

Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät I
Universität Zürich

Musikwissenschaftliches Seminar
Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn

Georges Boulanger Violinvirtuose

Christian Peter Meier
Moosbachweg 1
6300 Zug

Zug, im Sommer 1995

Digitalisierte Fassung, vom Autor erstellt im Dezember 2024

Inhaltsverzeichnis

Prolog (aus dem Jahr 2024)	3
Vorwort	5
Einleitung	6
Salonmusik – Ein Überblick	8
Der musikalische Salon und was darauf folgte	8
Die Bearbeitungsmaschinerie kommt in Gang	11
Thalberg und die anderen Exponenten	12
Jeder sein eigener «Konzertmeister»	13
Vom Volkstheater zum «Café Chantant»: Wo Populärmusik ihren Platz hatte	15
Die Salonorchester	17
Der Stehgeiger und das von ihm verkörperte Image	20
Die Ensemblesmusiker	21
Die Salonorchester-Ausgaben	22
Das Repertoire	23
Der Niedergang des Genres	24
Georges Boulangers Leben	28
Tulcea: Eine Kindheit, die keine war	28
Bukarest und Dresden: Unterricht ganz umsonst	30
St. Petersburg: Junger Star im alten System	33
Berlin: Schnell nach oben	35
London und der Kontinent: Ein Intermezzo	40
Berlin: Spiel an allen Fronten	42
Rio und Buenos Aires: Ein nüchternes Ende	50
Georges Boulangers Musik	53
Der Komponist	53
– Generelles	53
– Kurzanlaysen ausgewählter Stücke	58
Der Interpret	66
Der Geiger	69
Zusammenfassung	74
Werkverzeichnis	77
Schallplattenverzeichnis	92
Bibliographie	104
Quellenverzeichnis	104
Literaturverzeichnis	106
Lebenslauf 1995	108
Lebenslauf 2024	109

Prolog

Das Interesse an Georges Boulanger und seiner packenden Musik bricht nicht ab – zum Glück. Leider existiert zwar die einst in der Schweiz gegründete Georges Boulanger Gesellschaft nicht mehr. Doch es haben sich neue Fans gefunden, denen das Werk des rumänischen Geigers zu Herzen geht. Einer von ihnen, Klaus-Jürgen Wald, hebt die Boulanger-Forschung derzeit mit Passion und Akribie auf ein neues Niveau. Er hat mich motiviert, meine drei Jahrzehnte alte Lizentiatsarbeit zu Georges Boulanger gleichsam aus der Mottenkiste zu holen, neu zu formatieren und öffentlich zugänglich zu machen.

Es hätte durchaus Gründe gegeben, meine musikwissenschaftliche Abschlussarbeit an der Universität Zürich in der Versenkung zu belassen. Denn perfekt ist sie nicht. Der offensichtlichste Mangel betrifft das fehlerhafte und unvollständige Schallplattenverzeichnis. Hier verweise ich auf die ungleich zuverlässigere Deutsche National-Discographie von Rainer E. Lotz (Serie 2: Discographie der deutschen Tanzmusik, Volume 8). Korrekt, wenn auch nicht ganz komplett ist das Werkverzeichnis, das sich auf die damals bei der GEMA angemeldeten Werke stützt.

Einen weiteren Mangel sehe ich in der Tatsache, dass ich mich damals stark, vielleicht allzu stark, auf das Narrativ der Familie Boulanger stützte. Doch liegt gerade in diesem Umstand auch der wohl grösste und bleibende Wert der Arbeit. Ohne der ihr zugrunde liegenden, umfangreichen Korrespondenz, die ich mit Boulangers Tochter Nora führte, wären viele Details aus Boulangers Leben unwiderbringlich verloren. Auch wüssten wir kaum etwas darüber, wie der Maestro im eigenen Umfeld wahrgenommen wurde.

Ansätze für eine weiterführende Forschung sehe ich unter anderem in der Frage, wie intensiv der Kontakt zwischen dem Jahrhundertpädagogen Leopold Auer und dem jungen Georges Boulanger tatsächlich war. Dass er stattfand, steht für mich allerdings ausser Frage.

Wichtig ist mir an dieser Stelle ausserdem ein Hinweis auf das heute zu Recht als rassistisch geltende Z-Wort, das als Fremdbezeichnung seit Jahrhunderten Stereotype und ein diskriminierendes Menschenbild transportiert. Der Begriff scheint in meiner Arbeit relativ oft in Zitaten, aber auch im Schallplatten- wie im Werkverzeichnis auf. Nicht zuletzt weil Boulanger den Begriff für sich selbst, sein musizierendes Umfeld sowie in Werktiteln regelmässig (gleichsam als Label)

benützte, ist er im Kontext der Arbeit unvermeidbar. Ich kann dies nicht ändern, weise aber mit Nachdruck und Empathie auf die Problematik hin.

Was ich heute mit Freude feststelle: Meine alte Arbeit liest sich erstaunlich gut. Sie ist wissenschaftlich korrekt und gleichzeitig eher journalistisch verfasst. Wenn ich sie nun also einem kleineren oder grösseren Kreis anbiete, tue ich dies mit dem Selbstbewusstsein, dass ich meine Leserinnen und Leser damit nicht langweilen werde. Viel Spass!

Christian Peter Meier

Im Dezember 2024

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist das Produkt einer nunmehr gut zweijährigen Beschäftigung mit der Person, dem Werk und dem Umfeld Georges Boulangers. Die Anregung zu diesem recht zeitraubenden aber auch sehr spannenden, da völlig unerschlossenen Forschungsbereich erhielt ich von der Georges Boulanger Gesellschaft, Biel, deren Exponenten – namentlich Klaus und Michaela Neffel-Paetsch, Daniel Ryhiner und Inge Herrli – ich an dieser Stelle für die grosse Unterstützung herzlich danke. Mein Dank richtet sich aber auch an Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn, meinen Lehrer am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich; er trat der eher ungewöhnlichen Thematik völlig offen und sehr interessiert entgegen und förderte meine Untersuchungen mit wertvollen Anregungen.

Danken möchte ich ausserdem zahlreichen weiteren Personen, die mich in meinem Unterfangen zum Teil sehr intensiv unterstützt haben. Zuerst nennen darf ich die ältere Tochter Georges Boulangers, Nora Boulanger-Pantazi, Mar del Plata, Argentinien. In ihrer kooperativen, offenen und herzlichen Art hat sie Dutzende von Fragen meinerseits schriftlich beantwortet und so ein eigentliches Gerüst für die Biografie ihres Vaters geschaffen. In zum Teil langen Gesprächen erinnerten sich weiter mehrere Zeitzeugen an Boulanger; es waren dies Hans-Günther Witkowski, Berlin, Kurt Drabek (†), Berlin, Anita Leupold, Berlin, Ilse von Barloewen de des Aubris, München, Zenaida Des Aubris, München, Napoleone Cattaneo, Kriens, sowie Alexander Loulakis, Frankfurt, der mir überdies zahlreiche Kontakte vermittelte.

Support erhielt ich ausserdem von Götz Kronburger, Berlin, Knud Wolffram, Berlin, Rudolf Schröder, Berlin, Dagmar Rosenberger, Berlin, Heinz Dierbach, Berlin, Horst J.P. Bergmeier, Apeldoorn (NL), und Fabrice Girardin, La Chaux-de-Fonds.

Schliesslich danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Bibliotheken und anderer Institutionen, die mir verschiedenstes (Quellen-)Material unentgeltlich zur Verfügung stellten: Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), Berlin, Bundesarchiv, Abteilung III (ehemals Berlin Document Center), Berlin Zehlendorf, Landesarchiv Berlin.

Einleitung

Nicht das Konzertpodium war Georges Boulangers Wirkungsfeld. Zwar hätte er es durchaus erklimmen können, hätte ihm eine Karriere als Solo-Geiger behagt; Erfolge wären mit Sicherheit nicht ausgeblieben. Doch Boulanger lehnte den klassischen Konzertbetrieb ab. Er verwarf ihn als zu repetitiv, zu uninspiriert – er belächelte seine Exponenten. Als Virtuose war Boulanger natürlich trotzdem auf eine Plattform angewiesen. Diese fand er in der Salonmusik, die sich damals, in den frühen Dekaden des 20. Jahrhunderts, längst aus den grossbürgerlichen Häusern davongeschlichen hatte und als (vorerst) äusserst populäre Institution die Kaffeehäuser, Tanzdielen, Hotels, Bars aber auch ganze Kurorte oder Schiffe akustisch versorgte.

Auf dieser Ebene kommunizierte Boulanger also mit seinem Publikum, das ihn verehrte, beinahe sogar vergötterte. Er tat es mit über Jahrzehnte hinweg anhaltender Resonanz und er fühlte sich wohl auch nicht allzu unglücklich dabei. Dennoch scheint Georges Boulanger kein Salonmusiker mit Leib und Seele gewesen zu sein. Fast ist man versucht zu sagen, das Umfeld der Salonmusik habe ihm bloss ein kleineres Übel bedeutet. Sicher, er bediente sich virtuos ihrer Infrastruktur und liess sich auch auf das gängige Repertoire ein. Ungleich mehr bedeuteten ihm jedoch seine eigenen Kompositionen, die freilich sehr direkt von der Salonmusik inspiriert wurden und letztlich auch diesem Genre zuzuordnen sind. Der ihnen immanente Hauch von (Selbst-) Ironie und ihre oftmals überdurchschnittliche Qualität lassen Boulangers Werke aber wiederum etwas vom gängigen Schaffen in dieser Sparte abrücken.

Auch als Mensch war Georges Boulanger – so macht es den Anschein – nicht vollständig in die «Szene» integriert. Spricht man mit überlebenden Unterhaltungsmusikern jener Zeit, wird man oft mit Vorbehalten konfrontiert. Der Tenor geht dahin, dass Boulanger «in seinem Bereich einmalig»¹, aber «kein Geigensolist, so wie andere»² gewesen sei. Dem Typus des gängigen Stehgeigers oder Orchesterleiters entsprach er in den Augen seiner Zeitgenossen offensichtlich nicht. Die Skepsis der Kollegen – nicht des Publikums! – lässt sich ein Stück weit damit erklären, dass sich Boulanger im Laufe der Zeit ein eigenes Œuvre schaffen konnte und damit weniger aus dem Fundus reiner Gebrauchsmusik schöpfen musste. Dieses partielle Abrücken vom gemeinen wie auch gemeinsamen

¹Cattaneo, Napoleone (Gespräch vom 5. November 1993, Kriens).

²Witkowski, Hans-Günther (Gespräch vom 8. Februar 1994, Berlin).

Repertoire schuf womöglich eine gewisse Distanz zu anderen Musikern – sicherlich nicht zu allen, wie man weiss.

Die Frage, in welchem Verhältnis Boulanger zur Salonmusik stand, bleibt letztlich aber zweitrangig, denn diese – nennen wir sie ruhig – Kunst begleitete und beeinflusste ihn auf jeden Fall fast während seines gesamten Lebens. Und deshalb soll ihre Geschichte sowie ihre Ausprägung im 20. Jahrhundert hier in einem ersten Kapitel umrissen werden.

Ein zweiter – der zentrale – Abschnitt dieser Arbeit widmet sich dem Leben Georges Boulangers, seiner Herkunft, seiner musikalischen Entwicklung, seinen Stationen, seinen Erfolgen, seinem nüchternen Ende. Der Text geht aber auch ein auf den Charakter des Geigers und beleuchtet seine ausgesprochene Fähigkeit, sich den gegebenen Verhältnissen anzupassen.

In einem abschliessenden Kapitel wird versucht, Georges Boulangers Musik zu würdigen. Ausgewählte Werke erfahren eine Analyse, sein rund 200 Nummern umfassendes Œuvre eine generelle Bewertung. Auch die spezifischen Qualitäten des aussergewöhnlichen Instrumentalisten nimmt dieser Abschnitt auf.

Salonmusik – Ein Überblick

Der musikalische Salon und was darauf folgte

Es macht durchaus Sinn, die Betrachtung von Salonmusik in ihrer späten Form mit einem Rückblick auf den musikalischen Salon des frühen 19. Jahrhunderts einzuleiten. Wohl lassen sich – oberflächlich betrachtet – abseits der verbalen Kongruenz kaum Parallelen zwischen den beiden Eckpfeilern dieser Subkultur (?) erkennen – vor allem deshalb, weil sich das Repertoire im Laufe der Zeit ebenso radikal verändert hatte wie das Publikum und das gesamte Umfeld. Bei genauerem Hinschauen werden allerdings Bezüge evident. Insbesondere Charakteristika wie kurze Werkdauer oder leichte Spielbarkeit behielten während Jahrzehnten ihre Gültigkeit, wie auch Effekt und Brillanz die entsprechenden Kompositionen stets begleiteten.

