. Innsbrucker Nachrichten, 26. Juni 1885, S. 24.
- 15 Vgl. Bozner Nachrichten, 21. Mai 1887, S. 3.
- 16 Vgl. Schönherr, Carl Michael Ziehrer, S. 405.
- 17 Vgl. Brixener Chronik, 25. Januar 1895, S. 3.
- 18 Vgl. Innsbrucker Nachrichten, 1. Juli 1899, S. 2.
- 19 Bozner Nachrichten, 18. Oktober 1903, S. 7.
- 20 Vgl. Engadiner Post, 4. November 1903, S. 2.
- 21 Vgl. Engadiner Post, 4. Januar 1918, S. 2.
- 22 Vgl. Engadiner Post, 25. Mai 1904, S. 1.
- 23 Vgl. Engadiner Post, 20. April 1904, S. 2.
- 24 Vgl. Engadiner Post, 10. Dezember 1925, S. 2.
- 25 Vgl. Engadiner Post, 23. Dezember 1908, S. 1.
- 26 Vgl. Engadiner Post, 9. März 1904, S. 2.
- 27 Protokoll des Kurvereins Pontresina vom 7. Mai 1910, Archiv Pontresina Tourismus, Protokollbuch KVVP 1910–1920.
- 28 Prager Tagblatt, 15. Mai 1910, S. 67, und 18. Mai 1910, S. 17.
- 29 Vgl. Engadiner Post, 3. August 1910, S. 2.
- 30 Vgl. dazu Protokolle des Kurvereins Pontresina vom 14. Juni, 15. Juni, 28. September, 29. September und 10. Oktober 1910, Archiv Pontresina Tourismus, Protokollbuch KVVP 1910–1920.
- 31 Vgl. Engadiner Post, 14. Juni 1911, S. 2.
- 32 Vgl. Fögl d'Engiadina, 7. April 1906, S. 4.
- 33 Vgl. Fögl d'Engiadina, 30. November 1907, S. 4.
- 34 Vgl. Fögl d'Engiadina, 15. Oktober 1910, S. 4.
- 35 Vgl. Neue Zürcher Zeitung, 26. Mai 1913, S. 2.
- 36 Vgl. Engadiner Post, 3. November 1914, S. 2.
- 37 Engadiner Post, 16. Dezember 1914, S. 2.
- 38 Vgl. Engadiner Post, 29. April 1919, S. 2.
- 39 Vgl. Fögl d'Engiadina, 30. Oktober 1928, S. 3.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Damanski: *Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns*, S. 122.

Abb. 2: Wien: Lichtbildwerkstätte Alpenland 1899.

Abb. 3: Kulturarchiv Oberengadin, Schenkung Uorschlina Vonmoos, Depot 2, 18a.

## Literatur

*Bozner Nachrichten*, 21. Mai 1887, 18. Oktober 1903.

*Brixener Chronik*, 25. Januar 1901.

Damanski, Josef: *Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns*, Leipzig: Paltur & Co., 1904.

*Der Tagesbote aus Böhmen*, 30. November 1855, 27. Februar 1857.

*Engadiner Post*, 4. November 1903, 9. März, 20. April und 25. Mai 1904, 23. Dezember 1908, 3. August 1910, 14. Juni 1911, 4. Januar 1913, 3. November und 16. Dezember 1914, 29. April 1919, 10. Dezember 1925.

*Fögl d'Engiadina*, 7. April 1906, 30. November 1907, 15. Oktober 1910, 30. Oktober 1928.

Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.

Hanslick, Eduard: «Die Musik in Wien», in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, 1. Abtheilung*, Wien: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1886, S. 123–138.

Honolka, Kurt: *Antonin Dvořák in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974.

*Innsbrucker Nachrichten*, 19. Oktober 1872, 26. Juni 1885, 1. Juli 1889.

Kudrna, Jiří: *Varhanní dilo Jaroslava Václava Vacka*, Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017.

*Neue Zürcher Zeitung*, 26. Mai 1913.

*Prager Tagblatt*, 15. Mai 1910, 18. Mai 1910.

Schneider, Erich: *Blasmusik in Vorarlberg*, Lustenau: Selbstverlag des Vorarlberger Blasmusikverbandes, 1986.

Schönherr, Max: *Carl Michael Ziehrer. Sein Werk, sein Leben, seine Zeit*, Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1974.



# Orchester im Schnee oder Sport und Musik

Mathias Gredig

## Abstract

The following of rules in a game or the structuring of movements according to rhythms have been named in the sciences as essential similarities between sport and music. Such analogies, however, do not prove any particular kinship between the two phenomena, since the principles of rhythm are also found, for example, in smoking a cigarette. And as for virtuosity: it is also required in frying egg omelets. Rather than turning to ontology, the chapter explores the interplay between music and sport. This was particularly pronounced during the winter seasons in the Upper Engadine between 1880 and 1940. Regardless of the cold, spa and hotel orchestras used to perform daily on ice and snow. They accompanied sports such as figure skating, gymkhanas, sleigh rides, bobsleigh, skeleton, skiing, ski jumping or skijoring.

Beim Skiabfahrtsrennen der Frauen am 18. Dezember 2020 in Val d'Isère sprang Nicole Schmidhofer in die Linkskurve, begann elegant mit der folgenden Rechtskurve und krachte dann mit 116 km/h geradeaus durch die Netze:

Tina Weirather: Jetzt, wie wohl macht sie die schwierige Stelle?

[*Linkskurve im Sprung ... dann rechte Kurve.*]

Michèle Schönbächler: Gut!

[*Schmidhofer kracht geradeaus ins Netz.*]

M. S.: O Achtung, nein, nicht gut ... und dann ins Netz.

T. W.: O mein Gott ...

Männerstimme: Mamma mia ...

[*Es wird hinter den Netzen (im Wald) nach der Skifahrerin gesucht.*]

M. S.: Ich hatte den Eindruck, die Stelle gut gemeistert ... und dann irgendwie immer noch an das gedacht und ... Wo ist sie?

T. W.: Ja, wo ist sie?

M. S.: Nicole Schmidhofer gestürzt, das Rennen logischerweise unterbrochen.<sup>1</sup>

Ausgehend von diesen bestürzten Live-Kommentaren sei die erste Übereinstimmung zwischen dem Phänomen des Sports und dem der Musik genannt: Bei beiden handelt es sich um ein Rätsel. Weder das, was im Augenblick passiert, scheint genau fassbar zu sein, noch die durch das Schauspiel bewirkten Gefühle. Sogar die Verletzte selbst konnte sich den Unfall nicht ganz erklären. Sie habe Pech gehabt, leider habe es ihr die Skier zusammengeschlagen und sie sei abgeflogen.<sup>2</sup> Über Ähnlichkeiten des Wesens der beiden Phänomene

wird in der Sport- und Musikwissenschaft gerne nachgedacht. Ihre Ausdrucksformen, so wird behauptet (und hier gleich durch die aufgetischten Ski-Kommentare relativiert), seien weltweit verstehbar. Sowohl Sport wie Musik seien sodann zur Zerstreung gedacht. Dagegen ist nichts einzuwenden. Ferner handle es sich beim Sport wie bei der Musik um ein Spiel nach Regeln.<sup>3</sup> Auch das mag stimmen. Das Spiel läuft während einer bestimmten Zeit ab, in der Bewegungen von Körpern und Klängen rhythmisch, also durch einen «ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung»,<sup>4</sup> strukturiert werden.<sup>5</sup> Doch was macht das Subjekt auf dem Balkon des Hotels Reine Victoria in St. Moritz? Genüsslich raucht es eine Zigarette. Man achte, wie es akzentuiert und gespannt den Rauch in seine Lunge zieht und darauf entspannt eine Wolke ins Vestibül schickt. Wie es in feinsten Synkopen zum Nachtakt des Ausatmens die Asche im Becher ausklopft und wiederum die Zigarette zum Mund führt. Offensichtlich handelt das Subjekt ebenfalls nach den Prinzipien der Rhythmik, wodurch sich das Rauchen als eine Disziplin des Sports und gleichzeitig der Musik zu erkennen gibt. Verlassen wir unterdes die Ontologie, um neu die Ähnlichkeiten der Ausübenden zu begreifen.

Von früh auf müssen Kinder, sowohl mental wie physisch diszipliniert, unter Entbehrungen und Tränen üben, bis sie als erwachsene Sport- und Musikvirtuos:innen, den Blick auf die Millionenmasse der Laien heruntersenkend, in den Kreis der Exzellenz und des Ruhms eintreten können.<sup>6</sup> Und weil sie seit ihrer Kindheit derart komplexe Bewegungen erlernt haben – wie beispielsweise das Blattspiel –, dürften auch ihre kognitiven Fähigkeiten herausragend sein. Indes liessen sich anhand neuropsychologischer Tests keine Unterschiede zwischen Musikern und Nichtmusikern in der Kapazität des Gedächtnisses feststellen, und auch zwischen Eishockeyspielern und Musikern nur wenige – die «Fähigkeit zur Unterdrückung einer inadäquaten Reaktion» sei bei Eishockeyspielern ausgeprägter.<sup>7</sup> Was die Exzellenz betrifft, mag sie wiederum überall zu finden sein. Der Koch vermag seine Eieromeletten in höchster Virtuosität zu zaubern, und gewiss verfügt er, umgeben von Küchenlärm und hungrig Wartenden, auch über eine ausgezeichnete selektive Aufmerksamkeit und Vigilanz. Innerhalb der Laienmasse aber verstecken sich zum Beispiel exzellente Feinschmecker:innen oder Nörgler:innen. So viel zum Vergleich des Virtuositums.

Umfangreiche Listen erzählen von Komponisten, die Sport trieben. Dieser Komponist, nennen wir zum Beispiel Kurt Weill, genoss das Boxen, jener aber das Tennisspiel und noch ein anderer das Rollschuhlaufen. Arthur Honegger erfand sogar eine neue Sportart namens Bécanar-Polo, ein Spiel, ausgeführt auf Fahrrädern mit Hockeyschlägern sowie Tennis- und Krocketbällen. Als Erinnerung daran blieb über seinem rechten Auge eine Narbe zurück.<sup>8</sup> Musiker:innen von Hotelorchestern trugen selten Narben, hie und da vielleicht pockenartige, betätigten sich aber gleichwohl sportlich, besonders in den 1920er- und 1930er-Jahren. Die Verbindung von Jugend, Künstlertum und Sportlichkeit gehörte zu den Anforderungen seitens der Gäste und Hoteldirektionen. «Bin sehr guter Tennisspieler und Schwimmer, so dass ich auch dadurch mir viele Sympathien schaffe», schrieb der Konzertmeister Richard Wanek in einem Bewerbungsschreiben vom 26. März 1930 an die Direktion des Hotels Waldhaus in Vulpera, und der Ende der 1930er-Jahre im Hotel Palace in St. Moritz wirkende Konzertmeister Teddy Stauffer beeindruckte die



Abb. 1: Die ersten zwölf Takte der Violine in Erik Saties *Fantaisie musculaire*, 1914.

Damen weniger durch sein Violin- und Saxofonspiel als vielmehr durch sein sportliches Aussehen und seine Ski- und Tenniskünste.<sup>9</sup>

An die gesellschaftliche Bedeutung der Sportarten in und bei den Grandhotels denkend, überraschen die zahlreichen in der Salonmusik anzutreffenden Musikstücke mit einem Sportsujet weniger. Cesare Galli, der von 1888 bis 1917 das Orchester des Hotels Kulm in St. Moritz leitete, komponierte 1904 eine *Tobogganing Polka*, Louis Frémaux 1907 ein *Toboggan*, John F. Barth 1912 ein *Toboggan Rag* und später etwa Eric Jupp, René Wicky oder Claude Yvoire Stücke namens *Cresta Run* und *Bob-Sleigh* für Salonorchester. Die Stücke von Galli und Frémaux sind dreiförmig gegliedert und periodisch aufgebaut. Gemütlich und regelmässig fließen die Klänge, bei Frémaux gar im federnden Ragtime. Somit verweist nicht die Musik, sondern alleine der Titel auf die tollkühnen und nicht antizipierbaren Skeletonfahrten. Insofern mag für die meisten der sportlichen Musikstücke, leicht umgedacht, eine 1872 veröffentlichte «Beurtheilung» des von Emil Eule komponierten Stückes *Blonde Fischerin op. 37* zutreffen:

Auf dem Titel steht im schönen Druck: «Charakterstück»; ich war daher veranlasst anzunehmen, dass der Componist versucht habe, in poetisch-malerischer Weise die musikalischen Mittel zu verwenden zur künstlerischen Darstellung des gewählten Vorwurfes. Mit gerechter Spannung schlug ich das Heft auf, um zu sehen, wie die Fischerin, besonders die *blonde* Fischerin in der Musik ausgedrückt sei. Doch was erblickten meine Augen? – Eine «Polka» ordinärster Art mit etlichen Variationen und einem ausgewählt unangenehmen trioartigen Mittelsatz!<sup>10</sup>

Gleichwohl gibt es vereinzelt Musikstücke, die Teile des Sports in Klang übertragen haben, beispielsweise von Erik Satie. Gemeint ist die *Fantaisie musculaire* aus der 1914 komponierten Suite *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*. Das Stück ist für Violine und Klavier gesetzt. Da bei Aufführungen solcher Duette aber immer die Streichinstrumente im Vordergrund stehen, während das Klavier in einer Ecke die Begleitung zu klimpern scheint – obschon es immer mehr Noten zu spielen hat –, verwenden wir für die folgende Analyse des Musikstückes, um die Rezeptionsgeschichte nicht zu verfälschen, ausschliesslich die Violinstimme (Abb. 1).

Vier Takte lang kann die Geigerin Sauerstoff sammeln, dann beginnt die Plackerei. Über alle Saiten führende Arpeggi sind zu spielen, von unten nach oben nach unten, womit die Geigerin bald in einen ähnlichen Zustand gelangt wie der dreifache Ring-Weltmeister John Lemm aus Davos, der bereits im «12. Altersjahr [...] eine Hantel von 113 Pfund achtmal zur Hochstrecke brachte».<sup>11</sup> Und als wäre das Gewicht der Hantel nicht genug, fügt Satie fies noch kleine Zusatzgewichte hinzu. Denn auf zwei nicht benachbarten der vier Saiten sollte ein Finger auf derselben Lage die Sekunde greifen. Hierzu kann die Geigerin entweder den Satz 1 – 0 – 1 – 0 nehmen, womit der Finger hin und her zu rutschen hat, mit dem Resultat klanglicher Schmiererei, oder 1 – 0 – 2 – 0 mit nachträglicher Fingerverkrampfung. Zusammen mit Damian Elmer, Konzertmeister des Kurorchesters Pontresina (Camerata Pontresina), habe ich die virtuose Passage ausführlich besprochen und wir kamen zu folgender Lösung: Nase (wofür es in der Musiknotation noch kein Symbol zu geben scheint) – 0 – 1 – 0. Nach dem Hantelheben folgen eine sehr rasche und deswegen lediglich Stress bewirkende Pause von einem Sechzehntel und gleich darauf dreizehn gezupfte Klänge. Diese Pizzikati verlangen von der Virtuosin – im Gegensatz zur Entspanntheit der straussischen *Pizzikato-Polka* – allerhöchste Konzentration, zumal sie auf der tiefsten und leeren Darmsaite im Pianissimo und unter klarer, immer gleicher Artikulation erklingen sollten. Satie hat somit die Plagen des Trainings und des muskulären Aufbaus ohne Anabolika wie Zeranol sowie die allerhöchsten kognitiven und spieltechnischen Anforderungen des virtuosens Vortrags in Sport und Musik hervorragend in seinem Musikstück verdichtet und vereint.

Um das Genannte zusammenzufassen: Mit dem Herstellen von Analogien zwischen den Phänomenen des Sports und der Musik oder der Beschreibung des einen Phänomens mit der Terminologie des anderen ist keine zwingende und besondere Verwandtschaft bewiesen, da entsprechende Analogien in unendlicher Zahl vorkommen. Das Rhythmische etwa ist nicht allein wesentlicher Teil des Sports, sondern auch des Rauchens oder des Zubereitens von Eieromeletten. Auch das strenge Training und die mühsam erreichte Exzellenz bestehen abseits des Sports und der Musik. Die Gehirnleistung mag ferner stärker durch gemütliches Promenieren angeregt werden denn durch jahrelanges Vortragen der *Fantaisie musculaire*. Des Weiteren scheinen viele Musikstücke mit Sportsujet, zumindest aus dem Bereich der Salonmusik, abstrakt zu erklingen. Spannend für die weiteren Ausführungen sind jedoch die Sport ausübenden Musiker:innen, die auf eine aktive Koexistenz der beiden Phänomene hinweisen mögen.