Musik, welche genau diesen und nur diesen Ansprüchen genügte, stand freilich nicht am Anfang jener Institution, die – von Frankreich ausgehend – im 19. Jahrhundert dem Adel und Grossbürgertum eine reizvolle Alternative zum regulären Konzertbetrieb eröffnete. In den repräsentativen Salons von damals – etwa in jenen von George Sand und Marie d'Agoult – verkehrten Komponisten wie Frédéric Chopin oder Franz Liszt, und diese Künstler waren gleichsam Garanten für eine ansprechende musikalische Qualität. Andere Komponisten wiederum, zum Beispiel Carl Maria von Weber, Robert Schumann oder Richard Wagner, schufen Konzertmusik, die sich am Salon orientierte, und stützten damit dessen Ansehen.

Dies allerdings konnte nicht verhindern, dass der Begriff «Salonmusik» – er ist «erst in den 1830er Jahren zu belegen»³ – von Anfang an gegen eine pejorative Konnotation zu kämpfen hatte. Deutlich wird dies etwa in mehreren Texten Robert Schumanns, der unter anderem die «gänzliche Unfruchtbarkeit und Inhaltlosigkeit»⁴ derselben verurteilt, immerhin aber «die bessere Art der Salonmusik»⁵ gelten lässt.

Im Salon ertönten zunächst vor allem Werke für Klavier, etwas sparsamer auch Musik für Violine mit Klavierbegleitung. Das Tasteninstrument war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts derart in Mode gekommen, dass es nach und nach in fast

³Eggebrecht, Hans Heinrich: Salonmusik. In: Riemann Musiklexikon, Sachteil, 12. Auflage, Mainz 1967, p. 834.

⁴Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig, 1854. Band I, p. 410. Zitiert nach: Eggebrecht, Hans Heinrich: Salonmusik, p. 834.

⁵ebenda.

jede gute Stube zu stehen kam. Gespielt wurde es dort (nicht nur) von den höheren Töchtern, zu deren standesgemässer Erziehung eine moderate musikalische Ausbildung beinahe zwingend gehörte. «Das Weib soll nicht glänzen, wohl aber rühren und erheitern»⁶ heisst es 1806 in einem Aufsatz über den «Grad der musikalischen Bildung bey Frauenzimmern» in der «Allgemeinen musikalischen Zeitung». Dieses patriarchalische Diktat behielt für das ganze Jahrhundert seine Gültigkeit und es förderte die Trivialisierung der Salonmusik, welche alsbald einsetzte. Modetänze, wie Walzer, Polkas, Mazurken oder Quadrillen, kamen ebenso auf wie Romanzen, Humoresken und Charakterstücke «mit meist naiv-pittoresken oder sentimentalischen Titeln oder Programmen»⁷. Die Überschriften «zeigen einen beängstigenden Blumenreichtum. Sehnsucht am Meer und auf der Alm, Gesang der Hirten, Alpenglühn, Bachesmurmeln und Meeresleuchten. Najaden und Irrlichter, Spieluhren, Glockenspiele und Äolsharfen, Klosterglocken, Mondscheinnächte und Gebete frommer Jungfrauen, Hexentänze und steierische Ländler ohne Zahl. Oder „Erinnerungen an“ – nun – an ziemlich alle damaligen Luftkurorte und Bäder Europas.»⁸ Diese Musik, die nun den Salon regelrecht zu überschwemmen begann, vermochte jene Forderung nach «Rührung» und «Erheiterung» bestens zu erfüllen, sie lud aber auch – wie Carl Dahlhaus erkennt – «zu trivialem oder trivialisierendem Hören»⁹ ein. Der dürftige Gehalt der Werke stand in keinem Verhältnis zum momentanen Erfolg, der ihnen beschieden war. Die Verlage und Komponisten verdienten sich an den unüberschaubaren Opera und an den riesigen Auflagen¹⁰ eine goldene Nase, derweil dieselben Werke «den Geschmack im Hause aufs verderblichste»¹¹ beherrschten. Die grosse Anzahl solcher Kompositionen begründete sich neben dem kommerziellen Aspekt in der – auch damals schon – schnellebigen Mode. Nur wenige Piècen überlebten die Jahre; die anderen wurden kontinuierlich von immer neuen Nummern abgelöst. Alle erfüllten sie die schon eingangs angetönten Kriterien, erschöpften sich also in

⁶Zitiert nach: Dahlhaus, Carl, p. 263.

⁷Schortemeier, Dirk: Salonmusik. In: Das Grosse Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Freiburg, Basel, Wien 1982, Band 7, p. 195.

⁸Schortemeier, Dirk: Die Renaissance der Salonmusik, p. 9.

⁹Dahlhaus, Carl, p. 263.

¹⁰Das überaus berühmte Stück «Gebet einer Jungfrau» beispielsweise lag bereits 1871 in 50 Ausgaben vor. (Vgl.: Eggebrecht, Hans Heinrich: Salonmusik. In: Riemann Musiklexikon, Sachteil, 12. Auflage, Mainz 1967, p. 834.)

¹¹Schortemeier, Dirk: Die Renaissance der Salonmusik, p. 10.

«leichter, angenehmer Spielbarkeit, einer die virtuosens Ausdrucksformen der grossen Meister erleichtert und verwässert nachblickenden Brillanz, die „schwer“ klingt, ohne es zu sein, gefälliger, äusserer Sentimentalität [und] hohlem Inhalt.»¹² In beinahe inzestuöser Art entstand hier «Musik in einer Simplizität, die eine mühelose Rezeption gestattet, aber nicht einen Grad von Stereotypie erreicht, bei dem sich niemand mehr herausgefordert fühlt, überhaupt noch hinzuhören»¹³.

Dahlhaus unterstreicht diese, seine These, indem er eines der populärsten Salonstücke des 19. Jahrhunderts analysiert. «In „Les Cloches du monastère“ von Lefébure-Wély [...] ist der Dominant-Tonika-Wechsel im Taktabstand ebenso stereotyp wie der Gang der melodischen Gerüsttöne (e-d-e-d/d-c-d-c/c-h-a-h/c-d-e), der durch Wiederholungen in den Takten 1 und 2 noch monotoner gerät, als er ohnehin schon ist. Die geringe Beimischung von „Interessantem“ aber, die das Banale braucht, um wirksam zu werden, entsteht durch die Vorhaltbeziehung zwischen Harmonik und Melodik und durch die – als Nachahmung von Klosterglocken gedachten – Tonwiederholungen in zwei Oktaven mit Pedaleffekt, die das Melodiegerüst gleichsam in eine Klangsphäre einhüllen. Ist aber das Stück „charakteristisch“ genug, um überhaupt wahrgenommen [...] zu werden, so bleibt es dennoch in den ausschlaggebenden Parametern Harmonik, Metrik und Melodik so einfach, dass es einer Hörweise, die über die musikalische Struktur hinweggleitet und sich an ein Phantasiebild des Klosterfriedens beziehungsweise an den melancholischen Genuss des eigenen, der Ruhe bedürftigen Gemütszustands verliert, nicht den geringsten Widerstand entgegensetzt.»¹⁴

Stücke wie «Les Cloches du monastère» erfüllten ganz unverhohlen das Bedürfnis nach Unterhaltung; bilden oder gar erziehen wollten sie die Hörer indes keineswegs. Genau diesen Anspruch aber erhob die sogenannte Hausmusik, welche ungefähr zeitgleich zur Salonmusik aufkam. Hausmusik und Salonmusik entwickelten sich aufgrund dieser kontroversen Intentionen – so ähnlich ihr ursprüngliches Umfeld (nämlich der private, häusliche Rahmen) auch sein mochte – zu Gegenkräften innerhalb des kulturellen Lebens.

¹²ebenda, p. 10.

¹³Dahlhaus, Carl, p. 264.

¹⁴ebenda, p. 265.

Die Bearbeitungsmaschinerie kommt in Gang

Ohne jeden didaktischen Ansatz (und somit dem Bereich der Salonmusik zuzuordnen) waren die ebenfalls äusserst beliebten Bearbeitungen klassischer Werke, die Potpourris, Opernparaphrasen und die vielen Variationen über bekannte Themen. Erfolgreichen Kompositionen aus dem Konzert- und Opernbetrieb wurde dadurch die zweifelhafte Ehre einer Zweitverwertung zuteil, wobei die Verleger damals noch recht grosszügig über Fragen des Urheberrechtes hinwegsahen und damit Anlass zu zahlreichen Streitigkeiten gaben. Die Nachfrage nach solchen Bearbeitungen war derart gross, dass beispielsweise der Verlag Schott bereits in den späten zwanziger Jahren einen Angestellten einzig mit der Herstellung diversester Arrangements für den deutschen und den französischen Markt betraute. Joseph Küffner – so der Name dieses Mannes – hatte «quasi immer ein Ohr am schnellebigen und mondänen Musikleben in Paris»¹⁵. Oft vergingen nur «wenige Wochen von einer Uraufführung einer Oper bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Küffner deren Klavierauszug in den Händen hatte»¹⁶. Zuweilen arbeitete der aus Würzburg stammende Musiker sogar noch schneller: Am 27.1.1829 etwa – ein halbes Jahr vor der Uraufführung – bemerkt er in einem Brief an Johann Joseph Schott ungeduldig, dass er die Noten der neuen Rossini-Oper «Guillaume Tell» noch immer nicht erhalten habe. Klar war ihm jedoch schon, dass er aus dem ihm noch unbekanntem musikalischen Material «Potpourris für Piano und Flöthe oder Violine [...]fertigen»¹⁷ werde.

Küffners Bearbeitungen folgten einzig den Bedürfnissen der verschiedenen Märkte, über die er und sein Verlag sich auch stets genau informieren liessen. So schrieb zum Beispiel Adam Schott, der die Schottsche Filiale in Paris während der Aufbauphase leitete, im Jahre 1827 an das Stammhaus in Mainz: «Wenn die Potpourri von Küffner arrangirt wären für 1. Es Clar: 1. Es floet. 1. Trompette. 2. Horn und höchstens 1. Klappenhorn, 1. Posaun. das übrige kann bleiben, so könnte man wohl manches verkaufen davon. Auch müsste der Name Potpourri geändert werden das ist aus der Mode gekommen, sie müsten Fantasie heissen.»¹⁸

¹⁵Henke, Matthias, p. 138.

¹⁶ebenda, p. 137.

¹⁷ebenda, p. 138.

¹⁸ebenda.

Thalberg und die anderen Exponenten

Widmen wir uns den Komponisten der hier beschriebenen Musik: Sigismund Thalberg (1812 – 1871) – jener ebenso bedeutende wie umstrittene Klaviervirtuose und Antipode Franz Liszts – war einer der Exponenten. Sein Œuvre verrät den weltweit auftretenden Pianisten als Reisenden in eigenen Angelegenheiten, produzierte er doch fast ausschliesslich und in grosser Anzahl Fantasien, Variationen und Divertissements für sein Instrument. Den Kompositionen Thalbergs wird heute kaum mehr Wertschätzung entgegengebracht. Trotzdem muss man diesem Musiker zugute halten, dass er zumindest einen unverkennbaren Individualstil zu schaffen vermochte. Bekannt wurde der sogenannte Thalberg-Effekt, den E. Douglas Bomberger folgendermassen umschreibt: «[A] technique [...] of surrounding a melody played by alternating thumbs in the tenor register of the piano with arpeggios above and below.»¹⁹ Mit Salonmusik der anspruchsvolleren Art in Verbindung gebracht werden überdies der Koblenzer Pianist Franz Hüntel (1792 – 1878), Friedrich Kalkbrenner (1785 – 1849) oder der Berliner Hofpianist und Musikdidakt Theodor Kullak (1818 – 1882). Wesentlich zahlreicher werden dann die Namen im ausgedehnten Sumpf der kurzlebigen Modekompositionen. Dirk Schortemeier hat sie in seiner unvergleichlichen Art aufgelistet: «[Da treffen wir auf Namen] wie Alexis Goldbach, Louis Lacombe in Wien und Paris, Kolb und Vogt in Berlin, wie Krüger in Paris und Stuttgart, Dettmann in Königsberg, Fritz Spindler (1817 – 1906), den allbeliebten Autor des unverwüstlichen „Husarenritters“, des „Frischen Grüns“ und „Wellenspielers“ in Dresden. Da stellen sich uns in Mailand der ältere Fumagalli, in Paris der unermüdliche Berliner Voss, Ascher, der Hofpianist der Kaiserin Eugénie, und Stamaty, in Brüssel Dupont vor. In Wien sass der brave Lidl und schrieb mit altwiener G'müet seine behaglichen Badener und Ischler Bilder; Leopold von Mayer erregt hier mit seinen Klavierspässen und realistischen Salonstücken stürmische Heiterkeit. Osborne in Paris und London überschüttete seine Anbeterinnen gleich Voss mit brillanten „Perlenregen“, Tedesco, etwas solider, besang die Loreley. Bovy Lysberg (1821 – 72), ein Schüler Chopins in Genf, bestrebte sich, etwas Anständiges zu bieten und gehört mit dem Autor der unverwüstlichen „Gazelle“ und „Amazone“, Heinrich Adolf Wollenhaupt (1827 – 1865) in New York und Charles Kölling in Hamburg (La Najade) zu den besseren Salonkomponisten dieser Zeit. Kuhe und Blumenthal in London, Jungmann, Egghard und Waldmüller in Wien, der Autor des „Trémolo“, „entzückende[r]“ N****tänze, cubanischer Stücke und des „sterbenden Poeten“, Louis Gottschalk (1829 – 69), ein viel in Amerika herumgekommener Südstaatler,

¹⁹p. 201.

der gleichfalls zu den besseren, spanisch-national beeinflussten Salonkomponisten dieser Jahrzehnte gehört und jedenfalls als Lehrer der Teresa Carreña weiterlebt, der Vielschreiber Kefferer in Paris, alle übrigen Chopin-Schüler, Ravina und der Wiener Kafka mit seinen lockenden Erinnerungen an berühmte Wallfahrtsorte und Touristenziele halb Österreichs, endlich Löffler mit seiner süß lächelnden „Lautenbacher“ sind wieder böse. Als noch böser und wirklich ganz miserable Massenfabrikanten gaben sich im Salon die damals unglaublich beliebten Gloria, Rosellen, Talari (Paris), die Trehde, Friedrich Gauschals, und in jener musikalischen Kinderstube die unerschöpflichen Friedrich Burgmüller, Brunner, Beyer, Dietrich Krug und Henri Cramer mit leichten Opernphantasien.»²⁰

Jeder sein eigener «Konzertmeister»

Knüpfen wir noch einmal an bei den beschriebenen Arrangements Joseph Küffners aus der ersten Jahrhunderthälfte. Seine Arbeiten entsprachen mehr oder weniger exakt den Bedürfnissen des Marktes, weshalb sich von ihnen auf die Existenz verschiedener instrumentaler Kleinformationen rückschließen lässt. Nicht genau zu klären ist wohl die Frage, welche dieser noch sehr heterogenen Gruppierungen bereits professionell-kommerzielle Strukturen aufwiesen und somit als Frühformen der späteren Salonorchester gelten könnten. Vergleichbare instrumentale Kleinformationen mit einem mehrheitlich unterhaltenden Repertoire lassen sich an sich ja schon im 18. Jahrhundert nachweisen. Man denke an verschiedene Bläserformationen und an die für sie geschriebenen Divertissements, an «Hoboisten-Compagnien» oder auch an das Klavier-Trio im Stile der Wiener Klassik. Diese Erscheinungsformen unterhaltenden Musikschaffens wurden aber getragen von Institutionen, wie dem Militär und der Aristokratie.

Unabhängige, selbständigerwerbende Ensembles kommen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auf, wobei schon zur Zeit Küffners Formationen mit noch heute klingendem Namen tätig sind. Als herausragender Musiker ist hier Joseph Lanner (1801 – 1843) zu nennen. Er gründete in Wien ein Streichquartett, in dem als Bratschist Johann Strauss (1804 – 1849), der Vater, mitwirkte. «Bis zum Jahre 1825 vertrugen sich die beiden, dann ging man als Konkurrenten auseinander.»²¹ Beide Kontrahenten erweiterten ihre Quartette nach und nach zu Orchestern, ernannten sich zu deren «Konzertmeistern» und initiierten damit in ganz Europa eine eigentliche Mode. Wiederum kann hier auf eine Zusammenstellung Dirk

²⁰Schortemeier, Dirk: Die Renaissance der Salonmusik, p. 10 f.

²¹ebenda, p. 5.

Schortemeiers zurückgegriffen werden. Er vermerkt dazu, dass vor allem ausübende Musiker eigene Kapellen gegründet und geleitet hätten. Beispielsweise Johann, Friedrich und Philipp Fahrbach, «die zunächst in der Strauss[-]Kapelle sassen und sich dann selbständig machten.»²² Oder Josef Gungl, der ungarische Strauss, der zwischen 1845 und 1865 mit seinem Ensemble in Berlin zu Ehren gekommen sei. Weiter nennt er Josef Labitzky, der böhmische Strauss, welcher Geiger in Marienbad und Karlsbad war und im Jahre 1835 sein eigenes Orchester gründete. Später seien Hans-Christian Lumbye in Kopenhagen und der überaus populäre Olivier Métrà in Paris hinzugekommen. Schliesslich dürfe man den Berliner Benjamin Bilse nicht vergessen – er habe im Konzerthaus die sogenannten «Bilse Konzerte» veranstaltet.²³ «Ein Treppenwitz der „Trivialgeschichte“: 1882 löste sich von seiner [Bilsens] Kapelle ein Teil ab, aus dem sich das Philharmonische Orchester Berlin entwickelte.»²⁴

Wie eine solche Kapelle nach und nach an Grösse zulegen konnte, illustriert der Zitierte anhand des Orchesters Marienbad in Böhmen. Das heutige westböhmische Sinfonieorchester mit 65 Instrumentalisten habe sich 1814 aus einheimischen Kräften formiert. «1818 sind es acht Musiker, zu Labitzkys Zeit 1820 bereits eine feste Kapelle.»²⁵ Bis zur Jahrhundertwende habe man kontinuierlich bis auch einen Bestand von 50 Mann expandiert. Diese Instrumentalisten hätten aber – bezeichnenderweise – nur selten zusammengespielt, sondern aufgeteilt in drei Gruppen an verschiedenen Stellen des Bades musiziert.

Bäder und Kurorte – mithin die wichtigsten Stätten des Tourismus' im 19. Jahrhundert – boten also ein nachgerade optimales Klima, für die Entstehung von Kapellen und Kleinorchestern. Im städtischen Raum scheinen solche (von Streichinstrumenten dominierten) Ensembles nicht überall gleich schnell in Mode gekommen zu sein. Freilich waren beispielsweise in Wien, Berlin oder Paris treibende Kräfte tätig, wie wir bereits gesehen haben. Zumindest für die Stadt München aber setzt die Musikologin Irmgard Keldany-Mohr das Aufblühen «volkstümlicher Musikpflege» in Streicherbesetzung «erst gegen Ende des Jahrhunderts»²⁶ an. Dafür habe in der bayrischen Hauptstadt zuvor die Militärmusik ausserordentliche Popularität genossen. So erwähnt die Autorin des Werkes

²²ebenda, p. 6.

²³Vgl. ebenda.

²⁴ebenda, p. 7.

²⁵ebenda.

²⁶Vgl. p. 95.

«„Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen im 19. Jahrhundert» nicht weniger als 17 verschiedene Musikkorps, die alle das Konzertleben Münchens bereichert hätten.²⁷ Die Vermutung, dass angesichts dieser Fülle militärischer Ensembles das Repertoire etwas einseitig ausgerichtet war, ist wohl falsch. Immerhin waren die Militärkorps der Infanterie «um die Jahrhundertmitte weitgehend so zusammengesetzt, dass fast jeder „Hautboist“ neben seinem Blasinstrument auch ein Streichinstrument spielen konnte, so dass ein Blasorchester sich jederzeit in ein Streichorchester verwandeln konnte.»²⁸

Vom Volkstheater zum «Café Chantant»:

Wo Populärmusik ihren Platz hatte

Irmgard Keldany-Mohr befasst sich in ihrer Publikation auch mit den verschiedenen Münchner Lokalitäten, in denen populäre Musikformen gepflegt wurden²⁹: Noch relativ nah an das traditionelle Konzertleben gliedert sie die sogenannten Volkstheater an. Neben Possen, Schwänken und Lustspielen seien hier vor allem Operetten aufgeführt worden; daneben habe es aber auch viele solistische Auftritte und Gastspiele von Sängern und Instrumentalisten gegeben. Zahlreiche Konzerte, Bälle und andere Tanzveranstaltungen ortet Keldany dagegen in den grossen Festhallen – jenen oft privaten Räumlichkeiten, die aufgrund ihres Mehrzweckcharakters auch Opern- und Theaterproduktionen beherbergt hätten.³⁰

Den zahlreichen Münchner Gasthaussälen bescheinigt die Forscherin einen wesentlich intimeren Charakter. Auch hier seien Tanzabende, Konzerte und Theatervorstellungen gegeben worden; allerdings in kleinerem Rahmen und meistens für ein Publikum, das dem Milieu des jeweiligen Gasthofes ungefähr entsprach. «Ein starkes Gewicht hatten in den Gasthaussälen neben den Konzerten die Produktionen der Sänger-, Komiker- oder Musikgesellschaften. Ein wesentlicher Bestandteil ihrer Programme waren neben Liedern, Duetten und Intermezzos die Couplets und die sog. „komischen Szenen“, „Soloscherze“ und Possen, die in Verbindung mit Musik und Gesang dargeboten wurden.»³¹

²⁷Vgl. p. 94.

²⁸ebenda.

²⁹Vgl. p. 70ff.

³⁰Die Musikwissenschaftlerin gründet ihre Erkenntnisse vor allem auf Anzeigenmaterial der Tageszeitung «Münchner Neueste Nachrichten» aus der zweiten Jahrhunderthälfte.

³¹ebenda, p. 80.

In der zweiten Jahrhunderthälfte seien dann mehr und mehr gross angelegte Vergnügungsorte entstanden, sogenannte «Etablissements» oder «Varietes». Die Autorin nennt unter anderem «Kill's Colosseum zu den 3 Linden», «Handlo's Etablissement Westendhalle», das «Monarchia» und das «Münchner Kindl». ³² «Diese Einrichtungen waren in privatem Besitz. Die Direktion des Unternehmens legte selbst das jeweilige Programm der Veranstaltungen fest und engagierte die entsprechenden Künstler. [...] Im Gegensatz zu den Festhallen und Gasthaussälen fanden in den Etablissements und Varietes täglich Vorstellungen statt. Das Programm wurde jeweils wiederholt und je nach Erfolg in bestimmten Abständen gewechselt.» ³³

Eine besondere Einrichtung, welche sich gegen das Jahrhundertende hin in diesen Lokalen und etwas später auch in kleineren Unternehmen eingebürgert habe, lässt uns aufhorchen ³⁴: Es handelt sich dabei um sogenannte «Hauskapellen», welche mehr und mehr die gesamte musikalische Unterhaltung an solchen Häusern übernahmen. Diese Ensembles wurden in den kommenden Jahren – nicht nur in München – immer beliebter und zahlreicher, so dass bereits im frühen 20. Jahrhundert ein Varieté ohne renommiertes Orchester kaum mehr vorstellbar ist.

Musik in einer Art Background-Funktion ortet Keldany schliesslich in Gartenwirtschaften und Belustigungsgärten ebenso wie in Restaurants und Cafés (mit ihren ab den sechziger Jahren aufkommenden «Salons»). ³⁵ Das hier gebotene musikalische Angebot sei immer eng an aussermusikalische Gegebenheiten gekoppelt gewesen, wobei sich die Kriterien «an allgemein menschlichen Grundbedürfnissen wie etwa dem Verlangen nach Ungewöhnlichem, nach Humoristischem, nach Stimmungsvollem, nach Erhebendem und Erbauendem oder dem Bedürfnis nach eigener Aktion» ³⁶ orientierten. Dass in solchen Lokalitäten aufgrund dieser Anforderungspalette Kapellen und Kleinformen in so ziemlich allen vorstellbaren Besetzungen mit einem äusserst breiten – auch die Kunstmusik umfassenden – Repertoire auftraten, lässt sich leicht nachvollziehen.