Bei gewissen Sportarten mag das «Zusammenwirken zwischen Bewegung- und Klangrhythmus»<sup>12</sup> offensichtlich sein, so beim Tanzsport, der rhythmischen Gymnastik, beim Synchronschwimmen oder dem Eiskunstlauf. «Eislauf ist [...] Kunst, weil Musik durch Bewegung wiedergegeben wird [...]», meinte Manfred Curry in seinem Buch *Schönheit des Eislaufs*.<sup>13</sup> Bei genauerer Wahrnehmung hingegen lassen sich Übereinstimmungen zwischen den Bewegungen der Sportler:innen und denen des Klanges zuweilen nur mit Mühe finden. Anna Schtscherbakowa zum Beispiel zeigte ab 2019 ihre mehrfach rotierenden Sprünge zu Erik Saties *Gnossiennes Nr. 1*, was geradezu bizarr wirkte. Trotzdem erklingt beim Eiskunstlauf stets Musik. Bis zum Ende der 1930er-Jahre waren dafür Orchester der Hotels und Kurvereine zuständig. Diese auf Eislaufplätzen frierenden Musiker, die

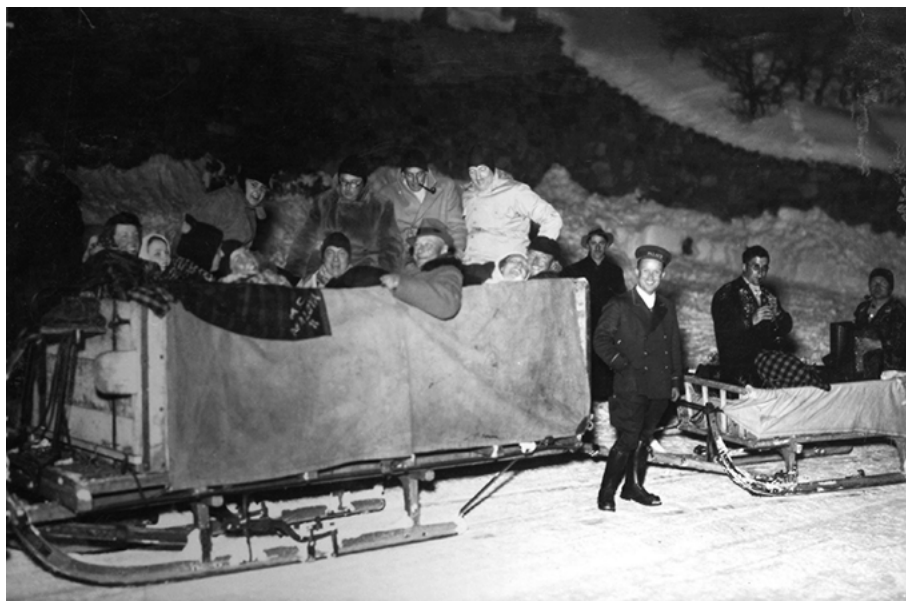


Abb. 2: Schlittenmusiker mit Decke, 1937.

auch bei Skisprungschanzen, Bob- und Skeletonbahnen oder auf zugeschnitten Seen ihre Zehen einrollten, sind fast aus der historischen Erinnerung verschwunden. Im Folgenden bekommen sie wieder ihre Bühne. Werfen wir nun einen Blick in das verrückte Universum der Wintersportarten mit Orchesterbegleitung.

Der Thurgauer Fabrikant Johann Heinrich Mayr verbrachte den Winter 1834/35 in Samedan. Nachts fand er nur schwer Schlaf, weil allerlei Mäuse rumorten – «es war als ob sie sich mit Kegelschieben amüsierten». <sup>14</sup> Wintergäste, dasselbe gilt für Grindelwald, <sup>15</sup> besuchten die Alpen somit spätestens ab den 1830er-Jahren. An Neujahr nahm Mayr an einer Schlitteda, einer Fahrt von damals ungefähr fünfzig Schlitten mit Pferden, teil. Solche Schlittedas galten der Belustigung und sind nicht mit den, womöglich von Wölfen verfolgten, Irrfahrten der Troikas in russischen Schneestürmen zu verwechseln. <sup>16</sup> Zu den Pferdeglöckchen und dem Knirschen des Schnees erklangen lieblich Volksmusikkapellen mit Handorgeln, Klarinetten und Kontrabässen. <sup>17</sup> Ab 1869, damals öffnete das Hotel Kulm in St. Moritz erstmals im Winter seine Türen, füllten sich die Schlitten nach und nach mit Gästen (Abb. 2). Zusätzlich zu den Volksmusikinstrumenten präsentierten sich, teils fanfarenartig und auch bei Tailing-Partys oder kurzen Fahrten vom Bahnhof zum Hotel, Saxofone, Posaunen oder Trompeten.

Hockerschlitten mit Kufen aus Schienbeinen von Ochsen und anderen Tieren gehörten gleichfalls zum Winterinventar des Engadins. <sup>18</sup> Gäste ahmten rasch das Vergnügen nach, und die erwachsenen Engländer mit ihrem Trieb, Kinderspiele in reglementierte Sportwettbewerbe umzuformen, <sup>19</sup> optimierten Bahnen und Modelle. Anfang der 1870er-Jahre erstellten sie fern der Fussgänger, hinter dem Kurhaus in Davos und



Abb. 3: Karikatur mit Orchester und dem Skeleton-Olympiasieger Jennison Heaton, 1928.

unterhalb des Hotels Kulm in St. Moritz, eisige Schlittelwege.<sup>20</sup> 1882 fand ein längeres Schlittelrennen vom Wolfgangpass nach Klosters statt. Als Ersatz bei Fehlen passender Abfahrtsstrassen und als Erwiderung auf das Davoser Rennen wurde 1884 in St. Moritz eine besonders spektakuläre Bahn eingeweiht, der Cresta Run.<sup>21</sup> Bekannt ist dessen Kurve «Shuttlecock» (Federball). Charles Lowe Boorum junior zum Beispiel geriet dort 1911 aus der Bahn und schlug sich, vom schweren Skeletonschlitten getroffen, den Schädel ein.<sup>22</sup> Boorums Totenbahre aus Stahl war 1889 sozusagen aus dem Holzschlitten entstanden, der Bobschlitten 1892 aus zwei zusammengefügteten Skeletonschlitten, und passend dazu 1904 in St. Moritz dann die erste Bobbahn.<sup>23</sup> Interessanter als die Evolutionsgeschichte der Schlitten mag allerdings Folgendes sein: Bei den Bobrennen gewiss, vielleicht auch bei denen der Skeletons, in diesem Fall vermutlich nahe des Shuttlecock oder des Junction-Startpunktes, traten, wie eine Karikatur veranschaulicht (Abb. 3), regelmässig Orchester auf.

Die Zeichnung zeigt den Skeletonsieger der Olympischen Winterspiele 1928 in St. Moritz, Jennison Heaton, ausserdem weitere zuschauende Skeletonisten wie John Nash oder Harry Hays Morghan. Sämtliche Skeletonfahrer lauschen mit gebrochenen Gliedern der Musik eines Orchesters. So scheinen sie die harmlose Bobfahrt zu verulken. Zu Unrecht allerdings, denn auch beim Olympia-Bob-Run gab es tödliche Unfälle, etwa 1938 mit Reto Capadrutt, immerhin Olympiasilbergewinner von 1932 in Lake Placid.<sup>24</sup> Das Orchester der Karikatur spielt im Kessel der als Sunny Corner bezeichneten Kurve



Abb. 4: Pause der Musiker beim Olympia-Bob-Run.

des Olympia-Bob-Run zwischen St. Moritz und Celerina. Wie eine Fotografie mit Trio in der Besetzung Violine, Perkussion und Harmonium (Abb. 4, mit der Lupe zu erkennen, die Szene rechts unten) beweist, entsprach dies der Wirklichkeit.

Zur beliebtesten Wintersportart gehörte bis in die 1930er-Jahre der Eiskunstlauf. Jackson Haines tanzte 1868 auf Kufen zu Walzern von Johann Strauss in Wien, ein Jahr später entstanden in St. Moritz, auf dem See, sowie in Davos, im Garten des Kurhauses, künstlich angelegte Eislaufelder.<sup>25</sup> Die Musik allerdings mag auf den alpinen Eisfeldern noch eine Weile geschwiegen haben, da die Engländer:innen ihr «figure skating», bei dem komplizierte Figuren ins Eis zu ritzen waren, ohne Musik pflegten. Erst Ende der 1880er-Jahren scheint im Engadin der kontinentale Eislaufstil mit Musikbegleitung den englischen verdrängt zu haben.<sup>26</sup> Ab dann seien tägliche Auftritte der Kur- und Hotelorchester auf den Eisfeldern, sogenannte Eiskonzerte, vermutet. Grössere Hotels in St. Moritz, Samedan, Pontresina oder Maloja boten ihren Gästen eigene Eislaufelder, und auf dem Höhepunkt des Hotelrausches, um 1913, waren alleine in St. Moritz neunzehn Rinks vorzufinden. Ein Eisfeld des Kurvereins lag gar im schattigen St. Moritz Bad, dessen Grandhotels (wie etwa das Victoria) sich erst im Olympiajahr 1928, ohne nachhaltigen Erfolg, am Wintergeschäft beteiligten.<sup>27</sup> «Im Bade sind alle Hôtels und Läden geschlossen, und die Gegend liegt verlassen da»,<sup>28</sup> meinte ein Autor, ohne an die Eiskonzerte zu denken (Abb. 5).

Die Orchester spielten in St. Moritz Bad auf einem Podium aus Brettern, woanders, gelegentlich auch für nächtliche Eis-Karnevals mit hübscher Lampionbeleuchtung, in

kleinen Holzbaracken oder Pavillons. Bei grosser Kälte war das Musizieren unangenehm, eine Art des Extremsports sozusagen, zwar nicht für die Instrumente, aber für die Musiker. Rettend kamen kleine Kohleöfen zur Anwendung, Handschuhe mit freien Fingerkuppen oder Schnäpse.<sup>29</sup> 1913 erfror ein alkoholisierter Musiker beim Eispavillon des Kurvereins in St. Moritz,<sup>30</sup> womit beim winterlichen Orchesterdienst kaum kleinere Gefahren lauerten als bei den Skeletonfahrten. Recht bald sammelten die Kurvereine und Hotels Klagen der Musiker und Eisläufer:innen. Letztere missbilligten die kurze Dauer der Eiskonzerte, die Musiker ihren Winterdienst. Gegen Ende der 1930er-Jahre schliesslich wurden die Orchester durch Grammofone und Lautsprecheranlagen ersetzt.<sup>31</sup> Nicht alleine und primär wegen der Technik – die Orchester zeigten sich winters weiterhin in den Hotels –, sondern wegen der Kälte, die eine lustvoll gespielte und andauernde Livemusik verunmöglichte.<sup>32</sup>

Sobald mehrere Grandhotels in den 1880er-Jahren, vom Wettbewerb untereinander gepackt, eigene Eislaufelder erbauten, bekamen die Eisläufer:innen Konkurrenz durch Enthusiasten des Curling-, Bandy- und Eishockeyspiels. Ob bei diesen drei Sportarten Orchester mitwirkten, wissen wir nicht, beweisende Dokumente fehlen noch. Zum Curling jedenfalls – leider oft nur mit Sarkasmus vorgestellt als ein vor allem für «Invalide, Ältere, Müssiggänger» geeignetes Spiel, als «idiotisch anmutendes Bettflaschenschieben und Besenwischen», als «Neid jeder Hausfrau», als sinnlose Eisfegerei, wo doch das Eis bereits sauber sei, oder als Vorwand zum Trinken von Whisky<sup>33</sup> – hätte eine leise Hintergrundmusik bestens gepasst. Sicher erklangen Geigen dann bei einer Mischung aller Sportarten, nämlich bei den Gymkhanas. Bei dieser vorerst in Grindelwald und später im Oberengadin – beide Orte förderten nämlich das Spiel und nicht die Behandlung von Kranken –<sup>34</sup> kultivierten Sportart handelt es sich um eine Zuspitzung und einen Ausdruck des in England gelehrten systematisch-analytischen Denkens. Man betrachte das beim Hotel Maloja Palace abgelichtete Flaschenrennen (Abb. 6): eine perfekte Synthese des Curlings, des Eishockeyspiels und des Eiskunstlaufs – von einem Balkonorchester mit stehendem Konzertmeister begleitet.

Weitere Bilder von Gymkhanas mit Orchesterbegleitung stammen aus dem St. Moritzer Olympiastadion. Zu sehen sind unter anderem ein Podium mit Orchester sowie Männer auf Schlittschuhen, die Frauen auf Skiern von hier nach dort ziehen.<sup>35</sup> In Grindelwald war ein weiteres Gymkhana beliebt, wozu womöglich eine Bearbeitung von Erik Saties *Trois morceaux en forme de patate* ertönte: Auf der Eisbahn verstreute Kartoffeln waren einzeln einzusammeln und aus einer bestimmten Entfernung in einen Kochtopf zu werfen.<sup>36</sup> Wir bleiben aber, auf der öden Hochebene des Oberengadins, bei den Skiern.

Wie Schlitten und Schlittschuhe waren auch Skier seit Jahrtausenden bekannt, so in Russland oder Skandinavien.<sup>37</sup> Ebenso lange dauerte die Entwicklung feiner Skimodelle. Ein Schreiner namens Samuel Hnatek erfand um 1860 in Sils/Segl folgende Version: «ein 3 cm dickes, von vorn bis hinten 14 cm breites und 170 cm langes Tannenbrett, ohne Spitze, ohne Aufbiegung, nur vorne und hinten abgeschrägt. Genau in der Mitte ist ein Lederbügel aufgenagelt ...»<sup>38</sup> Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts rannten Bergsteiger auf Holzskiern zur Diavolezza oder zum Piz Corvatsch. Der Rest zog es ab 1895 vor, Skisprünge aus «bequemer Nähe»<sup>39</sup> zu verfolgen,<sup>40</sup> das «Verwegenste, das die winterlichen Berge zu bieten haben». 2500 Tribünenplätze bot etwa die Olympiaschanze



Abb. 5: Ein Eiskonzert in St. Moritz Bad.



Abb. 6: Gymkhana mit Konzertmeister beim Hotel Maloja Palace.



Abb. 7: Orchester bei der Skisprungschanze in Maloja.

bei St. Moritz.<sup>41</sup> Aufgeregt ruderten die Skispringer mit ihren nach vorne gestreckten Armen, «als seien diese Propeller»,<sup>42</sup> öfters auch zu emporsteigender Orchestermusik. «Der Hügel war mit Fahnen der beteiligten Nationen geschmückt, die Musik spielte ihre schönen Melodien und der Wettkampf begann», berichtete am 20. Februar 1934 das *Fögl d'Engiadina*. Wie ein Skischanzenorchester aussah, man beachte auch die Ferngläser im Publikum, zeigt eine Fotografie aus Maloja (Abb. 7).

Ruhten die Skisprungspiele, liessen sich im Engadin gewisse Skifahrer:innen, ähnlich wie in Skandinavien von Rentieren, von Pferden ziehen. 1907 fanden die ersten Skijöringrennen auf dem St. Moritzersee statt, seit 1908 bis heute zudem mit Beteiligung eines Wettbüros.<sup>43</sup> Unweit dieser Geldsammelstelle, wie sollte es anders sein, traten wiederum Orchester auf (Abb. 8). Berichterstatter sowie Autoren wie Fritz Baur oder Paul Oskar Höcker beschrieben die Klanglandschaft der frühen Skijöringrennen: Anfeuerndes Jauchzen, Rufe und Beifallklatschen waren zu vernehmen, heulende Winde, Glockensignale, Pistolenschüsse als Startzeichen für Pferde und Fahrer und überdies «der Tusch der Rennbahnkapelle. [...] Die Musikkapelle am Start spielte ein Stück ums andere.»<sup>44</sup>

Ohne Pferde und Schanzen gewann das Skifahren erst ab Ende der 1920er-Jahre an Popularität, und zwar durch den Bau von Bergbahnen, darunter im Engadin die Drahtseilbahn zur Corviglia 1928 oder der Skilift bei Suvretta sieben Jahre später. Endlich konnte man Abfahrten, also den Rausch der Geschwindigkeit und des Risikos, es sei an Nicole Schmidhofer erinnert, ohne mühsames Stapfen durch den Schnee erleben. Der Skifahrer Henry William Hoek sprach damals im Zusammenhang mit der Mode des Skifahrens von Leichen. Deren viele würden alle schnell Emporkommenden zurücklassen. In diesem Fall lauteten ihre Namen: «Bob, Skeleton, Rodel, und demnächst wohl auch Schlittschuh.»<sup>45</sup> Tatsächlich zerstörte das Ski Alpin rasch die Beliebtheit des Schlittel- und Schlittschuhsports



Abb. 8: Skijöring-Musik auf dem St. Moritzersee.