Gerade diese letzte Kategorie des musikalischen Dienstleistungsgewerbes sollte im 20. Jahrhundert noch ungemein an Bedeutung gewinnen. Das Arbeitsfeld für

³²Vgl. p. 81.

³³ebenda.

³⁴Vgl. ebenda.

³⁵Vgl. ebenda, p. 83ff.

³⁶ebenda, p. 88.

Unterhaltungsmusiker erstreckte sich in den Jahren bis zum Zweiten Weltkrieg neben Engagements in Cafés, Restaurants, Hotels, Wirtshäusern, Tanzsälen und Varietés nun auch noch auf das Kabarett, das grossangelegte «Café Chantant» und die neumodische Bar. Als Arbeitgeber von einiger Wichtigkeit kamen ausserdem die Kinos, die Schallplattenfirmen und der Rundfunk hinzu. Weiterhin aktuell waren Kurkapellen, Schiffsorchester und die Arbeit an kleineren Theatern.

Die Salonorchester

Die Geburt des Salonorchesters im engeren Sinne wird im allgemeinen um das Jahr 1890 datiert, unter anderem weil in jene Zeit «die Eröffnung der ersten nach französischem Vorbild gestalteten Konzertcafés in Deutschland»³⁷ fällt. Friedrich Hofmeisters «Handbuch der musikalischen Literatur» verzeichnet denn für die Jahre 1892 bis 1897 auch erstmals und explizit sogenannte Salonorchester-Ausgaben³⁸. Fachleute weisen allerdings darauf hin, dass der Begriff «Salonorchester» «bereits 1865 [...] in Österreich erwähnt»³⁹ wird. Karl Margold heisst jener Wiener Vorreiter, der nicht nur den Terminus einführte, sondern sein kleines Ensemble auch als Erster mit einem Harmonium verstärkte. Neben dem Klavier galt das Harmonium in der Folge als eine der klanglichen Stützen der Salonkapellen; was immer bei der Reduzierung vom grossen Orchester auf die Kleininformation an Stimmen und Volumen verloren ging, wurde durch diese beiden Instrumente ersetzt.

Als ein weiteres Indiz dafür, dass der Begriff «Salonorchester» nicht erst in den neunziger Jahren entstand, darf sein häufiges Auftreten in nicht musikspezifischen Texten, namentlich in der Literatur der Jahrhundertwende, gewertet werden. Der Wiener Autor Arthur Schnitzler etwa verwendet ihn mehrfach und mit grösster Selbstverständlichkeit, beispielsweise in der 1902 erschienenen Erzählung «Die griechische Tänzerin». Im Rahmen eines darin beschriebenen Sommerfestes lässt er ein Ensemble unter freiem Himmel auftreten: «Irgendwoher tönte die Musik einer kleinen Salonkapelle, die in einem Boskett versteckt war.»⁴⁰

Obwohl sich die verschiedenen Ensembles bezüglich Besetzung und Grösse sehr unterschiedlich präsentierten, sind um die Jahrhundertwende eine ganze Reihe von

³⁷Schröder, Heribert, p. 20.

³⁸Vgl. ebenda.

³⁹Schortemeier, Dirk: Die Renaissance der Salonmusik, p. 6.

⁴⁰Schnitzler, Arthur, p. 109.

Standardformationen bekannt; eine gewisse Normierung begründet sich wohl nicht zuletzt in den nun immer zahlreicher vorliegenden Salonorchester-Ausgaben, waren doch zumindest die Verlage daran interessiert, möglichst einheitlich produzieren zu können. Unter Auswertung verschiedener Quellen – insbesondere des bereits erwähnten «Handbuchs» Friedrich Hofmeisters – stellte Heribert Schröder die wichtigsten Standard-Besetzungen zusammen:⁴¹

Amerikanische Besetzung

Klavier, 2 Violinen, Violoncello, Flöte, Klarinette, Kornett und Schlagzeug.

Berliner Besetzung

Klavier, (Harmonium)⁴², 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, (Flöte), Klarinette, Kornett, Posaune und Schlagzeug.

Hausmusik

Klavier, (Harmonium), 2 Violinen, Viola, Violoncello und Flöte.

Pariser Besetzung

Klavier, Violine, Violoncello, Flöte und Kornett

oder:

Klavier, Violine, Violoncello, Bass, Flöte, Kornett und Schlagzeug

oder:

Violine I, Violine obligat, Violoncello, Bass, Klavier, Harmonium, Flöte, Klarinette, (Oboe), Trompete, Posaune und Schlagzeug.

Bijou-Orchester

Klavier, Harmonium, Violine, Violine obligat, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Klarinette, Trompete und Schlagzeug.

Liebhaber-Orchester

Klavier, Harmonium, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Bass, Flöte, Klarinette, Kornett, Posaune und Schlagzeug.

Salon-Quartett

Klavier, Violine, Violine obligat und Violoncello.

⁴¹Schröder, Heribert, p. 22f.

⁴²Einklammerungen bedeuten: ad libitum.

Berlin-Wien-Orchester

Klavier, Harmonium, Violine, Violine obligat, Violoncello, Bass, Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune und Schlagzeug.

Künstler-Ensemble

Klavier, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Klarinette und Trompete.

Solisten-Orchester

Klavier, Harmonium, Violine, Violine obligat, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, Flöte, Trompete, Posaune und Schlagzeug.

Wiener-Besetzung

Klavier, Harmonium, Violine, Violine obligat, (Violoncello), Bass, Flöte, Schlagzeug.

Diese Liste stellt – so ausführlich sie ist – einen blossen Raster dar und darf darüber hinaus nur für die Zeit kurz vor und nach der Jahrhundertwende als einigermaßen repräsentativ gelten. Der Trend wies bezüglich der Orchestergrösse in den darauf folgenden Jahren eher nach oben, vor allem was die immer populärer werdenden Tanzkapellen anging. So umfassten «grössere Ensembles um und nach 1930 [...] bis zu 20 Spieler»⁴³. Diese zum Teil beträchtlichen personellen Erweiterungen gründeten nicht zuletzt in einem sich wandelnden Klangideal. Die modernen Tanz- und Vergnügungspaläste, welche damals in den urbanen Zentren regelrecht aus dem Boden schossen, forderten nämlich einen ihren grossen Dimensionen angepassten Sound. Gefragt waren hier tragende, saalfüllende Klänge – keine filigrane Kammermusik. Auf Kosten der Holzblasinstrumente, insbesondere der Flöte und der Oboe, konnten sich deshalb die Trompete und die Posaune weiter etablieren. Und ein weiteres Instrument kam dieser Entwicklung wie gerufen: Das Saxophon. Mit seinem kräftigen Ton, seinem charaktvollen, erotischen Klang und dank seiner häufigen Verwendung im immer populärer werdenden Jazz gedieh es zu einem eigentlichen Modeinstrument.

Salonorchesterausgaben nahmen diese Entwicklung denn auch sofort auf und brachten ungefähr ab dem Jahre 1924 unter dem Titel «Salonorchester mit Jazz-Stimmen» Arrangements mit drei- bis vierstimmigen Saxophonsätzen auf den Markt.

⁴³Schortemeier, Dirk: Salonmusik. In: Das Grosse Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Freiburg, Basel, Wien 1982, Band 7, p. 196.

Der Stehgeiger und das von ihm verkörperte Image

Die zunehmende Bedeutung des Saxophons brachte – und dies nicht nur in ausgesprochenen Jazzbands – auch den Thron der privilegierten Geiger ins Wackeln; diese hatten ja bisher die dankbare Rolle als Melodieträger kaum je mit anderen Instrumentalisten zu teilen. Auch wenn die Primat-Stellung der Violine im Tanz- und Jazzbereich nach und nach abbröckelte, behielten zumindest die Stehgeiger und die Kapellmeister (wie Leiter von Salonorchestern nun hiessen) während der zwanziger und dreissiger Jahre ihre deutlich übergeordnete Stellung bei.⁴⁴ Allgemein galt, dass «eine Band zu jener Zeit nicht allein in Europa, sondern auch in den USA nur mit einem befrackten Stehgeiger up to date war. Für Tanzveranstaltungen in der High-Society war er als Symbol standesgemässer musikalischer Qualität geradezu ein Muss und für die Band das Gütezeichen, unter dem sie sich dann getrost die heisseste Musik gestatten konnte.»⁴⁵

Solche Vorzeigefiguren hatten logischerweise einem gewissen Erscheinungsbild zu entsprechen, das in Anzeigen «mit sympathisch, repräsentabel, temperamentvoll, elegant oder erstklassig»⁴⁶ umschrieben wurde. Kamen zu den optischen und charakterlichen Eigenschaften musikalische Qualitäten hinzu, so war der Schritt in die Gilde der prominenten Orchesterleiter nur mehr ein kleiner. Bekannte Stehgeiger wie Bernhard Etté, Dajos Bèlà, oder Ilja Livschakoff liehen in den zwanziger bis vierziger Jahren ihren Orchestern den Namen und wurden mit ihnen berühmt. Natürlich gab es – beispielsweise in den Pianisten Juan Llossas und Adalbert Lutter – auch die Regel bestätigende Ausnahmen von Orchesterleitern ohne herausragende Violinkenntnisse.

Dass die Violine trotz Jazz- und Tanzfieber in jenen Jahren noch nicht abgeschrieben war, beweist auch der durchschlagende Erfolg grosser Geiger wie Marek Weber, Fritz Kreisler, Barnabas von Géczy und eben auch Georges Boulanger. Sie alle ernteten Triumphe, wie sie beispielsweise von einem Solo-Saxophonisten kaum je erreicht wurden. (Eine Ausnahme finden wir allerdings auch hier – in der Person von Teddy Stauffer.)

⁴⁴Vgl. Schröder, Heribert, p. 123.

⁴⁵Hopf, Rudolf, p. 21.

⁴⁶Schröder, Heribert, p. 120.

Die Ensemblesmusiker

Wie die ganz Grossen im Geschäft verfügten in der Regel auch die Ensemblesmusiker der Zwischenkriegszeit über solide, vor allen Dingen aber auch vielfältige instrumentale Fähigkeiten. Letzteres nicht aus purer Freude an der Abwechslung, sondern weil die tägliche Arbeit in den relativ kleinen Ensembles Flexibilität erforderte und auch förderte. Einen Saxophonisten etwa konnte man – der steigenden Popularität des Instrumentes zum Trotz – längst nicht bei allen Stücken, schon gar nicht bei den «Klassikern», einsetzen. Wenn also eine Ouvertüre angesagt war, eine Operettenmusik, ein Walzer oder ein Tango, dann hatten die Saxophonisten sich auf anderen Instrumenten zu bewähren. Häufig griffen sie zu einem der klassischen Blasinstrumente, etwa zur Flöte, selten zur Oboe, meistens aber zur Klarinette.⁴⁷ Je nach Stück waren freilich auch diese Instrumente nur in beschränkter Masse einsetzbar, so dass vom einen oder anderen Saxophonisten erwartet wurde, dass er stattdessen brauchbare Fähigkeiten als Geiger oder Cellist mitbrachte und somit – wenigstens im Tutti – den Streicherklang ergänzen konnte.

Sinngemäss gilt diese am Beispiel der Saxophonisten illustrierte Polyvalenz für alle Mitglieder eines Unterhaltungsorchesters. So griff der Cellist bei Gelegenheit zum Banjo, der Pianist zum Akkordeon, usw. «Eigentlich kann man davon ausgehen, dass jeder Musiker [mindestens] zwei Instrumente beherrschte. Eine Vorrangstellung nahm lediglich der erste Trompeter ein. Als führender Blechbläser durfte er pausieren, wenn er beispielsweise in einem Tango nicht gebraucht wurde.»⁴⁸

Was die Qualifikation dieser Musiker angeht, bleibt festzuhalten, dass sie ihre Grundausbildung fast alle an einer der zahlreichen staatlichen oder privaten Lehranstalten erhielten. Absolventen von Musikhochschulen, Konservatorien und anderen Musikschulen konnten damals nämlich keineswegs auf eine Stelle in einem städtischen Sinfonie- oder Opernorchester zählen. Diese hehre Karriere blieb für die meisten von ihnen ein Traum – sie verdienten ihr Geld deshalb «im Ensemble, sei es für das Kino oder in der Gaststätte, sei es auch als freistehende

⁴⁷Diese Perspektive galt freilich nur für jüngere Musiker ab den dreissiger Jahren. Flötisten oder Oboisten der älteren Generation beispielsweise hatten – weil sie mit ihren Instrumenten keine Arbeit mehr fanden – oft den umgekehrten, beschwerlicheren Weg einzuschlagen und mussten das Saxophonspiel hinzulernen.

⁴⁸Drabek, Kurt (Gespräch vom 12. Februar 1994, Berlin).

Musiker»⁴⁹. Begabte Leute mussten sich freilich auch in diesem Umfeld nicht unter ihrem Wert verkaufen. Gerade Salonorchester mit gewissen Ambitionen waren auf die Mitwirkung solider Instrumentalisten, «die den Anforderungen kammermusikalischen Musizierens gewachsen waren»⁵⁰, angewiesen.

Die Salonorchester-Ausgaben

Die Musikalien für Salonorchester unterschieden sich von herkömmlichem Orchestermaterial unter anderem durch das Fehlen einer Partitur; diese erübrigte sich, weil das Ensemble ja ohne Dirigent musizierte. Im Normalfall bestand eine Komposition oder ein Arrangement für Salonorchester lediglich aus einem Stimmensatz, wobei allerdings den Stimmen des Pianisten und des ersten Geigers besondere Bedeutung zukam. Es handelte sich dabei um sogenannte Direktionsstimmen, «in die wichtige Solo- und Begleitfiguren anderer Stimmen mit Stichnoten eingezogen waren; auf diese Weise konnten die Partien fehlender Musiker übernommen werden».⁵¹ Die Informationsdichte solcher Klavierstimmen («für die neben der Bezeichnung Direktionsstimme auch Piano-Kondukteur oder Pianoconduktor-Stimme gebräuchlich waren»⁵²) lässt sich durchaus mit derjenigen eines Klavierauszuges vergleichen.

Die Ausgestaltung der restlichen Stimmen folgte ganz den Bedürfnissen der Musikpraxis: Das Arrangement hatte gut zu klingen, was immer man an vorgesehenen Instrumenten wegliess. Dies hiess konkret, dass die tragenden harmonischen und melodischen Elemente bereits in der Grundbesetzung mit Violine, Violoncello und Klavier enthalten sein mussten. Wenig spannungsvolle Stimmführungen in den ad libitum-Stimmen waren die logische und kaum zu umgehende Konsequenz aus diesem Sachzwang. Ergänzte man die Trio-Besetzung mit weiteren Stimmen aus dem Angebot des Arrangements, hielt man sich gewöhnlich an eine bestimmte Reihenfolge. Galt es beispielsweise den Streicher-Klang anzureichern, kam erst einmal eine Obligat-Violine hinzu, dann allenfalls ein Bass; bestand hingegen der Wunsch nach Holzblasinstrumenten, ergänzte man mit einer Flöte, dann mit einer Klarinette und drittprioritär mit einer

⁴⁹Schröder, Heribert, p. 175.

⁵⁰ebenda, p. 24.

⁵¹ebenda, p. 21.

⁵²ebenda.

Oboe. Im Fall von Blechbläsern gab man der Trompete vor der Posaune den Vorzug.

Jüngere Salonorchester-Ausgaben zeigen sich bezüglich der angebotenen Stimmen noch wesentlich opulenter. Die bereits erwähnten Saxophonsätze stehen hier neben Stimmen für zweite und zum Teil sogar dritte Klarinette, Trompete und Posaune. Daneben werden Noten für dritte und vierte Violine ebenso offeriert wie für Schlagzeug, Gitarre, Banjo, Harfe oder gar Celesta. Mehrere Arrangements von Boulanger-Werken aus den dreissiger Jahren trumpfen mit Stimmen-Sätzen auf, die beinahe für ein ausgewachsenes Sinfonieorchester ausreichen würden. So veröffentlicht beispielsweise der Leipziger Verlag D. Rahter 1938 die Humoreske «Max und Moritz» in folgender Besetzung:

Piano-Direction, Violino I (Direction) in zweifacher Ausführung, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flauto I und Piccolo, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I in B, Clarinetto II in B, Fagotto I, Fagotto II, Corno I und II in F, Corno III und IV in F, Tromba I in B, Tromba II in B, Trombone I und II, Trombone III, Batteria.

Ob solche ausufernden Fassungen überhaupt je in ihrer ganzen Pracht aufgeführt wurden, bleibt fraglich. Sie zeigen jedoch das Bestreben der Verlage, ihre Produkte möglichst für alle Ensembles attraktiv zu gestalten. Ausserdem wird man für derartig ausgebaute Arrangements auch einen höheren Preis verlangt haben – sicherlich zum Unmut der kleineren Kapellen.

Dem riesigen Angebot zum Trotz verzichteten einige der renommierten, grösseren Ensembles weitgehend auf gekaufte Arrangements. Diese Orchester setzten auf individuelle, unverwechselbare und massgeschneiderte Bearbeitungen, die meistens von einem fähigen Mann aus den eigenen Reihen geschrieben wurden.

Das Repertoire

Das Repertoire der Salonorchester wird gemeinhin in die Kategorien «Originalkompositionen» und «Bearbeitungen» geteilt. In die Gruppe der originalen Literatur fallen Werke «wie Konzert-, Phantasie- und Charakterstück[e], Intermezz[i], Pharaphrase[n], Nocturne[s] und andere, an Kleinformen der Romantik angelehnte Werkgruppen, sowie alte und neue (Mode-) Tänze. Hinzu kommen Overtüren, Lieder und Märsche.»⁵³ Dabei machten «die Komponisten oft keinen Hehl daraus [...], an wem sie sich denn orientiert, bzw. von wem sie geklaut

⁵³ebenda, p. 27.

hatten»⁵⁴. Heribert Schröder begründet die Tatsache, dass gerade in den Zwischenkriegsjahren sehr viele Werke «gehobener» Unterhaltungsmusik für Salonorchester entstanden, mit einem «Defizit an Erfolgswerken ernster Komponisten»⁵⁵. Während man vor 1900 noch unzählige Potpourris aus beliebten Opern habe abzweigen können, sei diese Quelle mit Werken wie «Wozzeck» oder «Elektra» versiegt.⁵⁶ Einzig die Operette habe für das Salonorchester-Repertoire bisweilen noch etwas Anregendes liefern können.

In den Bereich der Originalkompositionen gehört natürlich auch die nach dem ersten Weltkrieg aufkommende Schlager- und Tanzmusik: Tangos, Foxtrotts, der English-Waltz und der Boston sind hier zu nennen, ebenso wie dem Jazz verwandte Stücke.

Als noch reicher denn diejenige der «Originalkompositionen» erweist sich die Kategorie der «Bearbeitungen». Die Arrangeure von damals schreckten nämlich vor (fast) gar nichts zurück und schrieben für Salonorchester um, was ihnen in die Hände kam: Ouvertüren, Tänze, Lieder, Märsche, Walzer ebenso wie Sinfonien und die populären Sätze aus den gängigen Solokonzerten. Beliebte Opern- und Operettenmelodien verpackte man (wie schon angesprochen) in nette Potpourris – das gleiche Schicksal ereilte Volkslieder oder auch verschiedene Werkfragmente eines bestimmten Komponisten. Weitgehend verschont vor dieser Bearbeitungswut blieb «nur die eigentliche Kammermusikliteratur; Streichquartette und Klaviertrios, die von der Besetzung her den Salontrios, -quartetten und -quintetten entgegenkommen, gehör[t]en [erstaunlicher- oder bezeichnenderweise?] nicht zum Reper-toire.»⁵⁷ Von den Bearbeitern sehr gerne verwendet wurden Kompositionen Brahms' (etwa seine Walzer opus 39), Regers, Sibelius', vor allem aber Griegs und Wagners. Das Œuvre des Bayreuther Meisters erfuhr eine kaum zu überbietende Berücksichtigung, wurden doch «vom „Pilgerchor“ und „Lied an den Abendstern“ aus „Tannhäuser“ über „Steuermannslied“ und „Matrosenchor“ aus dem „Fliegenden Holländer“ bis zum „Karfreitagszauber“ aus „Parsifal“ alle populären Werkteile für Salonorchester in Einzelausgaben oder als Potpourri vorgelegt»⁵⁸.

⁵⁴Schortemeier, Dirk: Die Renaissance der Salonmusik, p. 13.

⁵⁵Schröder, Heribert, p. 28.

⁵⁶Eine diesbezügliche Ausnahme bildete Richard Strauss' «Rosenkavalier», dessen Walzer-Melodien – zu einem Potpourri vermengt – im Kaffeehaus überaus grosse Beliebtheit erlangten.

⁵⁷Schröder, Heribert, p. 29.

⁵⁸ebenda, p. 30.

Die um sich greifende Bearbeitungspraxis erfuhr schon in ihrer Zeit eine kritische Beurteilung; beispielsweise durch Edmund Nick, der in einer Sitzung des Programmausschusses der deutschen Rundfunk-Gesellschaft in Bremen im Mai 1929 feststellte, das Repertoire der Salonorchester habe sich «in ungeheurem Bogen erweitert und sich von „Heinzelmännchens Wachtparade“ bis „Tod und Verklärung“ alles unterjocht, was mit drei bis vierzehn Instrumenten irgendwie zum Klingen zu bringen»⁵⁹ sei. «Bald existierte keine Ouvertüre von Donizetti oder Flotow mehr, die nicht der Bearbeitung für Salonmusik für gut befunden worden wäre», konstatierte er und beklagte weiter, dass «vor keinem Liede und vor keinem für noch so grosse Massenbesetzung geschriebenen symphonischen Werke»⁶⁰ Halt gemacht worden sei. «So hielt denn die Sinfonie ihren Einzug ins Kaffeehaus, wo man sich damit begnügte, die Konturen der Musik zu hören, ohne die originale Klangfarbe zu beanspruchen.»⁶¹ Im unsensiblen Umgang mit klassischen und romantischen Meisterwerken – «denen ein derartiges Arrangement wesensfremd ist»⁶² – sieht auch der Verfasser des Artikels «Salonorchester» im Riemann Musik-Lexikon den Schwachpunkt der Salonmusik. Es wäre dennoch verfehlt, in den Bearbeitern von damals nur skrupellose Stümper zu sehen. Leute wie Leopold Weninger oder L. Alder legten viele durchdachte Arbeiten vor und selbst aus der Feder der drei grossen Wiener Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern sind einige brillante – und keineswegs ironisch gemeinte – Bearbeitungen von Johann Strauss-Walzern überliefert.

Die Salonmusik war selbstverständlich auch in der Zwischenkriegszeit einem kontinuierlichen Wandel unterworfen, was sich gut an einem Vergleich der Vortragsfolgen über die Jahre hinweg feststellen lässt. Heribert Schröder zitiert den Kapellmeister Joseph Rose, der für das Jahr 1921 angibt, üblicherweise noch längere Ouvertüren, Fantasien, Konzertstücke und Sinfoniesätze vorgetragen zu haben. Zehn Jahre später aber habe er sogenannte Serien gespielt, also «Folge[n] von bis zu 10 kleinen Stücken, die nicht länger als 3 Minuten sein» durften. [...] «In einer solchen Serie erscheinen Schlager als Tangos und Foxtrotts, zarte, kleine Nippsachen, kleine Soli für Violine, Cello, Flöte, Pikkolo, Saxophon, Xylophon, Banjo etc., Spieluhr, Pizzikatosachen, Märsche, Volks- und Soldatenlieder.»⁶³ Die

⁵⁹Nick, Edmund, p. 304.

⁶⁰ebenda, p. 301.

⁶¹ebenda.

⁶²In: Salonorchester. Riemann Musiklexikon, Sachteil, 12. Auflage, Mainz 1967, p. 835.

⁶³Zitiert nach: Schröder, Heribert, p.33.

Zeit für Georges Boulanger und seine prägnanten Stücke war dannzumal zweifellos gekommen.