Abb. 9: *Fantaisie musculaire* beim Hotel Chantarella, um 1936, © Bruno Bischofberger, Meilen.

und verdrängte damit nach und nach auch die Orchester bei Eisbahnen und Eisfeldern. Deshalb änderten womöglich einzelne Musiker:innen um 1936, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und Verschwinden der traditionellen Wintersportorchester, ihre Strategie und begannen, selbst auf Skiern zu musizieren<sup>46</sup> oder bei hoch gelegenen Skistationen Schneekonzerte anzubieten (Abb. 9). Auf jeden Fall, sei abschliessend zusammengefasst, erklangen Kur- und Hotelorchester im Schnee der Hochalpen, fern essenzialistischer Diskurse, wo auch immer Wintersportspiele Gäste und Einheimische anlockten: bei den Schlittelfahrten, bei Bob- und Skeletonrennen, beim Eiskunstlauf und den Gymkhanas, beim Skispringen, Skijöring und Skilauf.<sup>47</sup>

## Anmerkungen

- 1 Schweizer Radio und Fernsehen, Schmidhofers Sturz.
- 2 Vgl. Tjetje, Nicole Schmidhofer.
- 3 Zu den drei Behauptungen vgl. Krebs, Zwischen-Spiele, S. III; ders., Sport and Music, S. 41.
- 4 Vgl. Reuter, Der Rhythmus in Sport und Musik, S. 137, 54, 55.
- 5 Vgl. ebd., S. 63.
- 6 Vgl. Krebs, Zwischen-Spiele, S. 15 f.
- 7 Vgl. Brüscheiler, Vergleich der Gedächtnisleistungen von Musikern und Eishockeyspielern, S. 43, 45 f.
- 8 Vgl. Mathys, Sport and Music, S. 630; Bateman, Ludus Tonalis, S. 152; Krebs, Zwischen-Spiele, S. 25.
- 9 Vgl. Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 69, 71.
- 10 F. P., Anzeigen und Beurteilungen. Hervorhebung im Original.
- 11 Rheiner, John Lemm, S. 99.
- 12 Reuter, Der Rhythmus in Sport und Musik, S. 4.
- 13 Curry, Schönheit des Eislaufs, S. 1.
- 14 Robbi, Der erste Winterkurgast im Oberengadin, S. 6, 8.
- 15 Vgl. Rubi, Der Sommer- und Winterkurort, S. 93.
- 16 Vgl. zum Beispiel Puschkin, Der Schneesturm, S. 31.
- 17 Unterschiedliche Bilder von Schlitten mit Musikern sind zum Beispiel zu finden in der Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Alben Palace. Siehe auch Erni et al., Las melodias dals randulins, S. 30 f.
- 18 Vgl. Caminada, Wintersport, S. 91.
- 19 Vgl. Prince Philip, Foreword.
- 20 Vgl. Lütcher, Schnee, Sonne und Stars, S. 18; Caminada, Wintersport, S. 88, 93; Seth-Smith, The Cresta Run, S. 18; Barton, Healthy living in the Alps, S. 27, 28 f.
- 21 Vgl. Seth-Smith, The Cresta Run, S. 18 f.; Lütcher, Schnee, Sonne und Stars, S. 23, 25; Caminada, Wintersport, S. 88.
- 22 Vgl. Seth-Smith, The Cresta Run, S. 103; Caminada, Wintersport, S. 101 f.
- 23 Vgl. Lütcher, Schnee, Sonne und Stars, S. 28, 110 f.; Caminada, Wintersport, S. 99, 113.
- 24 Vgl. Caminada, Wintersport, S. 116, 122. Vgl. auch Rubi, Der Sommer- und Winterkurort, S. 111.
- 25 Vgl. Whedon, The Fine Art of Ice Skating, S. 71–74; Harman et al., Music and figure skating, S. 85 f.; Yeo, Notes of a Season at St. Moritz, S. 56–58; Lütcher, Schnee, Sonne und Stars, S. 17 f.; Barton, Healthy living in the Alps, S. 24.
- 26 Vgl. Ogrizek, St. Moritz im Winter, S. 9.
- 27 Vgl. Winter-Prospekt Kurverein St. Moritz 1912/13, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 4560.01; Protokoll vom 17. April 1931 des Verwaltungsrats des Hotels Victoria St. Moritz, Archiv Grand Hotel Kronenhof Pontresina.
- 28 Tarnuzzer, Die Bernina-Bahn, S. 7.
- 29 Vgl. Mohr, Erinnerungen an meine St. Moritzer Jahre, S. 14 f.; Annemarie Brülisauer: Gespräch mit Ursula Mäxi Golay vom 9. August 2021, Archiv Museum Alpin Pontresina.
- 30 Vgl. Fögl d'Engiadina, 8. März 1913.
- 31 Vgl. zum Beispiel Protokoll des Kurvereins Pontresina vom 5. Januar 1911, Archiv Pontresina Tourismus;

- Protokoll des Kurvereins St. Moritz vom 21. November 1929, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 1594.00; Protokoll der Propagandakommission Pontresina vom 3. Dezember 1940, Archiv Pontresina Tourismus.
- 32 Für einen genaueren Überblick zum Thema vgl. Gredig, Ein erfrorener Orchestermusiker.
- 33 Vgl. Main, *The Story of an Alpine Winter*, S. 145; Morgenthaler, Hamo, S. 266; Rubi, *Der Sommer- und Winterkurort*, S. 134 f., 239.
- 34 Vgl. Rubi, *Der Sommer- und Winterkurort*, S. 124; Barton, *Healthy living in the Alps*, S. 181.
- 35 Vgl. Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Bilddatenbank, 016620.
- 36 Vgl. Rubi, *Der Sommer- und Winterkurort*, S. 121.
- 37 Vgl. Caminada, *Wintersport*, S. 2 f.; Lütscher, *Schnee, Sonne und Stars*, S. 44.
- 38 Hoek, *Ma bella Engiadina*, S. 38. Zur Entwicklung der Skimodelle vgl. ebd., S. 32–36; Rubi, *Der Sommer- und Winterkurort*, S. 142; Lütscher, *Schnee, Sonne und Stars*, S. 45; Caminada, *Wintersport*, S. 3.
- 39 Hans Buchli, zitiert nach Lütscher, *Schnee, Sonne und Stars*, S. 107 f.; Baur, *Engadiner Briefe*, S. 64.
- 40 Zur Entstehung der Skisprungschancen im Engadin vgl. Hoek, *Ma bella Engiadina*, S. 28, 30; Ogrizek, *St. Moritz im Winter*, S. 10 f.; Caminada, *Wintersport*, S. 9, 16, 22.
- 41 Vgl. Ogrizek, *St. Moritz im Winter*, S. 24.
- 42 Vgl. Lütscher, *Schnee, Sonne und Stars*, S. 108.
- 43 Vgl. Caminada, *Wintersport*, S. 191; Hoffmann, *Die Entwicklung des Skikjöring in St. Moritz; Berichte Pferderennen in St. Moritz 1907 und 1908*, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Ordner Pferderennen.
- 44 Höcker, *Die Sonne von St. Moritz*, S. 115, 108, 110. Vgl. auch Baur, *Engadiner Briefe*, S. 70.
- 45 Hoek, *Ma bella Engiadina*, S. 18.
- 46 Vgl. Gredig/Schmidt, *Höhenmusik*, S. 109.
- 47 Für Hinweise und Korrekturen herzlichen Dank an Thomas Barfuss, Cathrin Dux, Damian Elmer, Lea Gredig und Matthias Schmidt.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Satie: *Fantaisie musculaire*, in: Ders.: *Choses vues à droite et à gauche*.
- Abb. 2: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Album Palace.
- Abb. 3: Archiv Badrutt's Palace Hotel St. Moritz, Schachtel Musik FD.
- Abb. 4: Kulturarchiv Oberengadin, Schenkung Hedwig Sidler, D10, 27d.
- Abb. 5: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, SF.
- Abb. 6: Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Schachtel 14.
- Abb. 7: Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Falter 4d.
- Abb. 8: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 1792.00.
- Abb. 9: Albert Steiner, «Auf der Terrasse des Hotel Chantarella, Gäste, Musikanten», in: Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Bildnummer 010397 (6206), © 2023, Bruno Bischofberger, Meilen.

## Literatur

- Barton, Susan: *Healthy living in the Alps. The origins of winter tourism in Switzerland, 1860–1914*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2008.
- Bateman, Anthony: «Ludus Tonalis. Sport and musical modernisms 1910–1938», in: ders., John Bale (Hg.): *Sporting Sounds. Relationships between sport and music*, London, New York: Routledge, 2009, S. 145–163.

- Baur, Fritz: *Engadiner Briefe*, Basel: Buchdruck zum Basler Berichthaus, 1911.
- Brüschweiler, Mariko: *Vergleich der Gedächtnisleistungen von Musikern und Eishockeyspielern (Eine Studie zu Musik/Sport und Kognition)*, Lizenziatsarbeit Universität Zürich, 2008.
- Caminada, Paul: *Wintersport. Entstehung und Entwicklung: St. Moritz, Davos, Arosa, Klosters, Lenzerheide, Flims*, Disentis/Mustér: Desertina Verlag, 1986.
- Curry, Manfred: *Schönheit des Eislaufs. 88 Tafeln in Tiefdruck mit einleitendem Text*, Berlin: Paul Franke Verlag, 1936.
- Erni, Jachen, Anna Miller, Markus Brühlmeier: *Las melodias dals randulins. Pioniere der Engadiner Volksmusik*, Chur, Glarus: Somedia Buchverlag, 2020.
- F. P.: «Anzeigen und Beurtheilungen. Compositionen für Pianoforte», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 8, 21. Februar 1872, S. 126.
- Fögl d'Engiadina. Organ del public*, 8. März 1913, 20. Februar 1934.
- Gredig, Mathias: «Ein erfrorener Orchestermusiker – Die Eiskonzerter im Oberengadin», in: *Bündner Monatsblatt. Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur* 1 (2022), S. 41–77.
- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.
- Harman, Glenn S., Sonia Bianchetti Garbato, David Forberg: «Music and figure skating», in: Anthony Bateman, John Bale (Hg.): *Sporting Sounds. Relationships between sport and music*, London, New York: Routledge 2009, S. 85–98.
- Höcker, Paul Oskar: *Die Sonne von St. Moritz* [1910], Berlin: Michael Holzinger, 2017.
- Hoek, Henry: *Ma bella Engiadina. Ski und Schnee im Engadin*, Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1933.
- Hoffmann, Camill: «Die Entwicklung des Skikjöring in St. Moritz», in: *Ski. Jahrbuch des Schweizerischen Skiverbandes* 4 (1908), S. 67–75.
- Krebs, Hans-Dieter: *Zwischen-Spiele. Über die Liaison von Sport und Musik*, Schorndorf: Druckerei und Verlag Karl Hofmann, 1997.
- Krebs, Hans-Dieter: «Sport and Music: An Uncommon Partnership», in: *Olympic Review* 27/37 (2001), S. 41–44.
- Lütscher, Michael: *Schnee, Sonne und Stars. Wie der Wintertourismus von St. Moritz aus die Alpen erobert hat*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2014.
- Main, Elizabeth (Mrs. Aubrey Le Blond): *The Story of an Alpine Winter*, London: George Bell & Sons, 1907.
- Mathys, Fritz K.: «Sport and Music», in: *Olympic Review* 207 (1985), S. 628–631.
- Mohr, Gion Rudolf: *Erinnerungen an meine St. Moritzer Jahre 1913–1919*, St. Moritz: Gamme-ter Buchdruck, 1955.
- Morgenthaler, Hans: *Hamo, der letzte fromme Europäer. Sein Leben, seine Versuche und Anstrengungen. Ein Hans-Morgenthaler-Lesebuch*, hg. von Roger Perret, Basel: Lenos, 1982.
- Ogrizek, Doré (Hg.): *St. Moritz im Winter*, St. Moritz: Verlag Kur- und Verkehrsverein St. Moritz, 1947.
- Prince Philip, Duke of Edinburgh: «Foreword», in: Michael Seth-Smith: *The Cresta Run. History of The St Moritz Tobogganing Club*. Foreword by H. R. H. The Prince Philip, Duke of Edinburgh, London: Foulsham, 1976, S. 5.

- Puschkin, Alexander: «Der Schneesturm», in: ders.: *Erzählungen*, übersetzt von Johannes von Guenther, hg. von Wolfgang Heller, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1989, S. 26–42.
- Reuter, Tobias: *Der Rhythmus in Sport und Musik. Theoretische Grundlagen und didaktisch-methodische Konturen eines verbindenden Ansatzes zur Rhythmusvermittlung*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (Bewegungspädagogik, hg. von Jörg Bietz et al., Bd. 8).
- Rheiner, Carl-Heinrich: «John Lemm», in: *Bündner Jahrbuch. Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens* 26 (1984), S. 98–106.
- Robbi, Jules: *Der erste Winterkurgast im Oberengadin*, St. Moritz: Kur- und Verkehrsverein St. Moritz, 1964.
- Rubi, Rudolf: *Der Sommer- und Winterkurort. Strassen und Bahnen – Wintersport*, Grindelwald: Verlag Sutter Druck, 1987 (Im Tal von Grindelwald. Bilder aus seiner Geschichte, Bd. 3).
- Satie, Erik: *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*, Paris: Rouart, Lerolle & Cie., 1916.
- Schweizer Radio und Fernsehen: *Schmidhofers Sturz in Val d'Isère*, [www.srf.ch/play/tv/sport-clip/video/schmidhofers-sturz-in-val-disere?urn=urn:srf:video:c40f8302-39a0-4a4c-9b6d-674ced38123e](http://www.srf.ch/play/tv/sport-clip/video/schmidhofers-sturz-in-val-disere?urn=urn:srf:video:c40f8302-39a0-4a4c-9b6d-674ced38123e), 22. August 2022.
- Seth-Smith, Michael: *The Cresta Run. History of The St Moritz Tobogganing Club*. Foreword by H. R. H. The Prince Philip, Duke of Edinburgh, London: Foulsham, 1976.
- Tarnuzzer, Christian: *Die Bernina-Bahn*, Chur: Manatschal Ebner, 1911 [?].
- Tjetje, Alice Jo: «Nicole Schmidhofer schlägt nach Stürzen in Kitzbühel und Val d'Isère Alarm: «Bewegen uns am Limit»», in: Eurosport, [www.eurosport.de/ski-alpin/nach-sturzen-in-kitzbuhel-und-val-d-isere-schlagt-nicole-schmidhofer-alarm-bewegen-uns-am-limit\\_sto8097797/story.shtml](http://www.eurosport.de/ski-alpin/nach-sturzen-in-kitzbuhel-und-val-d-isere-schlagt-nicole-schmidhofer-alarm-bewegen-uns-am-limit_sto8097797/story.shtml), 22. August 2022.
- Whedon, Julia: *The Fine Art of Ice Skating. An Illustrated History and Portfolio of Stars*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.
- Yeo, J. Burney: *Notes of a Season at St. Moritz in the Upper Engadine and of a Visit to the Baths of Tarasp*, London: Longmans, Green, 1870.



# Ein «Panorama-Casino» der Musik

## Zu den Konzertprogrammen des Hotels Maloja Palace

Matthias Schmidt

### Abstract

The Maloja Palace (formerly Hôtel Kurhaus de la Maloja) took on a special role within the Engadine Grand Hotels of the later 19th century: From the beginning, its use as a place of diversion and entertainment was valued more highly than that of healing and recuperation. This was also reflected in the cultural ambience, which was designed to be as spectacular as possible. Music was recognized and used as a cultural added benefit for reasonable economic purposes: for the sake of reputation, as an advertising factor and as an opportunity for networking among the hotel guests themselves. Using the example of concert programmes from 1912, the chapter shows the thoughtful and balanced way in which the hotel's musical programmes implemented this policy: between smaller and somewhat larger formats, between different national cultural backgrounds, between older and current hits with recognizability for different generations of listeners, with popular and classical pieces somewhere between salon, opera, ballroom and concert hall.

### La Maloja

«Einen Augenblick betrachtete er das Hotel und dessen Nebengebäude, höchlich verwundert darüber, nahezu zweitausend Meter über dem Meeresspiegel ein so gewaltiges Bauwerk, durch Glasscheiben geschlossene Galerien, offene Säulengänge, sieben vielgestrige Stockwerke und eine breite Freitreppe anzutreffen, die sich zwischen zwei Reihen auf eleganten Ständern ruhenden Leuchtern hinzog, welche dieser Bergeshöhe fast das Aussehen der «Place de l'Opéra» in winterlicher Abenddämmerung verliehen.»<sup>1</sup> Dass im Salon dieses Hotels später auch noch «armselige wandernde Musikanten, wie sie sehr häufig in schweizerischen Hotels angetroffen wurden», mit Strauss-Walzern zum Tanz aufspielen, unterläuft dieses Bild von glänzender Monumentalität zwar mit den sozialen Nöten der Arbeitsrealität.<sup>2</sup> Doch der Anblick, den Alphonse Daudet hier seinen liebenswerten, aber ziemlich angeberischen Romanhelden Tartarin erleben lässt, versetzt diesen – mit einem ironischen Augenzwinkern – vom Naturpanorama der Alpen ins überwältigende Zentrum der Millionenstadt Paris. Daudets Buch *Tartarin sur les Alpes* bringt damit das 1875 eröffnete Grand Hôtel Schreiber auf Rigi Kulm und die im selben Jahr an der Place eröffnete, üppig drapierte Opéra Garnier in assoziative Nähe zueinander – um zu demonstrieren, wie eine von ihren technischen Errungenschaften überzeugte Gegenwart jede Naturlandschaft

durch Ingenieurskunst in eine Bühnendekoration für zahlendes Publikum verwandeln kann. «Die Schweiz», so wird Tartarin später belehrt, «ist gegenwärtig nur noch ein grosser, von Juni bis Oktober geöffneter Kursaal, ein Panorama-Casino, wohin man aus allen vier Himmelsrichtungen zu seiner Zerstreuung sich begibt und das von einer ungeheuer reichen Compagnie mit hundert Millionen Milliarden ausgebeutet wird, die ihren Sitz in Genf und London hat. Ein wahres Heidengeld hat es natürlich gebraucht, um dieses ganze Gebiet, Seen, Wälder, Berge und Wasserfälle zu pachten, sauber auszuputzen und zu schmücken, um ein ganzes Volk von Angestellten und Statisten zu besolden und auf schwindelnder Höhe glänzende Hotels mit Gas, Telegraph, Telephon zu erbauen [...]. Gehen Sie etwas weiter ins Land hinein, Sie finden da nicht einen Winkel, der nicht wie die Versenkungsräume des Opernhauses seine Kniffe und Maschinen-Geheimnisse hätte.»<sup>3</sup>

*Tartarin sur les Alpes* erschien erst zehn Jahre später, 1885, und damit wiederum kurz nach der Eröffnung des Hôtel Kursaal de la Maloja, das zu seiner Zeit ähnlich Sensation machte wie zuvor das Schreiber: als ein Bauprojekt von bombastischer Dimension, das der belgische Graf und Unternehmer Camille de Renesse zu verantworten hatte. Renesse, der nur wenige Jahre zuvor ein grosses Areal um die noch weitgehend unbebaute Westseite des Silsersees im Oberengadin erworben hatte, liess hier in einem Kraftakt innerhalb weniger Jahre einen vielgeschossigen, zweihundert Meter langen Neorenaissancebau mit riesigen Gesellschaftsräumen errichten. Besonders bezeichnend erscheint das Gerücht, dass der von Renesse verpflichtete belgische Architekt Jules Rau angeblich nie vor Ort gewesen sei.<sup>4</sup> Er schuf – vor allem angelehnt an verschiedene grossstädtische Funktions- und Repräsentationsbauten der Zeit –<sup>5</sup> mit dem Hôtel Kursaal eine urbane Palastfantasie fürs Hochgebirge.