Der Niedergang des Genres

Der Niedergang der Salonorchester und ihrer Musik war ein schleichender – aber einer mit abruptem Ende. So sorgte erst einmal die immer grösser werdende Konkurrenz des Jazz für einen kontinuierlichen Popularitätsschwund, während Nazi-Terror und Krieg etwas später den brutalen Schlusspunkt setzten. Die ganze Entwicklung begann ungefähr im Jahre 1924 mit dem einsetzenden Jazzboom. Erstmals waren damals in den grossen europäischen Städten authentische amerikanische schwarze Bands zu hören. Diese hatten hier ein leichtes Spiel, sorgten für eine Sensation nach der anderen und erhielten eine gewaltige Publikumsresonanz. Die Unterhaltungsmusiker reagierten sehr schnell und sensibel auf diesen neuen Trend und «orientierten sich nun stark an den amerikanischen Vorbildern. Selbst bereits renommierte Kapellen, wie die von Bernhard Etti, Marek Weber, Efim Schachmeister, Ernő Rapée und Dajos Béla[,] bemühen sich um den Jazz und legen in den Jahren 1925 – 1930 dank zum Teil hervorragender Orchestersolisten etliche gelungene Jazzaufnahmen vor. Alle prominenten deutschen Kapellmeister versuchen in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre vor allem amerikanische Jazzmusiker für ihre Ensembles zu gewinnen. Diesem Ruf folgten einige amerikanische Instrumentalisten – nicht nur wegen der guten Bezahlung, sondern auch wegen der in den USA geltenden Prohibition – gern und kamen nach Deutschland.»⁶⁴ Viele Kapellmeister sahen sich ausserdem veranlasst, den Namen ihrer Ensembles zu ändern. «Mit einem „Wiener Salonorchester“ war auf dem Arbeitsterrain der Unterhaltungsmusiker nur noch in den seltensten Fällen Staat zu machen.»⁶⁵ Deshalb mutierten die Orchester reihenweise zu «Jazz-Kapellen» und «Jazzband-Kapellen» oder aber sie wechselten gleich ganz zu einem modern klingenden, englischen Namen über.⁶⁶

Auch wenn gegen Ende der zwanziger Jahre die ganz grosse Begeisterung für den Jazz etwas nachliess, blieb er vor allem in der von Paul Whiteman geschaffenen symphonischen Form populär. Der gleichsam domestizierte Musikstil hatte mit dem

⁶⁴Schröder, Heribert, p. 284f.

⁶⁵ebenda, p. 286.

⁶⁶Auch Georges Boulanger folgte mit seinem «Künstler-Jazz-Orchester» kurzfristig diesem Trend. Vgl. auch Seiten 40 und 41.

ursprünglichen Hot-Jazz nicht mehr allzu viel gemein, galt aber in der Folge trotzdem als *der* Jazz schlechthin, was auch damit zu tun hatte, dass ihn erfolgreiche deutsche Tanzorchester mit Ausdauer kopierten und verbreiteten.⁶⁷ Der Swing gab der Jazzentwicklung dann ab etwa 1933 neuen Auftrieb. Er «blieb bis 1945 die vorherrschende Jazz-Spielweise und begeisterte weite Teile des Publikums»⁶⁸; ein Trend der im übrigen auch vom Nazi-Regime kaum zu bremsen war.

So erlitt also «das Konzert der Salonkapelle [...] durch die Jazzmusik eine *capitis diminutio*»⁶⁹, wie Edmund Nick bereits 1929 festhielt. Die «Diktatur des Jazz» habe «die Ohren vom weichen Klange der Pariser Besetzung an das Saxophon, an das gestopfte Blech, an die Mannigfaltigkeit des Schlagzeugs»⁷⁰ gewöhnt und sei «in die vergilbten Notenstösse der larmoyanten Salonstücke und Opernarien»⁷¹ gefegt.

Der Niedergang der Salonmusik beschleunigte sich in Deutschland nach 1933 mit der Vertreibung ihrer zahlreichen nicht-arischen Exponenten. Viele von ihnen wirkten in der Folge auf dem amerikanischen Kontinent und pflegten dort das angeschlagene Genre langsam zu Tode. Mit dem einsetzenden Krieg starb es in Europa schneller; «auch im Riz in Madrid, auch auf dem Markusplatz in Venedig, auch im Savoy in London – die Welt brannte, da war kein Platz mehr für Salonorchester»⁷².

⁶⁷Vgl. Schröder, Heribert, p. 304.

⁶⁸ebenda, p. 313.

⁶⁹Nick, Edmund, p. 303.

⁷⁰ebenda.

⁷¹ebenda, p. 303f.

⁷²Schortemeier, Dirk, p. 14.

Georges Boulangers Leben

Tulcea: Eine Kindheit, die keine war

Über Georges Boulangers Herkunft, über seine Kindheit und Jugend wäre an dieser Stelle wohl nur wenig zu berichten, verfügten wir nicht über die wertvollen Aufzeichnungen seiner Tochter Nora. Kein Zeuge jener Zeit, der nicht schon längst – wie Boulanger selbst – gestorben wäre, kein anderes Dokument, welches Aufschluss gäbe über Georges' Heranwachsen, über sein musikalisches Reifen. So sind wir dankbar für die erwähnte Quelle, umso mehr, als sie sich in ihren überprüfbareren Teilen als sehr zuverlässig und kaum je verklärend oder beschönigend erweist.

Georges Boulanger wurde am 18. April 1893 in eine eigentliche Musikedynastie hineingeboren. Sein Vater Vassilij sowie sechs Generationen vor ihm seien ausschliesslich Musiker gewesen, schreibt Nora. «Die Männer fast immer Geiger, Kontrabassisten oder Gitarristen (die drei Instrumente, die auch Georges Boulanger beherrschte), die Frauen waren Sängerinnen (es wird von der Musiksklavin Argira in Konstantinopel berichtet). Auch gab es Zymbalisten und – im „allerunbegabtesten Falle“ – Klavierstimmer. Ausbildung in unserem Sinne hatte niemand. Es war einfach undiskutable Tradition.»⁷³ Die Familie hiess mit bürgerlichem Namen Pantazi, nannte sich aber seit der napoleonischen Zeit auch Boulanger. Georges' Grossvater war es, der sich und seinen Nachkommen zu diesem damals modischen und wohl auch verkaufsfördernden, französischen Pseudonym verhalf. Die Vorfahren der griechischen Familie stammten wahrscheinlich aus den kleinasiatischen Kolonien Griechenlands und wanderten über den Bosphorus vorerst nach Konstantinopel und später der Schwarzmeerküste entlang bis in das Donaudelta.

Als Griechisch-Orthodoxer nahm sich Vassilij Pantazi Boulanger die Bulgarin Dumitra Coibán zur Frau. Sie gehörte einer den Katharern verwandten, sehr religiösen Glaubensgemeinschaft an und wurde offensichtlich von ihrem künftigen Mann als Zwölfjährige entführt sowie wenig später – sehr gegen den Willen ihrer Familie – mit ihm nach griechisch-orthodoxem Ritus verheiratet. Dumitra war das Kind eines «Kleinstgrundbesitzers»⁷⁴, der Gurken und Auberginen züchtete sowie Joghurt fermentierte. Als Mitgift in die Ehe erhielt sie sieben Katen, welche sich im rumänischen Tulcea befanden – hier, wo sich das frischvermählte Paar (nicht

⁷³Boulanger, Nora, p.1.

⁷⁴ebenda.

zuletzt wegen dieses bescheidenen Grundbesitzes) niederliess. Auch Georges Boulangers Mutter wird eine musikalische Ader nachgesagt, soll sie doch wunderbar gesungen haben, vor allem rumänische, türkische und bulgarische Volkslieder.

Des künftigen Geigers Kindheit als unbeschwert bezeichnen zu wollen, wäre angesichts der herrschenden Verhältnisse innerhalb der Familie zweifellos verfehlt. Nora berichtet von einer schweren und grausamen Ehe ihrer Grosseltern. So sei Dumitra von ihrem Gatten ständig misshandelt worden und habe daher auch mehrere Fehlgeburten erlitten. Hinzu seien die «kompulsive»⁷⁵ Spielsucht Vassilij's (ein Laster, welches der Sohn vom Vater erben sollte), der Tod von Georges' fünfjähriger Schwester Alexandra und häufig auch ganz einfach körperliche Not gekommen. Hunger scheint im Hause der Pantazis immer dann geherrscht zu haben, wenn Vassilij wieder einmal alles Geld verspielt hatte.

Es kann angesichts solcher Tatsachen kaum erstaunen, dass der kleine Georges auch vor Krankheiten nicht verschont blieb. Nora beschreibt eine (vermutete) Hirnhautentzündung⁷⁶, die den Siebenjährigen befallen hat: «[Er] lag im Sterben, aufgegeben. Da brachte ihn sein Vater in die kalte, leere Kirche, legte ihn nackt auf den Steinboden und sagte zu der Marienikone „Nimm ihn oder lass ihn leben. Ich schenke ihn Dir“ – bekreuzigte sich und ging weg. Nach zwölf Stunden kam er zurück – das Fieber war gefallen, die Krise überstanden.»⁷⁷ Als Folge der Krankheit habe Georges allerdings mit einem zerstörten linken Trommelfell leben und musizieren müssen.

Zur Familie gehörte neben der erwähnten, von Georges sehr geliebten Schwester Alexandra ein jüngerer Bruder namens Traiján. Sein trauriges Schicksal erfüllte sich im nachrevolutionären St. Petersburg, wo er 1918 von den Kommunisten erschossen wurde. Ferner lebte im Umfeld der Pantazis ein unehelicher Sohn Vasilij's, «der natürlich auch Geiger war. Er spielte [später] in Folkloreorchestern, manchmal sogar im Ensemble von Georges Boulanger»⁷⁸ Nora erwähnt ausserdem eine ebenfalls geigende Cousine, weiter eine «sehr pittoreske Grossmutter

⁷⁵ebenda, p. 2.

⁷⁶Der Professor und Chefarzt des Berner Zieglerspitals, Klaus Neftel, bezweifelt in einem Schreiben an den Autor vom 11. Oktober 1994 diese Diagnose: «Hier handelt es sich praktisch sicher um eine bakterielle Otitis media (Mittelohrentzündung), wobei die Krise durch Perforation des Trommelfelles „überstanden“ wurde, indem so ein Abfluss entstand. Tatsächlich kann übrigens aus einer bakteriellen Otitis media eine Meningitis (Hirnhautentzündung) entstehen; hier war das wahrscheinlich nicht der Fall, da man das damals nicht einfach so überlebt hat.»

⁷⁷Boulanger, Nora, p. 3.

⁷⁸ebenda.

mütterlicher Seite»⁷⁹, von der Georges das «folkloristische Tanzen»⁸⁰ erlernt haben soll, sowie einen Vetter, der offenbar als Theorieprofessor am Pariser «Conservatoire» gewirkt hat.

Im Hause Boulanger sprach man einen rumänischen Dialekt – Dobrodján – «ausserdem natürlich Bulgarisch, Griechisch und Türkisch wie die ganze Stadt»⁸¹. Später lernte Georges auch Russisch, Deutsch, Englisch, Französisch und schliesslich Portugiesisch sowie Spanisch.⁸² Wenn auch «mit stärkstem Akzent und vollkommen ungrammatikalisch» so sprach er all diese Idiome «dennoch verständlich und klar»⁸³. In eigentlichem Widerspruch zu seiner sprachlichen Vielfalt steht Boulangers Schulbildung. Ein einziges Jahr besuchte er die öffentliche Schule Tulceas, wo er Lesen lernte, was an Allgemeinbildung genügte, wie seine Familie befand. Das frisch erworbene Wissen wusste Georges sogleich gewinnbringend einzusetzen, verdiente er doch sein erstes Geld als Zeitungsvorleser in den offenen türkischen Kaffeestuben des kleinen Fischereihafens. Ungefähr zur selben Zeit beginnt Boulangers grosse Nikotin-Sucht; mit sieben Jahren bereits soll er seine erste Zigarette geraucht haben.

Wesentlich wichtiger als die Schule erachtete Vassilij die musikalische Ausbildung seines Sohnes, den er bereits im Alter von fünf Jahren zum Geigenspiel zwang. Didaktisches Feingefühl war offensichtlich nicht die Sache des Vaters und Lehrers; nein, mit purer Gewalt, mit Schlägen brach er den Willen des Kindes. Georges stand der Sinn nämlich wenig nach Musik; viel eher hätte sich der Kleine – so wird berichtet – für eine Karriere als Strassenbahnschaffner erwärmen können.⁸⁴ Dass Vassilij auch vor eigentlichen Misshandlungen nicht zurückschreckte, belegt ein dreitägiger Krankenhaus-Aufenthalt, der notwendig wurde, nachdem sich Georges «eine grüne Violine gewünscht hatte»⁸⁵.

Bukarest und Dresden: Unterricht ganz umsonst

Immerhin blieb der Unterricht des Vaters nicht fruchtlos. Ganz im Gegenteil erlernte der hochbegabte Georges damals so viel, dass er als Zwölfjähriger ein Stipendium für eine weitergehende Ausbildung am Bukarester Konservatorium erhielt. In der

⁷⁹ebenda.

⁸⁰ebenda, p. 4.

⁸¹ebenda.

⁸²Bruchstückhaft beherrschte er ausserdem Ungarisch und die Sprache Rum.

⁸³ebenda.

⁸⁴Vgl. ebenda, p. 5.

⁸⁵ebenda.

rumänischen Hauptstadt lebte er bei einem Onkel mütterlicherseits. Dieser war «Königlicher Hofschuster»⁸⁶, und so lernte Georges ganz nebenbei auch noch dessen Handwerk. Er absolvierte in diesem Fach sogar die Meisterprüfung und erlangte – Ironie des Schicksals – damit das einzige Diplom seines Lebens.

Nun dürfte das Bukarester Konservatorium wohl kaum zu den renommierten Bildungsanstalten jener Zeit gehört haben. Wer Ambitionen pflegte, strebte eher hin zu den europäischen Metropolen, etwa nach Wien oder Paris. Dem Konservatorium war indes «eine hervorragende dramatische Abteilung angeschlossen, mit der der begabte kleine Provinzler stark kokettierte. Er hatte später eine hervorragende Kenntnis des antiken, griechischen Theaters und seine – immer wieder so sehr kommentierte und bewunderte – Mimik kam bestimmt auch daher»⁸⁷, teilt Nora mit. Die Lehrer von damals sind uns nicht bekannt. Zu profunden Studien in Musiktheorie, Harmonielehre, Instrumentation und Musikgeschichte dürften sie Georges auf jeden Fall nicht angehalten haben, wie dessen Tochter vermutet. Auf seinem Instrument indes machte der Halbwüchsige weitere grosse Fortschritte. Er erarbeite nun das klassische Repertoire, welches er «aber immer – ausser Bruch, Paganini und natürlich Sarasate – als „papageienhaft“ langweilig»⁸⁸ empfand.

Dass Georges Boulanger auch den anonymen Bukarester Didakten viel zu verdanken hatte, beweisen seine Fähigkeiten, die er am (abrupten) Ende jener Ausbildungsphase an den Tag legte. Damals – 1908 – führte der Fünfzehnjährige im Konservatoriumssaal Werke von Paganini auf, wobei ihn der berühmte Geiger und «Virtuosenschmied» Leopold Auer zufällig hörte. Dieser war vom Spiel des Jungen so sehr angetan, dass er ihn sogleich nach Dresden – einem seiner Wirkungsorte – mitnahm. Boulanger sollte in der deutschen, traditionsreichen Stadt während zweier Jahre voll und ganz auf Kosten seines neuen Meisters leben.

Ein Schüler Leopold Auers zu sein, bedeutete damals für jeden angehenden Geiger eine Ehre, an die man ruhig auch die Hoffnung auf eine grosse Zukunft knüpfen konnte. Denn Auer war mit Abstand der «erfolgreichste Violinlehrer seiner Zeit»⁸⁹. Durch seine Schule gingen so bedeutende Solisten wie Samuel Dushkin, Mischa Elman, Cecilia Hansen, Nathan Milstein, Toscha Seidel, Efrem Zimbalist, und auch der am meisten gefeierte Violinvirtuose der ersten Jahrhunderthälfte, Jascha Heifetz, holte sich sein Rüstzeug bei Leopold Auer.

⁸⁶ebenda, p. 6.

⁸⁷ebenda, p. 5.

⁸⁸ebenda.

⁸⁹In: Auer, Leopold. Riemann Musiklexikon, Personenteil, 12. Auflage, Mainz 1959, p.63.

Wenn nun Georges Boulanger gar als privater Stipendiat in diese erlauchte Runde von Auer-Schülern aufgenommen wurde, verweist dies wiederum auf seine frühe Reife im Violinspiel und auch auf das Entwicklungspotential, welches man noch in ihm vermutete. Denn dies ist klar: Einen zusätzlichen Zögling von bloss mediokrer Qualität hätte Leopold Auer mit Sicherheit nicht akzeptiert und schon gar nicht so bevorzugt behandelt. Ob Georges in jenen Jahren mit einer klassischen Solistenkarriere zu liebäugeln begann, ist nicht bekannt. «Ich glaube, er wollte nur gut Violine spielen lernen – was, war ihm ganz egal. Alles, was er später spielte, konnte ihm Auer nicht beibringen, und was er bei ihm gelernt hatte, konnte er nachher kaum gebrauchen. Was blieb, war eine kolossale gegenseitige Anerkennung»⁹⁰, bemerkt dazu Nora. Diese Einschätzung mag bezüglich des bei Auer erlernten Repertoires mehr oder weniger zutreffen, was Boulangers generellen Fähigkeiten auf dem Instrument, was seinen Geigenton angeht, ist sie mit Bestimmtheit falsch; denn selbst eine bescheidene Salon-Pièce hätte später auf Boulangers Geige ohne den Einfluss Auers nie dermassen faszinierend und überlegen geklungen, wie sie es eben tat. Auer nämlich wusste ganz genau und bis ins kleinste Detail, auf welche Weise ein junger Geiger zu formen sei. Dies beweist nicht zuletzt seine Abhandlung «Violin playing as I teach it»⁹¹, in der er zu fast sämtlichen violintechnischen Schwierigkeiten seine ausführlichen Bemerkungen macht, sich aber in einem Kapitel mit der Überschrift «The soul of interpretation» auch eingehend dazu äussert, wie ein nuanciertes Spiel mit adäquater Phrasierung zu erreichen sei. Leopold Auer gibt sich darüber hinaus im Abschnitt «How to practise» als strenger und fordernder Lehrer zu erkennen. Moderat mag es zwar klingen, wenn er darauf besteht, während des Übens ja genügend Pausen einzuschalten und empfiehlt «never to practise more than thirty of forty minutes in succession, and to rest and relax for at least ten or fifteen minutes before beginning work again»⁹². Allerdings fügt Auer hinzu: «The student, in order to practise from four to five hours a day must have, actually, six or seven hours at his disposal.» Mit dieser Bemerkung wird endgültig klar, dass Georges Boulanger in Dresden alles andere als ein lockeres Studentenleben führen konnte. Und trotzdem müssen die Jahre bei Auer für Boulanger zu den schönsten und befriedigendsten seines Lebens gezählt haben. «Er sprach oft und mit grossem Stolz von dieser Zeit. Auch das barocke Dresden mit seinen Schlössern, Gärten und Kunstgalerien – also das wirkliche Europa – hat ihn bezaubert und geformt, und vieles vielleicht sonst unverständliches ist in diesen zwei entscheidenden Jahren in seinem Charakter

⁹⁰Boulanger, Nora, p. 6.

⁹¹Diese Schrift erschien erstmals 1921 in New York und wird auch heute noch verlegt.

⁹²Auer, Leopold, p. 17.

und kosmischen Weltbild entstanden. Wahrscheinlich sogar eine gewisse – immer wieder, trotz allem, aufflackernde – Germanophilie.»⁹³

1910 ging Boulangers insgesamt zwölfjährige Ausbildungszeit zu Ende. Ohne dass er oder seine Eltern je nennenswerte Beträge dafür hätten bezahlen müssen, war der mittlerweile Siebzehnjährige zu einem herausragenden Violinisten gereift. Leopold Auer schenkte Georges zum Abschied eine Geige (die Boulanger bis zum Ende seiner Tage spielen sollte) und vermittelte ihn «als Stehgeiger, beziehungsweise „Primasz“, in das vornehmste „Café Chantant“ von St. Petersburg»⁹⁴ .

St. Petersburg: Junger Star im alten System

So landete Georges Boulanger im «raffinierten, dekadenten, zaristischen Russland»⁹⁵ , wo der eben erst dem Kindesalter Entwachsene mit dem mondänen Leben in einem «Café Chantant» konfrontiert wurde. Wie es dort so ungefähr zu und her gegangen sein muss, weiss Nora in ihrer bildhaften Sprache bestens zu umschreiben: «[Es war] ein grandioses, ungemein elegantes und teures Nachtlokal mit seinem kapriziösen, autokratischen Adelspublikum, seinen „Chambres séparées“ mit den schönsten, verwöhntesten Kokotten der Epoche, seiner Luxusküche und dem ständigen Orchester mit dem Stehgeiger, der von Tisch zu Tisch ging. Ausserdem mit den besten europäischen Nummern der leichten Muse. Die grossen französischen Chansonetten, die pikanten Wiener Subretten – und immer die genialen russischen Zigeunerchöre und Solistinnen. Alles das nahm der begabte – fast noch adoleszente – von allen verwöhnte und beinahe als Maskotte verhätschelte Musiker wie ein Schwamm in sich auf. Alle Stile, alle Nuancen. Jetzt lernte er wirklich. Und so und dort entstand – auf einer gesunden Folklorebasis⁹⁶ ruhend und in instrumentaler Virtuosität erzogen – das, was später sein allerpersönlichstes Genie in den unnachahmbaren „Georges Boulanger Stil“ verwandelte.»⁹⁷

Bis zur Revolution lebte und arbeitete er in «dieser Atmosphäre des senioralen St. Petersburg»⁹⁸. Er lernte den ganzen Hofadel kennen, die ganze Regierung auch – sogar Rasputin soll nach seiner Geige getanzt und ihn vergöttert haben. Was man

⁹³Boulanger, Nora, p. 6.

⁹⁴ebenda.

⁹⁵ebenda, p.7.

⁹⁶Was unter einer «gesunden Folklorebasis» zu verstehen ist, bedürfte weiterer Abklärungen.

⁹⁷ebenda.

⁹⁸ebenda.

von ihm erwünschte, liess er erklingen, seien es Volkslieder, Romanzen, Wiener Walzer oder orientalische kaukasische Tänze. Auch soll er oft – von einem Zimbal begleitet – improvisiert haben.

Als die Bolschewiki im Jahre 1917 die gesamte gesellschaftliche Struktur Russlands umpflügten, war es natürlich auch für Boulanger mit dieser ersten Karriere vorbei. «Erst lebte er noch von privaten (verbotenen) Offizierssoiréen, nachher spielte er auf der Strasse [...], wo er auch meine Mutter kennenlernte»⁹⁹, protokolliert Nora weiter. In genau jene Zeit fällt ein Ereignis, welches zu einem der grössten Traumas Boulangers führen sollte. Sein Bruder Traján, der als Pianist ebenfalls in St. Petersburg tätig war, wurde von den Kommunisten gefangen genommen. Georges brachte ihm täglich das Essen ins Gefängnis bis zu dem Zeitpunkt, als man ihm mitteilte, der Junge sei hingerichtet worden. «Später stellte es sich heraus, dass man ihn erst eine Woche später erschossen hatte, er also (zur schrecklichen Gewissenslast seines Bruders) eine ganze Woche lang ohne Essen und mit dem Gefühl, von Georges (aus Angst) verlassen und verraten worden zu sein, noch gelebt hatte.»¹⁰⁰

Nach dieser schrecklichen Erfahrung und im Bewusstsein, in Russland keine beruflichen Perspektiven mehr zu haben, reiste Georges Boulanger nach Rumänien zurück, wo er zwei Jahre Militärdienst leistete. Seine Pflichten als Privatgeiger einer Generalstochter (sic!) scheinen ihn allerdings nicht vollkommen ausgelastet zu haben, versuchte sich Georges doch in jener Zeit erstmals als Komponist. Welche Werke er damals schrieb, lässt sich nicht mehr genau eruieren, denn Boulanger führte über seine kompositorische Arbeit nicht Buch. Immerhin weiss Nora Boulanger mit Bestimmtheit, dass das berühmteste Werk ihres Vaters, «*Avant de mourir*», bereits in dieser frühen Phase entstand.¹⁰¹ Unbeantwortet bleibt ebenso die Frage, womit sich Georges Boulanger in der Zeit direkt nach dem Militärdienst beschäftigte. Bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin verblieben ihm nämlich in seinem Heimatland – so er denn dort verharrte – noch ungefähr zwei Jahre. Bekannt ist einzig, dass die Mutter Dumitra während Georges Rumänienzeit starb.