Rau hatte die Bauleitung einer Firma aus Chur überantwortet, die wiederum das Gebäude im Rahmen einer logistischen Meisterleistung in kürzester Zeit hochziehen liess:<sup>6</sup> Zwischen 300 und 500 Arbeiter und bis zu 30 000 Transportpferde sollen 1882 und 1883 auf der Baustelle beschäftigt gewesen sein.<sup>7</sup> Geplant war von Renesse (wie die zeitgenössische Presse mutmasste), mit dem Hotel einen «Reunionsplatz der hocharistokratischen konservativen Welt» zu schaffen, die «für sich sein» und die Sommerfrische «abgesondert geniessen» wolle. Aussen vor gehalten werden sollten nicht nur die «unteren Klassen» und (in offen antisemitischer Stossrichtung) namentlich eine jüdische «Geldaristokratie», sondern auch «die Hotelindustrie».<sup>8</sup> Damit wuchs dem elitären Planungsgedanken des Hôtel Kursaal mit seiner programmatisch anmutenden Kommerzverachtung zumindest in den anfänglichen Bestrebungen einige Attraktivität für «allererste» Kreise Europas zu, und es brachte sich als Konkurrenzunternehmen zu den bestehenden Luxushotels von St. Moritz (vom Kurhaus bis zum Kulm) in Stellung. Das grösste und modernste Grandhotel der Alpen finanzierte der Aristokrat Renesse allerdings kaum aus der eigenen Tasche; vielmehr holte er als Geldgeber die belgische Finanzgesellschaft Caisse des Propriétaires de Bruxelles und damit einen Vertreter jener Klientel ins Boot, die er laut Presse ablehnte.<sup>9</sup>

Die sumpfige Gegend um das Hotel war zwar angeblich zuvor menschenleer gewesen, doch der Malojapass bildete auch schon um 1880 eine veritable Verkehrsachse, auf der sich zahlreiche Reisende zwischen der Schweiz und Italien fortbewegten, ohne sich allerdings länger als ein paar Stunden in Maloja aufzuhalten.<sup>10</sup> Das Verkehrsaufkommen wuchs von nun an erheblich: Friedrich Nietzsche bezeichnete Maloja mit seinem geschäftigen



Abb. 1: Das Hôtel Kursaal Maloja in den 1880er-Jahren.

Reiseverkehr illustrier Gäste bereits wenige Jahre später als «[s]ehr nizza-mäßig» – gerade im Vergleich mit dem «idyllischen Charakter» seines benachbarten Wohnortes Sils.<sup>11</sup> Bald hatte das Hôtel Kursaal eine Taubenschiessanlage (worauf sich prompt der örtliche Tierschutzverein erregte), eine Art frühe Klimaanlage, einen Neun-Loch-Golfplatz, zwei Tennisplätze, Fischerei-, Ruder- und Segelmöglichkeiten, Eisplätze sowie eine anglikanische und katholische Kirche, später kamen Bäder und Dampfheizung, Aufzüge und elektrische Beleuchtung hinzu.<sup>12</sup> All dies zeugt von der Absicht, etwas aus den Fabriken des infrastrukturell begünstigten Flachlandes in die Hochalpen zu transportieren, was zwar den grösstmöglichen Komfort bot, zuvörderst aber schlichtweg Eindruck machen sollte: Vor einer schroffen Bergkulisse entstand ein Hotelbetrieb, der ähnliche Annehmlichkeiten bieten konnte, wie sie in den urbanen Milieus von Paris, London oder New York erwartet worden wären. Das nach mühsamer Anreise (manchmal zunächst per Schiff, immer aber dann per Eisenbahn und Kutsche) erreichte Hotel vor der Kulisse Furcht einflössender Bergriesen und inmitten eines ausgesprochen rauen Klimas (mit Schnee teils bis in den Juni hinein und starken Winden) sollte Staunen darüber erwecken, wie ein «Panorama-Casino» der Zivilisation in schwierig zu erschliessender Umgebung technisch funktionieren und mit Gewinn unterhalten werden konnte.

Die Architektur, die Einrichtung und insgesamt das «kosmopolitische Klima»<sup>13</sup> des Hôtel Kursaal de la Maloja beziehungsweise des Maloja Palace, wie es seit Ende des Jahr-

hundreds hiess, waren also darauf ausgerichtet, zu beeindrucken und luxusverwöhnte Städter auf dem von ihnen als angemessen empfundenen Niveau zu beherbergen. An diesem Punkt geriet zwingend die Bedeutung der Kultur ins Visier der Planer. Eine Broschüre des seinerzeitigen Hotelarztes von Maloja wusste 1903 vom gelungenen Zusammenspiel zwischen Funktionalem und Kultiviertem aus erster Hand zu berichten: «Das grossartigste Etablissement [...] ist der Kursaal Maloja, eines der grössten und hygienischsten Hôtels Europas», mit einem «Theatersaal», der «einen ganzen Flügel einnimmt» und worin «ein Orchester der Scala aus Mailand täglich zwei Konzerte giebt».<sup>14</sup>

Und später verglich ein Roman<sup>15</sup> das Grandhotel von Maloja in der Wintersaison mit einem «Palast des Winterkönigs [...], von Anbruch der Dämmerung bis Mitternacht mit seinem Lichtglanz märchenhaft hinausstrahlend in die weissen Finsternisse», bevölkert von «Herren und Damen der grossen und reichen Welt, die das Winterleben des Engadin als neuesten Sport, neuesten Nervenreiz, neueste Kulturverfeinerung, als letzten Luxus und «dernier cri» der Mode für sich entdeckt hatten»: «Eisfeste», «Maskeraden und Konzerte unter freiem, Tag für Tag glanzvollem Himmel; Liebhabertheater, lebende Bilder, Bälle, Routs in den Sälen des Palasthotels; heimliches Spiel der Leidenschaften und Intrigen; heimliches Hasardspiel mit Karten und Roulette.» Was aber waren die Voraussetzungen für diese Art von «kulturverfeinerter» Gesamtwirkung?

## Bedingungen

Im Gegensatz zu manchem Hotel in St. Moritz legte das Kursaal ungeachtet der anfangs erfolgreichen Suche nach einer Heilquelle<sup>16</sup> mittelfristig keinen wesentlichen Wert auf den balneologischen Nutzen seiner Einrichtung. Was Maloja und St. Moritz allerdings zunächst verband, war die Ausrichtung an den traditionellen Badezentren Europas (von Bath über Baden-Baden bis Karlsbad), die in den vorangegangenen Jahrzehnten vor allem aristokratisches Publikum, zunehmend aber auch Erholungssuchende aus dem wohlhabenden Bürgertum angezogen hatten. Der Begriff «Kursaal» war im 19. Jahrhundert ein geläufiges deutsches Wort auch im internationalen (beispielsweise englischen und belgischen, mithin flämischen und französisch-italienischen) Sprachgebrauch, der als Bautyp der Kurarchitektur ein Mehrzweckgebäude mit Ballsaal, Theater- und Konzertsaal, Spielsaal oder Gastronomie bezeichnen konnte. Im Fall Maloja ist zu mutmassen, dass die Verwendung des Wortes sich auf die Einrichtung einer Spielbank bezog. Bereits die neobarocke Kuppel und das arabisierende Gepräge der Aussenwände «zitieren» die Baugestaltung des Casinos von Monte Carlo,<sup>17</sup> und den ersten Planungen zufolge sollte der prächtige Festsaal tatsächlich als Spielbank genutzt werden<sup>18</sup> (bevor ein behördliches Verbot Glücksspiele erwähntermassen nur noch «heimlich» durchführbar machte).

Das Gebäude verfügte ursprünglich über 300 Zimmer mit etwa 450 Betten und neben zwei ansehnlichen Speiseräumen über einen repräsentativen Saal mit Bühne. Hier fanden regulär zwei Konzerte am Tag statt, und es gab darüber hinaus ein ansehnliches Kulturprogramm: Im Festsaal des Hotels traten Gäste aus der Metropolitan Opera in New York oder der Pariser Comédie française auf.<sup>19</sup> Nach anfänglichen Versuchen mit wech-

selnden Ensembles konnte das Haus, wie erwähnt, schon bald damit werben, im Sommer (also ausserhalb der Theatersaison) ein Orchester zu beschäftigen, das sich anscheinend aus Mitgliedern des Mailänder Teatro alla Scala zusammensetzte. Damit wurde sozusagen das Gütesiegel eines erstrangigen europäischen Opernhauses glaubwürdig 150 Kilometer weit nördlich in die Berge versetzt: im Hinblick auf die Aktualität und Qualität der Programme ebenso wie auf deren makellose Ausführung. Die Klientel, die sowohl in Mailand ein Opernhaus als auch in Maloja den Theatersaal eines Grandhotels aufsuchte, mag dabei eine nicht unerhebliche Schnittmenge gebildet haben.

Das Maloja-Hotel wurde als spektakuläres Vorhaben schon vor seiner Eröffnung zum internationalen Gesprächsthema – und entsprechend verlockte dieser Umstand manche Komponistinnen und Komponisten dazu, Musikstücke zu produzieren, die die Örtlichkeit thematisierten oder sich direkt auf das Grandhotel bezogen. Neben den beiden *Morceaux caractéristiques «A la Maloja»* von Marguerite Casalonga oder dem sehr viel später entstandenen *Maloja Marche*<sup>20</sup> des Palace-Konzertmeisters Andrea Gnaga (das dem damaligen Hoteldirektor George Foxley gewidmet war) ist *La Maloja. Valse de Concert* von besonderem Interesse, als dessen Autoren «Baron Jh. van Zuylen van Nyevelt und Fritz Valcke»<sup>21</sup> angegeben werden und das der Ehefrau des Kursaal-Erbauers, der Comtesse Malvina de Renesse, gewidmet ist.

Auf dem Titelblatt (Abb. 2), das eine belgische Lithografiefirma entworfen und ein Lütticher Musikverlag publiziert hat, ist im Zentrum das Hôtel Kursaal abgebildet. Interessant sind die umgebenden Landschaftsmerkmale und Attribute. Gleich vor dem Hotel (und es zu einem Viertel verdeckend) ist ein stattliches Haus im Schweizer Holzstil platziert. Es handelt sich dabei wohl um das sogenannte Schweizerhaus, das 1882 von der Chaletfabrik Kuoni & Cie. für den Grafen Renesse erbaut wurde. In Wirklichkeit ist das Haus allerdings weit oberhalb des Hotels Richtung Passhöhe anzutreffen und sollte hier vermutlich die ländliche Atmosphäre Malojas unterstreichen. Eine Postkutsche verspricht zudem die bequeme Anreise. Am Ufer des Silsersees im Vordergrund finden sich neben Sinnbildern der Künste Elemente der örtlichen Hotelunterhaltung: Einträchtig versammelt treten ein Ruderboot, eine Malerpalette, eine Laute, Fischerutensilien und eine Jagdwaffe in Erscheinung. Die ausladenden Wappen am oberen Bildrand vermitteln distinguierte Offizialität und bestimmen Maloja zum Endziel aller Reiserouten ins Engadin: Rechts wird mit der Benennung der einzelnen Orte der Weg aus Mailand über das Bergell, links der Weg von Tirol über das Engadin (unter anderem mit St. Moritz als einer Durchgangsstation unter vielen und interessanterweise unter Auslassung des Unterengadins und der Plaiv) nach Maloja benannt. Die Schilde selbst bündeln mit Steinbock, Kreuz und heiligem Mauritius regionale Wappenmotive. Der die Anordnung bekrönende Adler verleiht dem Gesamtbild eine herrschaftliche Ausstrahlung.

Vermutlich ist das Musikstück in jener kurzen Phase veröffentlicht worden, in der das Hotel gerade den Betrieb aufgenommen hatte und im Besitz von Renesse war, die Comtesse aber noch lebte, mithin vor dem Herbst 1884, vielleicht sogar zum Eröffnungsanlass des Hauses selbst. Jedenfalls, dass ein Vertreter des Hochadels wie van Zuylen ein Salonstück in Walzerform auf ein Hotel verfasste und der Gräfin Renesse widmete, zeugt von den strategischen Wertigkeiten, die der Musik im Rahmen des kulturellen Ambientes

à Madame la Comtesse Camille de RENESSE

Sils Maria  
Gampier  
Silvaplana S'Moritz  
Samaden  
Pontresina  
Vicosoprano  
Stampa  
Promontogno  
Bondo-Soglio  
Chiavenna

# LA MALOJA

WALSE  
de  
Concert  
pour PIANO

Op. 2

DES MÊMES AUTEURS  
Plus de Baisers  
Cavotte-Jeffritz

Baron J<sup>h</sup>. van Zuylen van Nyevelt  
et Fritz Valcke

Prix net  
Fr. 3.00

Propriété des auteurs Déposé  
LIÈGE GAND  
20, Rue des Dominicains 20, 36 Rue Digne de Brabant, 36  
V & CH GEVAERT & FILS  
Éditeurs de Musique.

Lith. A. Vanderghinste & de Chemin de Fer Strass

JEFFRITZ  
\*1852\*

Abb. 2: Baron Jh. van Zuylen van Nyevelt und Fritz Valcke: *La Maloja. Valse de Concert pour Piano* [1884].

Truppen & Gänge gegeben; welche die Hotel Direction dazu befehlt.  
 Hr Schaffer verpflichtet sich die Anzahl der Mitglieder stark auf  
 das Jahr von 20 zu setzen & mit der vorläufigen Abgabe so  
 fort wiederzugeben. Dagegen verpflichtet sich die Direction bei  
 nichterhöhten Bezahlungen auf die Dauer eines Monats  
 unentgeltlich Kost und Logis zu gewähren, so wie dieselbe  
 auf die mögl. Beförderung der Patienten durch den Aufstehzeit  
 auf sich nimmt.

Die Besetzung des Orchesters ist nach folgenden Angaben  
 Hr Schaffer's folgende:

- 1 Violoncello,
- 1 Cornettmeister & Oboebläser,
- 2 alte Violinen,
- 2 zweite d.,
- 1 Bassflöte,
- 1 Fagott,
- 1 Holzflöte,
- 1 Oboe,
- 1 Fagott,
- 1 Bassflöte,
- 1 zweite d.,
- 1 Fagott,
- 2 Hornisten,
- 2 Trompeten,
- 1 Hornist,
- 1 Fagott.

Die Besetzung der Instrumente ist durch die Hr Schaffer  
 mit Ausnahme von 1 großen Horn (2 = 50-60 Stück) 1 Paar  
 Becken (2 = 2); welche die Hotel Gesellschaft übernimmt; in geliehen  
 übernimmt Letztere die Stellung der beschriebenen Stücke & gebietet  
 ferner die Hr Schaffer verpflichtet sich mit seiner Gesellschaft  
 den besten möglichem Anspruch in einem gewissen und bestimmten  
 Musik in jedem Jahre zu gewähren und vorzuziehen auf

Abb. 3: Vertrag des Hôtel Kursaal de la Maloja mit «Musikdirektor A. Schärer», 1884.

von Maloja zukommen sollte. Musik wurde aus offenkundigen wirtschaftlichen Erwägungen als kultureller Mehrwert erkannt und eingesetzt: aus Gründen des Renommees, als Werbefaktor – und nicht zuletzt zur Vernetzung der Hotelgäste untereinander.

Zur Kultur des Hotels gehörten entsprechend auch private Musikinitiativen der Gäste. So wurden beispielsweise im Sommer 1886 Konzerte des Orchesters (das Auszüge aus Opern von Adolphe Adam und Richard Wagner vorbereitet hatte) mit Darbietungen von Soloinstrumenten und Gesang der Gäste (etwa Liedern von Felix Mendelssohn Bartholdy und Anton Rubinstein sowie verschiedenen Salonstücken) ergänzt. Die Initiative hierfür ging offenbar von «Damen im Haus» aus, die der Gästeschaft angehörten.<sup>22</sup>

Zu Beginn waren die Ambitionen gross: Am 1. Juli 1884, also kurz vor der Eröffnung des Hôtel Kursaal, wurden Musikdirektor «A. Schäfer» und seine Konzert-«Gesellschaft» aus Zürich mit einem Orchester von 20 Personen engagiert, die bei freier Kost (drei Mahlzeiten inklusive Wein etc.) und Logis in Doppelzimmern untergebracht wurden (allein Schäfer war es dabei gestattet, seine Frau mitzubringen). Neben dem Dirigenten sah das Orchester einen Konzertmeister/Soloviolinisten vor, dazu zwei erste und zwei zweite Geigen, einen Bratschisten, einen «Solo»-Cellisten, einen Kontrabassisten, eine «Solo»-Flöte, eine Oboe, eine «Solo»-Klarinette, eine zweite Klarinette, ein Fagott, zwei Hörner, zwei Trompeten, eine Posaune sowie einen Schlagwerker (der Pauke, grosse Trommel, Becken etc. zu versorgen hatte). Vertraglich waren die Musiker dazu verpflichtet, auch für theatrale Aufführungen und sonstige Anlässe (wie Geburtstagsfeiern und anderes) zur Verfügung zu stehen (Abb. 3).<sup>23</sup> Bereits im Juni des Folgejahres wurden Luigi Galli und jene Musiker angestellt, die das Hotel künftig als Angehörige der renommierten Mailänder Scala vermarktete.<sup>24</sup>

Bekanntlich ging das Hotel sehr bald nach der Eröffnung aufgrund verschiedener unglücklicher Umstände in Konkurs. An grundlegenden Mängeln der Planung allein lag dies zwar nicht,<sup>25</sup> doch dass das Unternehmen Kursaal von Beginn an finanziell unter keinem guten Stern stand, hatte entsprechende Auswirkungen auf die Ausgaben, die für die Musiker getätigt wurden. Nachdem zu Beginn erwähnenswertenmassen ein Orchester mit 20 Personen engagiert worden war, reduzierte sich diese Zahl später deutlich, und der Hotelbetrieb wurde teils nur in der Sommersaison (dafür aber bei guter Auslastung) aufrecht erhalten. Zwischenzeitlich gab es eine Zehnerbesetzung (mit fünf Geigen, einem Cello, einem Kontrabass, einer Flöte, einem Cornetto und einem Klavier).<sup>26</sup> In der Wintersaison 1886/87 waren neun<sup>27</sup> und im Oktober 1889 lediglich sechs Musiker tätig.<sup>28</sup> Aus dieser Zeit ist sogar ein Beschwerdebrief (von Anfang Oktober 1888) erhalten, dessen Verfasser sich darüber beklagt, dass anders als noch in früheren Jahren zwischen Sommer- und Eröffnung der Wintersaison im Hotel gar keine Musik mehr gespielt werde.<sup>29</sup>

Diese Entwicklung scheint sich auch im abnehmenden Aufwand zu spiegeln, der für die Erstellung der Konzertprogrammdrucke betrieben wurde (wobei die Quellenlage mit Vorsicht zu bewerten ist: Die erhaltenen Archivalien dokumentieren mutmasslich nur einen zufällig überlieferten Ausschnitt der tatsächlichen historischen Praxis). Während die Programme in der Anfangsphase offenbar noch selbst gedruckt und mit der Ankündigung «Orchestre Milanais» versehen wurden, verwendete man später lediglich einen Vordruck, der teils händisch ausgefüllt werden musste, womöglich aber bloss zur Information der

Gäste diente. Seit den 1890er-Jahren wurden (aus dem Jahrzehnt davor stammende) Vordrucke wahrscheinlich nur noch als Erinnerungsbehelf für die Musiker genutzt.<sup>30</sup> Zeugnis von der zumindest gelegentlich aufwendigen Musikunterhaltung im Hotel legt gleichwohl etwa das gedruckte Programm einer repräsentativen «Soirée dansante» von Ende Juli 1897 ab.<sup>31</sup>

Um 1910 erlebte das Hotel noch einmal einen Investitions- und Renovierungsschub, der nicht nur erneut die Wintersaison in die Buchungspläne mit einbezog, sondern neuerlich auch die Bedeutung des Orchesters im Rahmen der Repräsentationsarbeit des Hotels aufwertete.<sup>32</sup> Zu Beginn des Ersten Weltkriegs endete diese ambitionöse Phase mit der vollständigen Einstellung des laufenden Betriebs. In den 1920er-Jahren wurde gegenüber der Vorkriegsidee eines Luxushotels als Ort vielfältiger Zerstreungen das Profil im Hinblick auf sportliche Aktivitäten (auch was die Eigenpräsentation des Hotels bei Werbemassnahmen betraf) noch deutlich geschärft. 1934 aber erfolgte die vorläufig endgültige Schliessung des Hauses.

### Aufführungsstrategien

Die Kumulierung höfischer Prestigesymbole, die die Bezeichnung als «Palace» nur folgerecht erscheinen lässt, machte das Hotel zu einem «Schloss des Grossbürgertums» und seine Gäste zu «Könige[n] auf Zeit».<sup>33</sup> Der Theatersaal des Maloja Palace bildete dabei das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens im Hotel. An ihm kam jeder Gast auf dem Weg vom beziehungsweise zum Ausgang oder Zimmer unumgänglich vorbei: Er lud buchstäblich zum Schaulaufen, sozusagen selbst zum Auftritt auf einer Bühne,<sup>34</sup> und – in einem weiteren Schritt – zur sozialen Netzwerkbildung ein. Die Architektur des Saals war ganz darauf angelegt, einem grossbürgerlich-aristokratischen und im Ambiente städtischen Veranstaltungsort im Dienste der Künste ähnlich zu sehen: Wichtig waren dabei grosszügig bemessene Dimensionen, die rechteckige Form eines multifunktionalen Ball-, Konzert- und Theatersaals, die pompejanische Wandmalerei und klassizistische Stuckatur,<sup>35</sup> die etwas später angebrachte (an einen höfisch-eleganten Dekorationsstil erinnernde) Rokokobildkunst an der Decke – und die Möglichkeit zum Ausschluss der Naturlandschaft. Denn anders als bei den Gästezimmern beziehungsweise den weiteren Salons und Gesellschaftsräumen konnte die Funktion des Theatersaals wesentlich auch ohne visuelle Sichtachsen (etwa durch grossformatige Fenster) zur Aussenlandschaft erfüllt werden. Es gehörte vielmehr zu seinem Anforderungsprofil, die Vorstellung entstehen zu lassen, dass man sich in einem Ballsaal einer europäischen Grossstadt befinde. Die Anlage des Saals diente zumindest unter anderem dem Erzeugen der Illusion von gewohnten urbanen Strukturen des Besucherpublikums. Und so war es auch kein Versehen der planenden Architekten, dass sich der Blick aus den Fenstern des Theatersaals nicht auf eine Naturlandschaft, sondern auf die beiden unmittelbar benachbarten, äusseren Gebäudetrakte richtete, wobei freilich immer zu bedenken ist, dass das Anforderungsprofil vielfältig war: Die Hotelorchester traten im Winter wie im Sommer immer wieder auch ausserhalb des Hotels im Freien auf.<sup>36</sup>

Musik spielte innerhalb dieses Konzepts die grundlegende Rolle einer Art von Immersionsgeberin: Jeweils passend zur Tageszeit und zum gesellschaftlichen Anlass wurden die Ankommenden in musikalische Klänge eingehüllt. Die Musik konnte dabei natürlich Gesprächsstoff sein, wenn man denn (zumindest mit einem Ohr) zuzuhören bereit war: Mit ihrer Hilfe versicherte man sich in der Konversation des eigenen Bildungsstatus innerhalb einer Interessengruppe oder des eigenen Aktualitätsbezugs durch die Fähigkeit, kulturelle Modeerscheinungen richtig einordnen zu können. Die Musik diente gleichzeitig aber auch der Lenkung einer Gesamtstimmung im Raum, indem sie als erheiternde beziehungsweise beruhigende oder körperlich (mit der Funktion, Tanzbewegungen zu choreografieren) animierende Klangkulisse zur Verfügung stand. Natürlich mussten die Konzerte der Geselligkeit förderlich sein. Die Aufmerksamkeit für die erklingende Musik wurde dabei zu nicht immer gleichen Teilen doppelt – sozial und ästhetisch – codiert.<sup>37</sup> Dies meint: Für das gesellige Hören war sowohl der gesellschaftliche Nutzen einer Musikaufführung für die zwischenmenschliche Verständigung wie die kulturelle Selbstversicherung eines kosmopolitisch gesonnenen, gehobenen grossbürgerlichen oder aristokratischen Publikums von Bedeutung. Daher waren die Genres der Konzerte jeweils aus der Unterhaltungsmusik und dem «klassischen» Repertoire zuordenbaren Anteilen zusammengesetzt.<sup>38</sup>

Zunächst lassen sich einerseits erhebliche Übereinstimmungen im Programmprofil etwa mit der Gestaltung öffentlicher Kurkonzerte (wie derjenigen von St. Moritz) entdecken: mit arrangierter Tanzmusik, Potpourris, Romanzen und Märschen. Denn der soziale Zweck war durchaus von der Art geselliger Gesundheitspflege: Dem einzelnen Erholungssuchenden sollte die Möglichkeit geboten werden, aus der potenziellen Vereinzelung als Patient und Patientin herauszutreten und zu einem angemessenen gesellschaftlichen Umgang zu finden. Aber es gab andererseits auch deutliche Unterschiede in der Gewichtung des Sozialen und des Ästhetischen, die sich an den Maloja-Programmen studieren lassen. Anders als bei der Kurmusik, deren Ausrichtung an den Hörgewohnheiten eines städtischen Publikums weitaus weniger ausgeprägt erscheint und die gerade den Abstand zum gewohnten Leben der Gäste klanglich zu markieren suchte, bemühte sich die Musik des Kursaals beziehungsweise des Palace darum, diesen Bezug auf eine glamouröse Weise bewusst herzustellen. Die Konzerte des Hotelorchesters in Maloja dienten wohl nicht in erster Linie der Unterstützung von Heilungsprozessen oder der Erholung, sondern vor allem der Kommunikation.<sup>39</sup> Kommunikation fand aus Anlass der Hotelkonzerte nicht nur zwischen Orchester und Publikum, sondern auch unter den Gästen in sehr variabler Gestalt statt: vor, während und nach dem Konzert; in verbaler und (reicher) nonverbaler Form. Als Folge wurde bei der Konzeption der Programme besonderer Wert darauf gelegt, die musikalische Qualität und Eignung im Hinblick auf die Verwendung als Vorder- und Hintergrundmusik zu taxieren und diese feinfühlig einzusetzen.

Ein wichtiger Bestandteil der Planung der Konzerte war es also, einen kulturellen Rahmen zu schaffen, der es neben seiner zerstreuen und unterhaltenden Wirkung *auch* erlaubte, Geschäfte abzuwickeln und private Netzwerke auszubauen. Die seinerzeit übliche ausgiebige Verweildauer der Gäste, die zumeist mehrere Wochen im Hotel blieben, kam dem Bestreben entgegen, einen gewissen Grad an Vertrautheit zu entwickeln und die

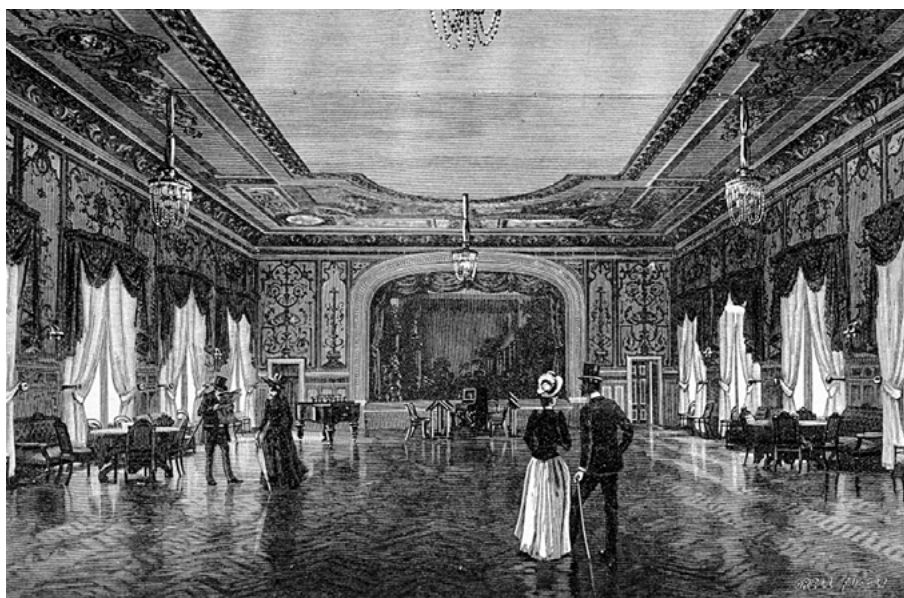


Abb. 4: Hôtel Kursaal Maloja, Salle des Concerts, um 1885.

Geschäftswürdigkeit des Gegenübers mit der nötigen Ruhe und in angemessenem Rahmen begutachten zu können. Dieser angemessene Rahmen, den unter anderem auch die musikalische Konzertprogrammierung zur Verfügung stellen sollte, diente mithin dazu, die gesellschaftliche Statusüberprüfung der Gäste untereinander zu erleichtern. Der Nachweis der eigenen (auch musikbezogenen) Kulturation bildete sozusagen einen Sicherheitsfaktor im Rahmen eines genau festgelegten Regelwerks des gesellschaftlichen Umgangs.

## Konzertprogramme 1912

Vermutlich durch Zufall haben sich die Programme der regulären Nachmittags- und Abendkonzerte des Sommers 1912 für das Maloja Palace nahezu lückenlos erhalten.<sup>40</sup> Es handelt sich bei den entsprechenden Dokumenten wohl lediglich um Notizen zur Konzertabfolge für den internen Gebrauch des Orchesters: So konnte der Ensembleleiter die abgesprochene Reihenfolge von Stücken im Blick behalten, die dem Publikum allenfalls mündlich angesagt wurden. Bei der Durchsicht der Programme lässt sich zunächst einmal nachvollziehen, wie normiert die Rahmenbedingungen der Konzerte waren. Dies zeigt sich an der Bestimmung der Dauer der einzelnen Stücke ebenso wie bei deren inhaltlichen Auswahlmodalitäten und ihrem Wechselverhältnis im geplanten Ablauf.

In den Jahren der in den Blick zu nehmenden Programme nach 1910 hatte das Hotel rund 330 Zimmer, davon bereits 50 mit privatem Bad (und damit eine leicht höhere Raumzahl als bei der Eröffnung ein Vierteljahrhundert früher).<sup>41</sup> Einige Zeit zuvor war

der Winterbetrieb neu wieder aufgenommen worden, und nach einer umfassenden Sanierung hatte man auf breiter Ebene elektrisches Licht eingeführt. Wie erwähnt, stellte das Kursaal bereits 1885, also kurz nach Eröffnung, die Mailänder Instrumentalisten unter Luigi Galli an. Die Musiker wurden immer saisonweise als Gesamtensembles engagiert. Sie waren damit kein Bestandteil des regulären Personals, und ein Vertragsverhältnis bestand nur mit dem jeweiligen Leiter. Im Sommer 1912 nun konnte das Maloja Palace immer noch mit seinem «Orchestre Milanais» werben – es wurde unterdes allerdings von Maestro Andrea Gnaga (1868–1939) geleitet, einem erfahrenen Komponisten und Dirigenten, dessen Oper *Gualtiero Swarten* 1892 am Teatro Costanzi in Rom eine viel beachtete Uraufführung erlebt hatte.<sup>42</sup>

Gespielt wurden in den üblichen Nachmittags- und Abendprogrammen jeweils sieben Stücke mit einer durchschnittlichen Einzellänge von drei bis zehn, in Ausnahmefällen fünfzehn Minuten, damit eine reine Spieldauer von höchstens eineinhalb Stunden nicht überschritten wurde. Hierdurch konnte in der Regel (mit kleineren Pausen) insgesamt bequem eine gute Zeitstunde gefüllt werden. Auffällig an den musikalischen Programmen von 1912 ist ein starker Fokus auf (im weiteren Sinne) zeitgenössischer Musik. Die grossstädtische Kunst der Gegenwart war mit Opernnovitäten vertreten, wie sie von den Orchestern der grossen Hotels und Cafés auch in den Metropolen hätten gespielt werden können.

Die Auswahl der gespielten Werke widerspiegelt entsprechend den mutmasslichen Publikumsgeschmack einer internationalen, gleichwohl mit bestimmten nationalen Hörgewohnheiten ausgestatteten Gesellschaft, zu der Briten und Amerikaner ebenso gehörten wie Deutsche, Italiener, Belgier und Franzosen. Zudem orientierte sich das gespielte Repertoire auch am Erfahrungshorizont der (wahrscheinlich) aus Mailand stammenden Musiker und insbesondere ihres Leiters. Ein Schwerpunkt im Bereich norditalienischer und Pariser Opern- und Operettenkultur ist deshalb (auch in Verbindung mit der Schwerpunktbildung der Gäste) unüberhörbar. Maestro Gnaga liess gelegentlich auch eigene aktuelle Kompositionen aufführen. Und natürlich wurden von der Scala bekannte Stücke gespielt, die aber auch internationale Bekanntheit beanspruchen konnten. Hin und wieder wurden zudem Erfolgsstücke aus London und Wien in die Programmfolge eingestreut.

Ganz in solchem Sinne erklangen im Juli 1912 beispielsweise Ausschnitte aus Umberto Giordanos *Sibéria*, das 1903 an der Scala uraufgeführt worden war und in Genua, Paris, New York und New Orleans nachgespielt wurde. Zu hören waren etwa auch Klänge aus Giacomo Puccinis *La Bohème* und *Tosca*, die 1896 beziehungsweise 1900 uraufgeführt worden waren und seitdem überall in Europa ertönten. Es erklangen Bestandteile aus Francesco Cileas *Adriana Lecouvreur*, die 1902 in Mailand uraufgeführt worden war, oder Pietro Mascagnis *Cavalleria* und *Iris*, 1890 beziehungsweise 1898 in Rom aus der Taufe gehoben, oder Alfredo Catalanis *Loreley*, die 1890 zum ersten Mal zu hören war. Ähnliches gilt aber auch für Operetten, wie etwa *Miss Helyett* von Edmond Audran, die 1890 in Paris uraufgeführt und dann verschiedentlich in Kontinentaleuropa, Grossbritannien und den USA gezeigt wurde. Oder Jules Massenets *Le Cid*, der 1885 mit grösstem Erfolg in Paris gespielt wurde und sich mehrere Jahrzehnte lang auf den Spielplänen hielt. Zu hören waren ebenfalls Ausschnitte aus Jean Nougès' Oper

Abb. 5: Programmzettel des Hotels Maloja Palace vom 14. Juli 1912.

Le 14 Juillet 1912

# MALOJA PALACE

Direction : H. Schlagenhauff

▼▼▼

## Programmes des Concerts

Maestro: Andrea Gnaga.

===== APRES MIDI =====

1. *El Puntillero* (Marche) Tölzatti
2. *Le Dame Claude* (Ouverture) Boilken
3. *Sonata Loubasi* (Allegretto) Provincial
4. *La Traviata* (Selection) Terzi
5. *Sonata de Tesso* (Syllo) Gnaga
6. *Ein Walzertraum* (Fantaisie) O. Franz
7. *Air Brésilienne* H. H.
8. *Angusta* (Polka) Balzani

===== SOIR =====

1. *Savotta des élégants* Carlini
2. *Fiorina* (Ouverture) Zedotti
3. *Sonata pathétique* (Adagio) Beethoven
4. *Les Pécheurs de Perles* (Opéra) First
5. *La Traviata* (Sélection) Terzi
6. *Lohengrin* (1<sup>re</sup> Fantaisie) Faquer
7. *Moment Musical* Schubert
8. *La Mascotte* (Sélection) Tschann

A. WERNECKE, BREMEN

*Quo vadis?*, die zum ersten Mal 1909 in Paris erklang und mit der 1909 die Budapester Volksoper glanzvoll eröffnet wurde.

Im August 1912 folgten neben einigen Wiederholungen Ausschnitte aus *Lakmé* von Léo Delibes (Paris 1883), *Il Guarany* von Carlos Gomes (Mailand: Scala 1870), dem Operettenerfolgsstück *La fille de Madame Angot* von Charles Lecocq von 1872, aus *La Mascotte* von Edmond Audran von 1883 und dessen Operette *La poupée* von 1896; darüber hinaus Auszüge aus Jules Massenets *Manon* und *Werther* von 1884 beziehungsweise 1887 (Paris), aus *La Secchia rapita* von Jules Burgmein (alias Giulio Ricordi; Turin 1910), aus Amilcare Ponchiellis *I promessi sposi* (in zweiter Fassung: Mailand 1872), aus *Cleopatra* von Luigi Mancinelli (einer Schauspielmusik, die in Wien 1872 erstmals erklingen war), aus Karl Goldmarks *Königin von Saba* (Wien 1875) sowie aus *The Geisha* von Sidney Jones (London 1896).

Wie in vieler Hinsicht bedachtsam solche Orchesterprogramme gestaltet wurden, soll an einem Einzelbeispiel genauer betrachtet werden. Die Abendkonzerte enthielten

gegenüber den Nachmittagsprogrammen neben gefälligen Stücken aus Operette und Tanz auch Elemente, die Dauerbesucher oder Kenner städtischer Orchesterkonzerte und Opernhäuser interessiert haben könnten. Das Abendkonzert vom 14. Juli unter Maestro Gnaga beispielsweise setzte sich aus einer wohlautarierten Abfolge von klassischen und populären Werken zusammen. Zu Beginn liess das Orchester die *Gavotte des élégants* von Oreste Carlini (1827–1902) erklingen. Carlini war Komponist und Leiter einer Musikkapelle und Autor erfolgreicher Märsche und Operetten und hatte in der westlichen Toskana gewirkt. Das Stück ist eine historisierende Anspielung auf einen lebhaft-festlichen Gesellschaftstanz des 17. und 18. Jahrhunderts, der sich im Rahmen des Rokokoballsaals des Maloja Palace zum Einstieg des Abendkonzerts besonders gut zu eignen schien. Danach folgte die «Ouverture» zur Oper *Fiorina* von Carlo Pedrotti (1817–1893), der in verschiedenen norditalienischen Städten tätig gewesen und dessen *Fiorina* 1851 ausgesprochen erfolgreich uraufgeführt worden war. Die «Ouverture» ist ein heiter-beschwingtes Potpourri der wichtigsten musikalischen Nummern des Bühnenwerks. An dritter Stelle stand das populäre «Adagio cantabile» aus der *Sonate pathétique* von Ludwig van Beethoven (1770–1827) mit seinem lyrischen Thema und dem dramatisch aufwühlenden Mittelteil, das den ausgelassenen Fortgang des Abends etwas gezügelt haben mag. Das Stück leitete damit bestens zur nachfolgenden Fantasie aus *Les Pêcheurs de perles* von Georges Bizet von 1863 über, einer Oper ernsten Sujets, die im Zuge von Bizets *Carmen*-Erfolg populär geworden war und die Hörenden durch fernöstliche Szenarien und Klänge des französischen Exotismus dringlicher in Anspruch nahm.

Im Folgenden nutzte Gnaga erneut die Ambivalenz aus repräsentativer Heiterkeit und dramatischer Erregung: Mit dem Vorspiel und Walzer aus *La Traviata* von Giuseppe Verdi (1813–1901), die 1853 als Adaption von Alexandre Dumas' Bestseller *La Dame aux camélias* in Venedig uraufgeführt wurde, zielte er auf eine besonders erfolgreiche Oper der jüngeren Musikgeschichte. Der Walzer stammt aus einer glänzenden Darsteller- und Chorszene in Violettas Salon («Che è ciò? – Non gradireste ora le danze?») aus dem ersten Akt, die für eine Aufführung in einem Ballsaal ebenfalls ausgezeichnet passte. Mit der anschliessenden Fantasie aus *Lohengrin* von Richard Wagner (1813–1883) wurde hingegen ein weiteres Werk aus dem moderneren deutschen Repertoire ausgewählt, das auch bereits in Süd- und Westeuropa Popularität erlangt hatte. In bewusstem Kontrast hierzu folgte auf die vergleichsweise herausfordernde Opernfantasie ein leichtfüssiges Klavierstück: eines der *Moments musicaux* von Franz Schubert (1797–1828), das als übersichtliches Charakterstück eine Atempause vor dem Finale ermöglichte. Wiederum bildete es eine Art Brücke zwischen der grossen Oper und der abschliessenden Auswahl von Nummern aus der Opéra comique *La Mascotte* von Edmond Audran (1840–1901). Es handelt sich hierbei um ein europaweit gespieltes Zugstück, das 1880 im Théâtre des Bouffes-Parisiens herausgekommen war, dann aber auch in London und Wien, Berlin und in Paris, dort zuletzt 1909 in einer Neuproduktion, Erfolge feierte. (Das «Maskottchen» ist in der Handlung Audrans übrigens ein Bauernmädchen, das die burlaken Verstrickungen eines Plots durchlebt, der sowohl in den Bouffes-Parisiens wie in der ländlichen Abgeschlossenheit eines Alpenluxushotels funktionieren mochte.)

Insgesamt dominieren bearbeitete Bühnenwerke vor Instrumentalstücken, obwohl das Orchester selbst nur instrumental besetzt ist: Fünf von acht Stücken stammen aus Opernproduktionen. Die nationale Herkunft der Werke und ein entsprechendes Repertoire aus den Metropolen Europas wird ausgewogen berücksichtigt: Neben drei italienischen und drei (im weiteren Sinne) «deutschen» finden sich zwei französische Nummern. Zu Beginn, in der Mitte (elegant mit dem Walzer aus der *Traviata* in seiner Doppelfunktion als Konzerttanz und Teil einer Oper) und am Ende sind Tänze beziehungsweise tanzartige Stücke in den Programmablauf eingewoben. Alternierend zu den bekannten Opernouvertüren und -fantasien finden sich mit Beethoven und Schubert zwei aus dem bürgerlichen Klavierrepertoire (insbesondere auch der gehobenen Salonpraxis) bekannte Stücke, mit deren Hilfe ein verfeinertes gesellschaftliches Bildungsniveau und die entsprechende soziale Zugehörigkeit zu einem Kennerzirkel demonstriert werden kann.

Während der Beginn eine festlich getragene Stimmung aus der Sphäre historistisch aufbereiteter Hofmusik erzeugt und im Verlauf des Konzerts Stücke des «klassischen» Repertoires für erhöhte Aufmerksamkeit sorgen sollen, sind die Schlussnummern der *Mascotte* als volksläufige Rausschmeisser gedacht, die kaum mehr Nachdenklichkeit produzieren möchten. Es handelt sich mithin um ein in jeder Hinsicht ausgewogenes Programm: Das Repertoire ist anzusiedeln zwischen kleineren und etwas grösseren (aber wiederum in sich in Nummern unterteilten) Formaten, zwischen verschiedenen nationalkulturellen Bereichen, zwischen älteren und aktuellen Hits (mit Wiedererkennungswert für verschiedene Generationen von Zuhörenden), zwischen Bekanntem und weniger Bekanntem (also zur behutsamen Erweiterung des eigenen Horizontes), zwischen populärem und «klassischem», jeweils im Zwischenbereich von Salon, Oper, Ball- und Konzertsaal.

### **Das Ende eines «Reunionsplatzes»**

Im Hôtel Kursaal, vor allem aber später im Maloja Palace, spielte ein genuines Hotelorchester, das mit seinen Hervorbringungen den Bühnencharakter der Architektur des Theatersaals unterstrich, ja sich selbst zu dessen Bestandteil machte. In einem zeitgenössischen Bericht heisst es: «Noch am selben Abend stehen Sie, Madame, im Ballkleid und drehen sich im großen Salon des Hotels zu den Klängen eines Mailänder Orchesters, das Strauss-Walzer spielt. Sie, Monsieur, werden russische Zigaretten im Smoking rauchen, während Sie die zweihundertfünfzig am Tisch mit der Wollust des glücklichen Spielers erneuern, der die Kosten für seine Reise gewinnt. [...] In diesen wenigen Minuten werden Sie mehr für Ihre Seele gelebt haben als in vielen Wochen. Die Bräune Ihrer Wangen, die Sie bei diesen Wanderungen eingefangen haben, wird verblassen wie die Luft, die Sie atmen, wie die neue Gesundheit. Aber manchmal werden Sie im Geiste die stolze Wildheit der Alpen vor sich sehen, und das wird Ihnen helfen, sich daran zu erinnern, dass es in dieser weiten Welt mehr gibt als Abendessen in der Stadt und Tassen Tee, als Politik und Geschäft, als Klubtreffen und Salonratsch [...]»<sup>43</sup>

Dieses «Mehr» wird allerdings nicht umsonst vor allem als «Erinnerung» lebendig: Die «stolze Wildheit der Alpen» dient dem Zitat zufolge nur mehr zur poetischen Charakteri-

sierung eines nicht realen Sehnsuchtsortes aus der Perspektive eines städtischen Alltagsbetriebs. Und umgekehrt sind «Politik und Geschäft», die im Alpenhotel selbst gegenwärtig gelebt werden, eingebettet in bewusst arrangierte Funktionszusammenhänge, die mit «Wildheit» kaum mehr etwas zu tun haben. Musik ist Bestandteil der Gesamtinszenierung des Hotels zum Nutzen des Gastes, und die «Politik» des Kursaals beziehungsweise Palace bereitet und befördert durch sie den Austausch einer Gesellschaft mit klar umgrenzten Gemeinschaftsinteressen (von Small Talk über Finanz- bis zu Heiratsgeschäften). Musik des Konzert- und Opernrepertoires von Wolfgang Amadeus Mozart bis Giacomo Puccini wird hierfür in Reminiszenzen arrangiert, die als Anknüpfungspunkt gesellschaftlicher und – stellenweise – modern-aktueller Bildung, als eine Art elitärer Erkennungscode dienen. In diesem klar umgrenzten Rahmen wird Musik darüber hinaus zur Evokation andächtiger, festlicher oder ausgelassener Stimmung genutzt. Daher ist es auch kein Zufall, dass Salonstücke der bürgerlichen Gebrauchsmusik insgesamt eher selten auf den Programmen zu finden sind.<sup>44</sup>

Es gilt freilich auch die Kehrseite dieses modernen Selbstverständnisses zu beachten: Dass drei Monate vor dem Konzertsommer 1912 in Maloja, der eine ganze Fülle und Vielfalt europäischer Musikkulturen vor seinen Zuhörenden ausbreitete, im April der Luxusliner «Titanic», begleitet von der «fröhlichen Weise»<sup>45</sup> eines Salonorchesters, 3800 Meter tief in den eisigen Fluten des Atlantiks sank, wurde zwar zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs als Menetekel eines untergehenden Zeitalters gelesen. Doch zwei Jahre später, mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs, schloss das Maloja Palace seine Türen, und die polyglotte Elite des Kontinents separierte sich wieder nach Nationen – und musste auf gemeinsame Begegnungsorte jenseits der Schlachtfelder teilweise verzichten.<sup>46</sup> International blieb lediglich das Glück und Elend der Börsenkurse, die das Überleben der gewohnten Lebensstandards dieser Elite sicherte beziehungsweise jetzt zunehmend erschwerte. Malojas nur dreissig Jahre zuvor ins Leben gerufene Idee eines «Reunionsplatzes», in dessen Mittelpunkt ein Saal zwischen Salon, Opernhaus, Tanz- und Konzertstätte stand, wo eine vielstimmig zwischen ästhetischen und politischen Rücksichten abwägende, weltläufige Musik erklang, konnte so nie mehr wiederbelebt werden.<sup>47</sup>

## Anmerkungen

- 1 Daudet, *Tartarin in den Alpen*, S. 21. Vgl. Seger, *Grand Hotel*, S. 33.
- 2 Vgl. Seger, *Grand Hotel*, S. 30.
- 3 Daudet, *Tartarin in den Alpen*, S. 80.
- 4 Vgl. Seger, *Maloja Palace Maloja*, S. 4.
- 5 Dies neben den bereits auch im Engadin entstandenen alpinen Grandhotels. Dazu allgemein Rucki, *Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur ab 1860*.
- 6 Seger, *Maloja Palace Maloja*, S. 4 f.; Stampa, *Der Maloja-Palace und sein Erbauer*, S. 137.
- 7 Vgl. Seger, *Maloja Palace Maloja*, S. 4. Vgl. auch Stampa, *Der Maloja-Palace und sein Erbauer*, S. 137.
- 8 *Neue Zürcher Zeitung*, 18. November 1883, S. 2 f. Vgl. dazu Stampa, *Der Maloja-Palace und sein Erbauer*, S. 135.
- 9 Vgl. hierzu Böckli, *Bis zum Tod der Gräfin*, S. 5.
- 10 Gemäss einer Zählung der Gemeinde haben sich «im Jahre 1880 zirka 10 000 Reisende über den Maloja nach dem Comersee begeben. Die Zahl der Fremden, die jedes Jahr Maloja besuchen und sich dort nur

- einige Stunden aufhalten, darf auf 20 000–30 000 jährlich geschätzt werden.» Zitiert nach Stampa, Der Maloja-Palace und sein Erbauer, S. 137.
- 11 Brief Friedrich Nietzsches vom 19. August 1887 an Franziska Nietzsche, in: Nietzsche, Sämtliche Briefe, S. 134.
  - 12 Vgl. Seger, Maloja Palace Maloja, S. 87–89.
  - 13 Metken, Von Montesquiou bis Beuys, S. 34.
  - 14 Santi, Bergell, Maloja, Engadin als Kurorte, S. 6 f.
  - 15 Vgl. Voss, Alpentragödie, S. 168.
  - 16 Vgl. Staatsarchiv Graubünden, Analyse des Mineralwassers in Maloja, 29. Oktober 1883, A Sp III/13h 6. Vgl. auch ebd. Richard-William Steward: Quelques considérations sur le séjour de la Maloja, son nouveau Kursaal et sur le traitement de l'anémie par les cures d'air dans la Haute Engadine, o. V., 1884 (Fotokopie der Druckschrift).
  - 17 Lardelli, The Magic Carpet, S. 51.
  - 18 Vgl. Böckli, Bis zum Tod der Gräfin, S. 88 f.
  - 19 Flückiger-Seiler, «Der Märchenzauber König Laurins ...», S. 30.
  - 20 Marguerite Casalonga: Morceaux caractéristiques «A la Maloja», Andrea Gnaga: Maloja Marche, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 10, Mappe 4. Ein weiteres, im Hinblick auf Maloja entstandenes Stück ist übrigens die *Polka Maloja* von A. Delaigue, dem «Chef d'orchestre des Variétés Casino de Marseille» (vgl. Leihnotenarchiv Reto Parolari, Winterthur, Katalognr. ORP 1255; mit Dank an Damian Elmer für den Hinweis.)
  - 21 Baron Jh. van Zuylen van Nyevelt und Fritz Valcke: La Maloja. Valse de Concert, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 10, Mappe 4; Staatsarchiv Graubünden, A Sp III/13h 18 (es hat sich nur das Titelblatt erhalten).
  - 22 Vgl. dazu den entsprechenden Bericht des *Maloja Chronicle* vom 24. Juli 1886, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 1, Mappe 5.
  - 23 Vgl. auch den Brief von Musikdirektor A. Schäfer vom 25. Mai 1884, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 1, Mappe 3, 1884. Der dazugehörige Vertrag findet sich in Depot 9, Schachtel 1, Mappe 4.
  - 24 Ob die beworbenen Musiker tatsächlich in der Scala zu spielen pflegten, wäre noch detaillierter zu erforschen. Vgl. dazu das entsprechende Dokument im Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 1, Mappe 5.
  - 25 Hierzu ausführlich Böckli, Bis zum Tod der Gräfin.
  - 26 Vgl. Baggerman, Maloja, S. 63.
  - 27 Vgl. die Lohnliste des Hotels Kursaal von 1887, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 2, Mappe 1.
  - 28 Zu diesen Musikern gehörte am Violoncello angeblich auch der junge Arturo Toscanini. Vgl. Jucker, Gli Italiani in Engadina, S. 102. Bei Jucker finden sich allerdings keine konkreteren Nachweise zu einem möglichen Engagement Toscaninis in Maloja. Möglicherweise verbrachte Toscanini zumindest einige Wochen des Sommers 1889 als Cellist im Engadin (vgl. den Hinweis von Harvey Sachs auf eine «wahrscheinlich unerwünschte Pause». Sachs, Toscanini, S. 32), gesicherte Quellen hierzu fehlen allerdings.
  - 29 Vgl. Brief von C. R. Brock an die Direktion (Herrn Wälther) des Hotels Kursaal Maloja vom 5. Oktober 1888, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 2, Mappe 2.
  - 30 Vgl. die entsprechenden Programmdrucke, Blankovordrucke und ausgefüllten Vordrucke im Staatsarchiv Graubünden, A Sp III/13h 18.
  - 31 Vgl. Konzertprogramm «Soirée dansante» vom 30. Juli 1897, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 2, Mappe 11. Möglicherweise dienten die handschriftlichen Konzertprogramme auch als Druckvorlage. Gegen diese These mag allerdings sprechen, dass sich im Gegensatz zu den Blanko- und handschriftlichen Vorlagen von den gedruckten Programmen des Palace nur eine verschwindend geringe Anzahl erhalten hat.
  - 32 Vgl. Seger, Maloja Palace Maloja, S. 7 f.
  - 33 Flückiger-Seiler, «Der Märchenzauber König Laurins ...», S. 36 f.
  - 34 Vgl. Flückiger-Seiler, Hotelträume zwischen Gletschern und Palmen, S. 48–60.
  - 35 Vgl. hierzu Lardelli, The Magic Carpet, S. 143.
  - 36 Vgl. hierzu Gredig/Schmidt, Höhenmusik, S. 8–10, 82–84.
  - 37 Hierzu allgemein Tröndle, Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur; ders., Eine Konzerttheorie.

- 38 Vgl. Salmen, Das Konzert, S. 170–177.
- 39 Solche Kommunikation spielte selbstverständlich auch bei den Kurkonzerten eine wichtige Rolle in der Begegnung zwischen den Gästen unterschiedlicher Hotels und (partiell) auch unterschiedlicher Gesellschaftsschichten.
- 40 Vgl. Konzertprogramme Sommer 1912, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 4.
- 41 Seger, Maloja Palace Maloja, S. 8.
- 42 Vgl. dazu die Datenbank des Archivio storico ed audiovisuale der Fondazione Teatro dell'Opera di Roma: [https://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_opera/gualtiero-swarten-1892](https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/gualtiero-swarten-1892), 28. Oktober 2022.
- 43 Bourget, *Études et Portraits*, S. 350 (Kapitel «Dans l'Engadine»; Übersetzung M. S.). Bourget reiste Anfang Juli nach St. Moritz, in der zweiten Julihälfte nach Maloja, wo er bis Mitte September verblieb.
- 44 Ein solch elitärer Anspruch betrifft übrigens nicht ausschliesslich bestimmte Hotelorchester, er gilt etwa auch für die Programme beispielsweise des Kurorchesters von St. Moritz in der Zeit unter der Leitung von Goffredo Sajani, wie zahlreichen Berichten des *St. Moritz Courier* aus den 1930er-Jahren zu entnehmen ist.
- 45 N. N., Das Massengrab im Ozean, S. 5.
- 46 In anderen Grandhotels des Engadins und etwa in Davos wurde während des Ersten Weltkriegs auf internationaler Ebene weitergetanzt. Vgl. zum Beispiel Zweig, Bei den Sorglosen.
- 47 Für zahlreiche weiterführende Hinweise und Korrekturen sei Mathias Gredig herzlich gedankt.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: A. Gabler, Brunner & Hauser Zürich [1880er Jahre], Kulturarchiv Oberengadin, Schenkung Olga und Paul Fried, Depot 1, 1d, Schachtel 6, Mappe.
- Abb. 2: Liège: V. & Ch. Gevaert & Fils o.J. [1884], Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 10, Mappe 4.
- Abb. 3: Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 1, Mappe 4.
- Abb. 4: Xylographie von Johannes Weber (1846–1912), Rätisches Museum Chur.
- Abb. 5: Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Maloja Palace, Depot 9, Schachtel 4, Mappe 2.

## Literatur

- Baggerman, Georges: *Maloja, entre cimes et lacs. Cent ans d'histoire d'un hôtel*, Brüssel: o. V., 1982.
- Ballstaedt, Andreas, Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart: Franz Steiner, 1989.
- Böckli, Peter: *Bis zum Tod der Gräfin. Das Drama um den Hotelpalast des Grafen de Renesse in Maloja*, Zürich: Verlag NZZ, 1998.
- Bourget, Paul: *Études et Portraits*, Bd. II, Paris: Lemerre, 1889.
- Daudet, Alphonse: *Tartarin in den Alpen. Die Besteigung der Jungfrau und andere Heldentaten* [1885], Zürich: AS, 2011.
- Flückiger-Seiler, Roland: *Hotelräume zwischen Gletschern und Palmen. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920*, Baden: Hier + Jetzt, 2001.
- Flückiger-Seiler, Roland: «Der Märchenzauber König Laurins ...». Von der einfachen Gaststube zum luxuriösen Hotel-Festsaal», in: *k + a. Kunst + Architektur in der Schweiz* 67/4 (2016), S. 30–41.

- Gredig, Mathias, Matthias Schmidt (Hg.): *Höhenmusik. Orchester der Hotels und Kurvereine im Engadin. Ein Buch zur Sonderausstellung im Museum Alpin Pontresina*, Basel, Chur: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel und Institut für Kulturforschung Graubünden, 2022.
- Jucker, Cristina: *Gli Italiani in Engadina*, Milano: Valentina, 2012.
- Lardelli, Dora: *The Magic Carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels 1850–1914*, Mailand: Skira, 2010.
- Metken, Günter: «Von Montesquiou bis Beuys. Segantinis europäische Gemeinde», in: *Giovanni Segantini 1858–1899*, Ausstellungskatalog, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1990, S. 32–46.
- N. N.: «Das Massengrab im Ozean», in: *Illustrierte Kronenzeitung*, 21. April 1912.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, 2. Auflage, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2003.
- Rucki, Isabelle: *Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur ab 1860*, Baden: Hier + Jetzt, 2012.
- Sachs, Harvey: *Toscanini*, New York: Da Capo Press, 1981.
- Salmen, Walter: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München: C. H. Beck, 1988.
- Santi, A[gostino]: *Bergell, Maloja, Engadin als Kurorte*, Chur: Schuler Verlag, 1903.
- Seeger, Cordula: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*, Köln: Böhlau, 2005.
- Seeger, Cordula: *Maloja Palace Maloja. Historische Baudokumentation*, St. Moritz: o. V., 2009.
- Stampa, Renato: «Der Maloja-Palace und sein Erbauer», in: *Bündner Jahrbuch* 8 (1966), S. 134–138.
- Tröndle, Martin: «Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur», in: ders. (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 21–44.
- Tröndle, Martin: «Eine Konzerttheorie», in: *Musiktheorie* 33/4 (2018), S. 285–296.
- Voss, Richard: *Alpentragödie. Roman aus dem Engadin* [1909], Hamburg: tredition, 2018.
- Zweig, Stefan: «Bei den Sorglosen», in: ders.: *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941*, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 104–111.



## Autorinnen und Autoren

### Federica Di Gasbarro

ist seit 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Historischen Institut in Rom. Sie wurde in Basel und Rom mit einer Studie über Edgard Varèse promoviert. Nach Postdoc-Stipendien der Fondazione Cini, der Paul Sacher Stiftung und des Schweizerischen Nationalfonds war sie von 2020 bis 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Basel. Ihre Forschungen behandeln Fragen zum Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts sowie Strategien der Orchestration im frühen 19. Jahrhundert.

### Cathrin Dux

geboren 1999 in Spreitenbach (AG), lebt und arbeitet in Basel. Während des Studiums an der Universität Basel wirkte sie als Praktikantin im Projekt «Geschichte der Salonorchester im Engadin» mit und erschloss unter anderem das Archiv des Kurvereins Pontresina. Durch ihren Einsatz im Mikrofilmarchiv des Musikwissenschaftlichen Seminars und der Paul Sacher Stiftung Basel entdeckte sie ihre Passion für das Archivwesen und führt diese als Lernende Fachfrau Information u. Dokumentation EFZ in der Universitätsbibliothek Basel fort.

### Patrick Gasser

geboren 1976 in Bozen (Südtirol). Studium der Geschichte und Medienkunde an der Universität Innsbruck. Bis Januar 2023 Vizedirektor und Koordinator des Touriseum, des Südtiroler Landesmuseums für Tourismus in Meran (Südtirol). Autor diverser Publikationen und Beiträge zur Tiroler Tourismusgeschichte.

### Mathias Gredig

forscht derzeit an der Universität Basel und am Institut für Kulturforschung Graubünden. Er promovierte an der Universität Basel und ist Autor unter anderem der Bücher *Zum Cellospiel von Daniil Schafan* (Friedberg 2016) und *Tiermusik. Zur Geschichte der skeptischen Zoomusikologie* (Würzburg 2018). Im Winter 2024 erscheint bei Matthes & Seitz in Berlin sein neues Buch *Grandhotels, Risotto und Bomben. Geschichte der futuristischen Geräuschkunst*.

### Kurt Gritsch

geboren 1976, freischaffender Historiker und Museologe. Forschungsschwerpunkte sind Migrationsgeschichte, historische Konfliktforschung sowie Medien- und Rezeptionsgeschichte. 2009 Promotion an der Universität Hildesheim, 2014–2017 Mitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck, 2021 Gastdozent am Historischen Seminar der Universität Luzern. Autor mehrerer Bücher und zahlreicher Artikel in Fachzeitschriften und Magazinen. Seit 2021 forscht er zum Thema «Migration und Tourismus» am Institut für Kulturforschung Graubünden.

### **Christoph Haffter**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle Musikphilosophie des Philosophischen Seminars und der Musikhochschule Basel. Er studierte Philosophie und Musikwissenschaft in Basel, Paris und Berlin. 2018 forschte er als Visiting Scholar an der Columbia University in New York. Von 2019 bis 2022 war er Assistent am Lehrstuhl für Kunstphilosophie der Universität Fribourg. 2022 wurde er an der Universität Basel in Philosophie promoviert. Daneben ist er als Musikkritiker tätig.

### **Simone Hutmacher-Oesch**

studiert im Master Musik- und Religionswissenschaft an den Universitäten Basel und Zürich. Sie absolvierte 2012 eine Orgelausbildung mit Ausweis I an der Hochschule der Künste Bern und ist seit 2013 als Organistin an der evangelisch-reformierten Kirche Sissach tätig. Sie verfügt über einen BSc in Betriebsökonomie FHNW und arbeitete sechs Jahre in verschiedenen Positionen im Global Category Management von Novartis Pharma und Global Marketing Procurement von Hoffmann-La Roche in Basel.

### **Reinhold Nowotny**

geboren 1965 in Wien. Unterricht auf Klavier, Klarinette und Saxofon, zuletzt bei Prof. Wilfried Gottwald (Wiener Symphoniker). 1984/85 Gardemusik Wien, 1985 Kapellmeister-Prüfung, Studium der Musikwissenschaft, seit 1988 Mitbegründer und Leiter verschiedener Ensembles, 1989 bis 1997 Musikschullehrer und Kapellmeister in Poysdorf, seit 1999 Dirigent des Wiener Klarinetten-Orchesters und der «Hoch- und Deutschmeister». Komponist und Arrangeur, Autodidakt auf Akkordeon, Waldhorn, Tuba und Schlagzeug.

### **Matthias Schmidt**

Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Bonn, Berlin und Wien. Promotion an der FU Berlin, Habilitation an der Universität Salzburg. Nach Lehrtätigkeiten an Hochschulen in Österreich, Deutschland und den Niederlanden seit 2007 Full Professor für Neuere Musikgeschichte an der Universität Basel. Publikationen insbesondere zu Musikästhetik und -geschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Laboratorium der neuen Musik. Die Donaueschinger Kammermusiktage 1921–1926* (hg. mit Simon Obert), Basel 2022; *Fritz Kreisler. Ein Theater der Erinnerung*, München 2022.

### **Gesine Schröder**

geboren 1957, Professorin für musiktheoretische Fächer an der HMT Leipzig (seit 1992). Seit 2012 lehrte sie ausserdem an der mdw (Wien), aktuell noch im dortigen Doktoratsprogramm für Artistic Research. Gastdozenturen unter anderem in Oslo, Paris, Peking, Santiago de Chile, Shanghai und Zürich. 2012–2016 Präsidentin der Gesellschaft für Musiktheorie (gmth). Sie forscht zu Kontrapunkt um 1600, neuer Musik, Praxis und Theorie der Orchestration und zur musikalischen Interpretation.

### **Cordula Seger**

hat Germanistik und Kunstgeschichte in Zürich und Berlin studiert und 2003 mit *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur* promoviert. Anschliessend war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Architekturabteilung der ETH Zürich, Dozentin an verschiedenen Fachhochschulen sowie Lehrbeauftragte im Fachbereich Germanistik an der Universität in Wien. Neben Lehre und Forschung war sie als Kuratorin und Publizistin tätig. Seit 2017 leitet sie das Institut für Kulturforschung Graubünden. Aktuell forscht sie zu den Literaturen Graubündens nach 1945.

### **Martina Sichardt**

1987 Promotion über Schönberg, 2008 Habilitationsschrift über Beethoven. 1978 und 1980 Geigerin im Orchester des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. Zwischen 1987 und 2008 mit Unterbrechungen wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsstelle der Schönberg-Gesamtausgabe in Berlin, seit 2008 Professorin für Musikwissenschaft an der HMT Leipzig. Forschungsschwerpunkte: zweite Wiener Schule, Beethoven, Skizzenforschung, Genderstudies.

### **Jonathan Stark**

erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien bei Gesine Schröder (Musiktheorie) und Andreas Stoehr (Dirigieren). Er ist international als Opern- und Konzertdirigent tätig und war von 2018 bis 2022 Lektor im Hauptfach Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Musikvermittlung, die er in Einführungsvorträgen und online in seinem StarkConductor-Blog betreibt.

### **Leila Zickgraf**

studierte Musikwissenschaft, BWL und Wirtschaftspolitik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und war international erfolgreiche Turniertänzerin, Choreografin und Tanzlehrerin, bevor sie an der Universität Basel mit einer interdisziplinären Arbeit zu Igor Stravinskij's Ballettwerk promoviert wurde. Stipendien und Forschungsaufenthalte führten sie unter anderem nach Russland und in die USA. Derzeit lebt und arbeitet sie in Berlin, forscht und lehrt zum Themenspektrum «Mensch – Maschine – Musik» und vernetzt Wissenschaftler:innen, Kulturschaffende und Künstler:innen.



## Dank

Ohne Archivadokumente gäbe es das vorliegende Buch nicht – in diesem Sinne bedanken wir uns besonders bei folgenden Institutionen und Mitarbeitenden: Beat Hofmann, Cla Rauch und Jon Duri Tratschin vom Archiv Cultural d’Engiadina Bassa in S-chadatsch; Gian-Nicola Bass, Dora Lardelli (†2023) und Diana Pedretti vom Archiv Culturel d’Engadin’Ota in Samedan; Antonia Meier und Richard Leuenberger vom Badrutt’s Palace Hotel in St. Moritz; Markus Tauss vom Cresta Palace Hotel in Celerina; Dora Filli, Tatjana Hagen und Laura Rezzoli von der Dokumentationsbibliothek St. Moritz; Marc Eichenberger und Katja Schneider vom Grand Hotel Kronenhof in Pontresina; Evelyne Lüthi-Graf vom Hotelarchiv Schweiz; Adriëne Kruit vom Hotel Val Sinestra; Ursin Maissen von Pontresina Tourismus; Heinz E. Hunkeler und Katja Schneider vom Kulm Hotel in St. Moritz; Daniel Bosshard und Jürg Frei von der Notenbibliothek der Kurorchester von Pontresina und St. Moritz in Celerina; und Barbara Rektenwald in Klosterneuburg für Dokumente zu Fritz Rektenwald. Für die Mithilfe bei Archivrecherchen herzlichen Dank an Cathrin Dux, Lea Gredig, Beat und Claudia Hugentobler-Campell und Eszter Schmidt; für die Mithilfe bei der Akquisition von Drittmitteln vielen Dank an Oscar Eckhardt vom Institut für Kulturforschung Graubünden und Susanne Stalder vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. Die Publikation des Sammelbandes wurde, wir bedanken uns dafür, grosszügig unterstützt vom Beitragsfonds der Graubündner Kantonalbank, der Fundaziun Biblioteca Engiadinaisa, der Leonardo-Stiftung, der Willi Muntwyler Stiftung und der SWISSLOS/Kulturförderung des Kantons Graubünden. Schliesslich bedanken wir uns, zurückblickend auf die Tagung «SalonOrchester der Alpen», für Unterstützung bei der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel (FAG), der Fundaziun Biblioteca Engiadinaisa, den Gemeinden Pontresina und St. Moritz, der Graubündner Kantonalbank, dem Hotel Saratz und dem Museum Alpin in Pontresina, der Kulturförderung der Region Maloja und des Kantons Graubünden, der Laudinella Kultur und dem Hotel Reine Victoria in St. Moritz, dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF), der Stiftung Stavros S. Niarchos, der Tino Walz-Stiftung und der Willi Muntwyler-Stiftung. Herzlichen Dank auch an Mirella Carbone vom Institut für Kulturforschung Graubünden für die Mithilfe bei der Umsetzung der Tagung und an Bertram Hissing vom Hotel Engadinerhof in Pontresina für die spontane Bereitstellung und Transportorganisation eines Ersatzklaviers. Ganz herzlich bedanken wir uns bei Thomas Barfuss vom Institut für Kulturforschung Graubünden für das erste Lektorat; für das weitere Lektorat bei Günther Fässler, für den Satz und die Aufnahme der Publikation ins Verlagsprogramm bei Lisa Bollinger und Hans-Rudolf Wiedmer vom Chronos Verlag in Zürich.



## Personenregister

### A

Abraham, Paul 129  
 Adam, Adolphe 208  
 Allais, Alphonse 74, 75  
 Alpár, Gitta 53, 54  
 Andersen, Hans Christian 140  
 Angola, Rudolf 31  
 Artok, Leo (Lothar Windsperger) 126  
 Audran, Edmond 212, 213, 214

### B

Bach, Johann Sebastian 117  
 Bächler, Stefan M. 23  
 Baiter, Valérie 21–22  
 Bakos, Barnabás 117, 123, 126  
 Barfuss, Thomas 82, 197  
 Barth, John F. 187  
 Bauman, Zygmunt 156  
 Baur, Fritz 194  
 Baur, Madeleine 40  
 Beethoven, Ludwig van 75, 117, 214, 215  
 Beneš, Jara 136–140  
 Berlioz, Hector 94  
 Berry, Ursula Cecilia 59, 68  
 Berry, Peter Robert (I) 59, 126  
 Berry, Peter Robert (II) 117, 118, 123, 126  
 Bigi, Alvaro 80, 129  
 Bizet, Georges 214  
 Blunt, Edward 36  
 Bock, Dieter 22  
 Boorum, Charles Lowe Jr. 190  
 Born, Georgina 155  
 Bosshard, Daniel 81, 115, 123  
 Brahms, Johannes 129  
 Brandt, Lilly (Mia Senta) 47–48  
 Brown, Clive 99  
 Buettner, A. (Gabriele) 39, 40  
 Burato, Carlo 24  
 Burgmein, Jules (Giulio Ricordi) 213

### C

Campolmi, G. B. 63–64  
 Cantieni, Robert 118  
 Capadrutt, Reto 190  
 Cappelli, Luciano 5, 57, 61, 62–63  
 Carlini, Oreste 214  
 Carter, Howard 136, 137, 140  
 Casalonga, Marguerite 116, 117, 123, 126, 205  
 Catalani, Alfredo 212  
 Ceré, Massimiliano 81  
 Chaikin, Simon 60, 62, 63  
 Cilea, Francesco 212  
 Claude Le Jeune 114  
 Clemente, Peter 115, 123  
 Conrad, Luc 23  
 Curie, Marie 14  
 Curry, Manfred 188  
 Cuscinà, Alfredo 169  
 Cuscinà, Giuseppe 169  
 Czerny, Carl 119

### D

Dal Monte, Toti 85–86  
 Damanski, Josef 175  
 Dambrine, Sylvie 115, 123  
 Danilewski, Marcin 115, 123  
 Daudet, Alphonse 201  
 David, Félicien 132  
 Debussy, Claude 129, 141  
 Dedual-Niederberger, Erwin 21–22  
 Dee, Dorothy 51–52  
 Delaigue, A. 217  
 Delibes, Léo 213  
 Desprez, Josquin 114  
 Deterding, Henri 53  
 Deterding, Lydia 53  
 Di Gasbarro, Federica 5, 7, 10, 93, 111, 118, 126, 221

Dolores-Soltész, Arthur 36  
 Dommeyer, Max 47  
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 140  
 Droz, Fernand 60, 62  
 Druml, Carl Tertio 113, 118, 123, 124  
 Dufay, Guillaume 118  
 Dumas, Alexandre 214  
 Dumont, René 54  
 Durant, Lore (Lore Spoerri) 9, 52, 62  
 Dux, Cathrin 5, 9, 13, 82, 197, 221  
 Dvořák, Antonín 174

## E

Eckmann, David 113, 118, 123, 124  
 Eilenberg, Richard 129  
 Elisabeth von Österreich-Ungarn (Sisi) 160  
 Elmer, Damian 188, 197, 217  
 Erdmann, Hans 96  
 Ernst, Henry 76  
 Erpf, Hermann 93, 94, 107,  
 Estri, Jean 52  
 Eule, Emil 187

## F

Fässler, Xaver 115, 123  
 Fischer, Ernst 117, 123, 126  
 Fietter, Carl (Francis Salabert) 126  
 Flury, Augustin 80  
 Foxley, George 205  
 Frei, Jürg 81  
 Frémaux, Louis 187  
 Fritsch, Maks 73

## G

Galli, Cesare 59, 68, 118, 119, 123, 126,  
 178, 179, 187  
 Galli, Luigi 208, 212  
 Gasser, Patrick 6, 10, 159, 221  
 Gautschi, Erwin 34, 39  
 Gehe, Eduard Heinrich 100  
 Germai, Doris 37

Gerster, Willy 22  
 Gesualdo, Carlo 114  
 Gharibnejad, Fojan 113, 116, 118, 123, 124  
 Giordano, Umberto 212  
 Giorza, Paolo 59  
 Gnaga, Andrea 205, 212, 214  
 Godlewski, Karl August (Willy  
 Godlewski) 34–36  
 Götttsche, Dirk 130, 141  
 Goldbach, Karl Traugott 111  
 Goldmark, Karl 213  
 Goldschmidt, Edith 170  
 Gomes, Antônio Carlos 213  
 Gravina, Gilberto 169  
 Gredig, Lea 25, 82, 197  
 Gredig, Mathias 5, 6, 8, 9, 11, 25, 69, 73,  
 111, 113, 117, 119, 173, 185, 218, 221  
 Grisseemann, Johann 162  
 Gritsch, Kurt 5, 9, 57, 221  
 Grohmann, Karl Theodor 74, 97, 102  
 Gutbub, Matthieu 115, 123  
 Gyenes, Lilly 9, 44–45, 46, 47

## H

Haas, Georg Friedrich 114  
 Haensch, Edmund 74, 98, 99, 103–104,  
 106  
 Haffter, Christoph 6, 10, 151, 222  
 Haines, Jackson 191  
 Haller, Johann 74  
 Hanslick, Eduard 174, 175  
 Heaton, Jennison 190  
 Hegar, Friedrich 61  
 Heile, Björn 153, 154, 155  
 Henriksson, Sven Sebastian 113, 118,  
 119, 123, 124  
 Hensel, Sebastian 93, 94, 104, 108–110,  
 113, 118, 121–122, 123, 125  
 Herbert, George, 5. Earl of Carnarvon  
 (Lord Carnarvon) 137  
 Hesmondhalgh, David 155  
 Hnatek, Samuel 192

Hobsbawm, Eric 152  
 Höcker, Paul Oskar 194  
 Hoek, Henry William 194  
 Honegger, Arthur 186  
 Hope, Laurence (Violet Nicolson) 130–132  
 Hucke, Hermann 81  
 Hull, Edith Maud 147  
 Hurka, Joe 69  
 Hutmacher-Oesch, Simone 5, 9, 43, 222

## J

Jaksch, Adalbert 174  
 Jaksch, Franz 174  
 Jameson, Fredric 155  
 Jarry, Alfred 75  
 Jenny, Christian Jott 7  
 Jessel, Leon 129  
 Jones, Sidney 213  
 Jupp, Eric 187

## K

Kagel, Mauricio 6, 10, 117, 151–157  
 Kahlert, Fritz 62  
 Kalpac, Curt 162  
 Kerckhoven, Abraham van den 73  
 Ketèlbey, Albert 147  
 Kind, Theo 22  
 Kleemann, Heinz 22  
 Kleiner, Billy W. 62, 66–68  
 Kleiner, E. Henri 67–68  
 Klinger, Carl 159, 162, 163, 166  
 Knoll, Franz 48  
 Kobelt, Bertha 180  
 Koebner, Franz Wolfgang 38  
 Kögler, Herma 48  
 Königsberger, Josef 129  
 Kolowrat-Krakowsky, Heinrich 174  
 Komzák, Karl jun. 174  
 Kopetzky, Wendelin 174, 176  
 Krisch, Laurenz 65  
 Kruit, Adrienne 25

Krull, Felix 77, 80  
 Kühn, Heinz 60  
 Kuttner, Anton 169

## L

Lautenschläger, Willi 129  
 Lecocq, Charles 213  
 Lehár, Franz 7, 117, 123  
 Lehmann, Edouard 76  
 Lemierre, Antoine-Marin 100  
 Lemm, John 188  
 Liechti, R. E. 36  
 Liszt, Franz 48, 129, 169  
 Lobe, Johann Christian 111  
 Locke, Ralph P. 147, 157  
 Löhner-Beda, Fritz 137–138  
 Lord Carnarvon (George Herbert, 5. Earl of Carnarvon) 137

## M

Mahr, Anton 175, 177  
 Mahr, Gustav 177  
 Mancinelli, Luigi 213  
 Mann, Thomas 114  
 Margutti, Ubaldo 61  
 Martin, Eva 45  
 Marshall, Mrs. Charles 117, 123  
 Mascagni, Pietro 212  
 Massenet, Jules 114, 212, 213  
 Mathé, Lily 9, 53–54  
 Mayr, Johann Heinrich 189  
 Melford, George 135  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 48, 114, 208  
 Meng, Elsa 181  
 Meng, Lina 181  
 Mengelberg, Willem 9  
 Meunier, Léonie 126  
 Meyer, Raphael B. 23  
 Mills, Annette 30  
 Moehrlen, Hans (Hans Martin Sutermeister) 77

- Mohagheghi Fard, Ehsan 113, 118, 123, 125  
 Moore, Thomas 131  
 Moret, Neil 147  
 Morgenstern, Christian 126  
 Morghan, Harry Hays 190  
 Mori, Vittorio 45–46  
 Moser, Magdalena 113, 118, 119, 123, 125  
 Moszkowski, Moritz 129  
 Mouvet, Maurice 32  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 10, 85–92, 114, 117, 129, 216  
 Münster, Josef 176  
 Münster, Julius 176  
 Mundry, Isabel 118  
 Myers, Margaret 44, 45, 51
- N**  
 Nadig, Albert 15, 17, 19  
 Nadig-Muggli, Thea 17, 18–19, 23, 24  
 Naef, Robert 129  
 Nash, John 190  
 Nicolson, Violet (Laurence Hope) 130–132  
 Nierlich, Heinz 129  
 Nietzsche, Friedrich 202  
 Nordenskiöld, Adolf Erik 74  
 Nougues, Jean 212  
 Nowotny, Reinhold 6, 11, 173, 222
- O**  
 O'Bannassa, Martin 78  
 O'Brien, Flann 78  
 Offenbach, Jacques 32  
 Osiris 137, 138  
 Osterhammel, Jürgen 147  
 Ötzi 5, 73, 74  
 Otonelli, Jean Pierre 40
- P**  
 Pantigana, Amadeus 73  
 Parolari, Reto 217  
 Paulin, Franz 170  
 Pecci, Josef 129  
 Pedrotti, Carlo 214  
 Petendi, Gyula 82  
 Pfenniger, Kurt 51, 52  
 Pinkas, Michael 113, 116, 118, 119–121, 123, 125  
 Pinösch, Duri 63  
 Pinösch-Gredig, Gustav 60, 66, 67, 68  
 Pitschmann, Josef 174  
 Ponchielli, Amilcare 213  
 Ponselle, Rosa 85, 86  
 Principe, Antonio 61, 62, 81  
 Proust, Marcel 114  
 Puccini, Giacomo 133, 212, 216
- R**  
 Rachmaninow, Sergei Wassiljewitsch 48  
 Raguz, Martin 113, 118, 119, 123, 125, 126  
 Rasch, Gustav 159  
 Rau, Jules 202  
 Rauch, Men 118, 126  
 Raye-Reid, Zelia 40  
 Rebikow, Wladimir Iwanowitsch 140–144  
 Recktenwald, Fritz (Fred Rackwood, Fritz Walden) 60, 61, 64–66, 79, 80  
 Reiniger, Joe 70  
 Rektenwald, Barbara 66  
 Renesse, Camille de 202, 205  
 Renesse, Malvina de 205  
 Reynold, Gonzague de 18  
 Rhynal, Camille de 29  
 Ricordi, Giulio (Jules Burgmein) 213  
 Ritter, Helmut 126  
 Rosenthal, Moriz 147  
 Rossum, Fräulein von 31  
 Rubinstein, Anton Grigorjewitsch 208  
 Ruckstuhl, Johnny 76  
 Russolo, Antonio 178

## S

Sacher, Paul 52  
 Said, Edward 153  
 Saint-Saëns, Camille 129  
 Sajani, Goffredo 59, 77, 80, 81, 146, 218  
 Salabert, Francis (Carl Fietter) 126  
 Sanguinetti, H. 36  
 Sarott, Flurina 115, 123  
 Sascha, Mademoiselle 33  
 Satie, Erik 75, 78, 80, 187–188, 192  
 Schäfer, A. 207, 208  
 Schäfer, Paul 169  
 Schaichet, Alexander 52  
 Schatt, Peter W. 157  
 Schering, Arnold 115  
 Scherrer, Carl E. 13  
 Schmidhofer, Nicole 185, 194  
 Schmidt-Curtius, Lilian 35  
 Schmidt, Matthias 6, 8, 9, 11, 25, 82, 111, 117, 173, 197, 201, 222  
 Schmutzer, Philipp 174  
 Schöllhorn, Johannes 114  
 Schönbächler, Michèle 185  
 Schönberg, Arnold 113, 115, 118,  
 Schönfeld, Anton Freiherr von 176  
 Schorta, Andrea 127  
 Schreiner, Adolf 85, 87–91  
 Schröder, Gesine 5, 7, 10, 111, 113, 123, 222  
 Schtscherbakowa, Anna Stanislawowna 188  
 Schubert, Franz 74, 114, 214, 215  
 Schubert, L. 19, 23, 50, 62  
 Schubert, Lilly 50  
 Schuberth, Mario P. 59, 62, 69  
 Schumann, Robert 132  
 Sciarrino, Salvatore 114  
 Seger, Cordula 11, 25, 223  
 Senta, Mia (Lilly Brandt) 47–48  
 Sichardt, Martina 5, 10, 81, 129, 157, 223  
 Siede, Ludwig 129  
 Sielle, Robert 30, 39  
 Simmerlein, Maria Theresia 49  
 Simon, Rudolf 46, 55, 61, 62, 76, 78, 79

Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch 114, 141  
 Sobo, Bruno 35, 36  
 Sobo, Dora 35, 36  
 Spinoza, Baruch de 74  
 Spoerri, Lore (Lore Durant) 9, 52, 62  
 Spohr, Louis 5, 10, 74, 93–111, 118, 121–122, 123  
 Stark, Jonathan 5, 7, 10, 85, 113, 115, 123, 223  
 Stauder, Wilhelm 114, 126  
 Stauffer, Teddy 186  
 Stoddard, John L. 164  
 Stradella, Alessandro 114  
 Strauss, Johann (Sohn) 113, 115, 118, 188, 191, 201, 215  
 Strauss, Richard 167, 168  
 Strobl, Carl 35  
 Sutermeister, Hans Martin (Hans Moehrlen) 77  
 Sutter, J. C. 181  
 Svendsen, Johan 129  
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 73

## T

Tartarin von Tarascon 201, 202  
 Tavan, Émile 85, 87, 90–91  
 Taylor, Timothy D. 157  
 Thomas, Ambroise 74  
 Tod, Quentin 40  
 Töndury, E. 181  
 Toscanini, Arturo 217  
 Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 48, 140–145  
 Tschudin, W. 13  
 Tutanchamun 10, 136–140

## U

Unsel, Kerstin 82

## V

Valcke, Fritz 205, 206  
 Valentino, Rudolph 136, 147

Verdi, Giuseppe 61, 75, 214  
Villiers-Stuart, Constance Mary 131

## W

Wacek, Bertha Libusa 180  
Wacek, Bohuslav Alfons 180  
Wacek, Ignaz 6, 11, 119, 173–181  
Wacek, Wilhelm 65, 173, 176  
Wagner, Richard 115, 126, 208, 214  
Walther, Alfred 81  
Wanek, Richard 186  
Weidemann, A. 48, 49  
Weill, Kurt 186  
Weirather, Tina 185  
Wellesz, Egon 115  
Wicky, René 187  
Windsperger, Lothar (Leo Artok) 126  
Woodforde-Finden, Amy 130–136, 139

## Y

Yoshitomi (Carl Zimmer) 129  
Yvoire, Claude 187

## Z

Zerrahn, Carl 164  
Zickgraf, Leila 5, 9, 27, 223  
Ziehrer, Carl Michael 176  
Zimmer, Carl (Yoshitomi) 129  
Zuylen van Nyevelt, Baron Jh. van 205,  
206