Genauer lässt sich der Beweggrund für Boulangers Reise nach Berlin beschreiben: Es war Ellinorr Paulson, seine künftige Frau, die er während der letzten Monate in St. Petersburg kennengelernt hatte. Sie lebte nach den revolutionären Wirren mit ihren Eltern in Estland und hielt den brieflichen Kontakt mit Georges aufrecht. Die

⁹⁹ebenda.

¹⁰⁰ebenda, p. 2.

¹⁰¹Vgl. ebenda, p. 8.

Beziehung muss in emotionaler Hinsicht sehr stark gewesen sein, denn sie überstand Distanz und Zeit. Kurz: Man beschloss, sich in Berlin zu treffen, um die gegenseitigen Gefühle zu überprüfen und darauf gemeinsam die entsprechenden Entschlüsse zu fassen. So kam es, dass Georges Boulanger in den frühen zwanziger Jahren mit seinem Instrument und einem Bündel eigener Werke unter dem Arm sein Heimatland für immer in Richtung Deutschland verliess.

Berlin: Schnell nach oben

Georges Boulanger war, als er 1922 (oder 1923?) nach Berlin kam, kein Star. Zwar hatte er sich in der aristokratischen Gesellschaft des zaristischen St. Petersburg einen wohlklingenden Namen erspielt, sein Ruf indes reichte nicht bis nach Deutschland. Berlin scheint überdies keineswegs auf Boulanger gewartet zu haben; es hätte ihn – seien wir realistisch – wohl auch nicht unbedingt gebraucht. Die damalige Hauptstadt der Weimarer Republik schwelgte nämlich recht eigentlich in der Unterhaltungsmusik. Tanzlokale und Vergnügungspaläste schossen wie Pilze aus dem Boden; Abend für Abend – und auch tagsüber – spielten Hunderte von Kapellen zum Tanz auf oder aber sie boten das, was man heute gemeinhin mit Background Music umschreibt. Im Café, selbst im Kaufhaus¹⁰² gehörte Live-Musik im wahrsten Sinne des Wortes zum guten Ton; wer also nicht zumindest ein kleines Ensemble oder wenigstens einen Pianisten beschäftigte, dürfte es schwer gehabt haben. Die Lokale «überboten sich gegenseitig an Pracht und Attraktion und zogen in Scharen ein Publikum an, das – trotz oder vielleicht auch gerade wegen aller politischer und wirtschaftlichen Katastrophen – verrückt war nach Tanz und Zerstreung, Unterhaltung und Musik»¹⁰³. Die grosse Lust nach alledem riss im übrigen auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht ab, sie fand erst im Krieg ein unfreiwilliges wenn auch nicht vollständiges Ende.

Um eine Vorstellung davon zu geben, wieviele Kapellen tagtäglich Gebrauchsmusik «produzierten», sei auf die Zeitschrift «Das deutsche Podium» verwiesen. Dieses nationalsozialistische «Fachblatt für Unterhaltungs-Musik und Musik-Gaststätten», das in zunehmendem Masse einen penetranten antisemitischen Stil pflegte, publizierte in regelmässigen Abständen seitenlange Auflistungen aller städtischen Lokale mit Live-Musik, versehen mit Angaben über die jeweils auftretenden Kapellen. Im Monat Juli des Jahres 1936 – also zur Zeit der Olympischen Spiele –

¹⁰²Zum Eindrücklichsten in diesem Bereich zählte das monumentale Kaufhaus Karstadt am Hermannplatz, das in seinen beiden Türmen je ein Café führte. Hier waren nachmittags zum Teil renommierte Orchester zu hören. (Dokumentation «Auf den Spuren der Vergangenheit»)

¹⁰³Wolffram, Knud, p. 7.

weist die Zeitschrift zum Beispiel allein für Berlin 205 Kapellen aus. Sie alle spielten nachmittags und abends gleichzeitig an verschiedenen Orten, und es ist aus heutiger Sicht kaum mehr nachzuvollziehen, wie sie alle ihr Publikum finden konnten.

Dass in dieser Fülle von häufig gut qualifizierten Musikern nicht alle zu den ganz grossen Magneten zählen konnten, versteht sich von selbst. Wer allerdings einmal die uneingeschränkte Zuneigung des Publikums gewonnen hatte, der trat – dann meistens als Frontmann des eigenen Orchesters – an den besten Adressen auf; oft mit langfristigen und jährlich sich erneuernden Verträgen.¹⁰⁴ So spielten «Marek Weber oder Dajos Béla im Hotel Adlon sowie Bernhard Etté oder Barnabas von Géczy im Esplanade»¹⁰⁵.

Zu dieser Kategorie von Publikumsfavoriten gehörte nun Georges Boulanger keineswegs, als er nach Berlin kam, um seine künftige Ehefrau Ellinorr Paulson zu treffen und auch bald zu heiraten. Arbeitslos war der Primasz in dieser Weltstadt allerdings ebensowenig. Ein Engagement fand er sofort im eleganten Restaurant Förster – jenem Angelpunkt zu Boulangers früherer Karriere. Im «Förster» verkehrte die geflohene russische Aristokratie, welche hier im Exil den bisherigen, aufwendigen Lebensstil weiterpflegte (unter Einsatz ihres langsam schwindenden, mobilen Vermögens) und sich von Georges Boulanger und seinen Romanzen gerne in die nicht mehr existente Atmosphäre des alten Russland zurücktragen liess.¹⁰⁶ Angesichts der wirtschaftlichen Misere jener Zeit dürfte es dem Geiger, der sich stets in Dollars bezahlen liess, auch in seiner frühen Berliner Zeit verhältnismässig gut ergangen sein. Sein Spiel muss einiges abgeworfen haben, schreibt doch Boulangers Tochter, ihr Vater habe damit zeitweise bis zu 16 Familienmitglieder in Rumänien und in Estland – wo sich die Eltern Ellinorrs aufhielten – ernährt. Was übrigblieb, habe er seinem Laster, der Spielsucht, geopfert.¹⁰⁷

Bis zu diesem Zeitpunkt war Georges Boulanger der Erfolg mehr oder weniger zugeflogen. Allerdings hatte sich seine Karriere auch noch nicht derart entwickelt, dass man sich damit hätte bescheiden können; zumal als ambitionöse Ehefrau nicht. Die intellektuelle Ellinorr war Tochter einer schwedisch lutherischen Pastorenfamilie

¹⁰⁴Kurt Drabek, in den Jahren 1933 bis 1939 tätig als Saxophonist und Arrangeur im damals sehr renommierten Orchester von Adalbert Lutter, erinnert sich beispielsweise, dass man «häufig sechs Monate hintereinander in den „Wilhelmshallen“ in Berlin, Tag für Tag,» gespielt habe (Gespräch vom 12. Februar 1994, Berlin).

¹⁰⁵Wolffram, Knud, p. 9.

¹⁰⁶Vgl. Boulanger, Nora p. 9.

¹⁰⁷ebenda.

und sie wollte mit ihrem abgeschlossenen Jura- und dem fast vollendeten Medizinstudium nach aussen hin ganz und gar nicht zu dem «Wundergeiger» aus einfachen Verhältnissen passen. So wurde denn auch die Ehe zumindest anfänglich von beiden Familien bekämpft und als «mésalliance» eingestuft. Trotzdem hielt das Paar zeitlebens zusammen, wenn es auch – bedingt durch Boulangers Spielsucht – bisweilen Krisen zu überwinden galt.

Ellinorr trug zweifellos einiges zum Weiterkommen ihres Mannes bei. Sie war es, die noch vor Boulanger selbst an dessen kompositorische Begabung glaubte und beschloss, «ihn aus den Restaurants herauszuschlagen und irgendwie als Komponisten und Solisten seiner eigenen Werke zu lancieren».¹⁰⁸ Vorerst erfolglos legte sie den verschiedenen Berliner Verlagshäusern die aus Rumänien mitgebrachten Stücke – darunter «Avant de mourir» – vor. Ein Zufall scheint schliesslich den Erfolg herbeigeführt zu haben. Nora Boulanger beschreibt die Szene folgendermassen: «Da, eines Tages – man sass wieder einmal antichambrierend in einem Verlag – erschien ein aufgeregter Herr und suchte jemanden, den irgendjemand eben gerade mit einem Violinkasten behauptete auf der Treppe getroffen zu haben. Im oberen Stock bereitete man die erste Radioübertragung in den Reichstag vor, und den Verantwortlichen war gerade eingefallen, es wäre doch schön, ausser Worten auch Töne – also etwas musikalisches zu übertragen. Georges Boulanger nahm seine Geige, stieg die Treppe empor und spielte zum ersten Mal in seinem Leben vor einem Mikrofon – natürlich eigene Kompositionen. Am nächsten Tag schickte der Verlag „Bote & Bock“ meiner Mutter einen riesigen Strauss Rosen und den Vertrag für den Druck von sieben G.B. Werken.»¹⁰⁹

Diese Begebenheit wird sich mit grosser Wahrscheinlichkeit im Jahre 1926 zugetragen haben – ob genau so, wie es die Anekdote erzählt, bleibe dahingestellt. Sicher ist, dass die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) zumindest für die beiden Stücke «Avant de mourir» und «Liebling der Frauen» das Erscheinungsjahr 1926 (und natürlich auch die Edition «Bote & Bock» als Herausgeberin) bestätigt.¹¹⁰ Nachdem nun einmal ein renommierter Verlag sein Interesse angemeldet hatte, liessen sich auch die anderen nicht mehr lange bitten. Boulangers Werke erschienen in der Folge an unzähligen Orten, in ganz unterschiedlichen Fassungen und in ebenso unterschiedlicher Qualität. Auch die Schallplattenindustrie wurde kurz darauf auf

¹⁰⁸ebenda, p. 10.

¹⁰⁹ebenda.

¹¹⁰Vgl. Werkverzeichnis.

den Geiger aufmerksam. Bei «Vox» unterschrieb Boulanger seinen ersten Vertrag und nahm – zwischen April und Juli 1927 – 13 Titel¹¹¹ auf. «Künstler-Jazz-Orchester Georges Boulanger» nannte sich das Ensemble, mit dem der Primasz auf diesen Schellack-Einspielungen zu hören ist.

In Übereinstimmung mit einem erhalten gebliebenen Schallplattenkatalog, den «Vox Nachrichten» vom November 1927¹¹², und den Auskünften Nora Boulangers gibt auch Horst H. Lange in seinem Standardwerk¹¹³ Hermann Bick (Bik, Bieck?)¹¹⁴ als Arrangeur dieser frühen Aufnahmen an. Bick war überdies für die Einstudierung verantwortlich und wird wohl auch das Orchester zusammengestellt haben.¹¹⁵ Heutige Ohren empfinden diese frühen Einspielungen als nicht sonderlich perfekt, auch vermisst man noch etwas den für spätere Aufnahmen so typischen «Boulanger-Sound». Dass sich allerdings die Hörgewohnheiten in den bald 60 Jahren, die dazwischen liegen, gründlich geändert haben, beweist eine enthusiastische Kritik der Monatszeitschrift «Der Querschnitt» aus dem Jahre 1927. Die Juli-Ausgabe dieses Intelligenzblattes, das sich an den kunstinteressierten Bildungsbürger wandte, widmet eine halbe Seite den «Vox»-Einspielungen Boulangers:

«Die Weltmeisterschaft in Jazzmusik wird das vor kurzem gestartete Boulanger Jazz-Orchester ohne Zweifel bald erobern und behaupten. Es ist erstaunlich, was dies Elitefähnlein von 14 Aufrechten unter suggestiver Befehrerung seiner Führer G. Boulanger und H. Bik in wenigen Monaten erreicht hat. Strenge Auslese der Tüchtigsten, strenge Probenarbeit, strengste Kontrolle aller Plattenaufnahmen [...]. Oberstes Gesetz: jede Jazzpièce muss bei schärfster Rhythmisierung stets melodisch konkordant bleiben.

Boulanger improvisiert ein Thema, irgend eine Weise, ein paar Melodiebrocken, der stark begabte Balte H. Bik (die Trinität des Komponisten, Pianisten und Dirigenten in einer Person konzentrierend) formt, gestaltet, rhythmisiert, instrumentiert, schreibt Partituren, Stimmen, studiert die haarsträubendsten Schwierigkeiten ein,

¹¹¹Vgl. Schallplattenverzeichnis.

¹¹²p. 148.

¹¹³«Die deutsche Discographie der „Hot Dance“ und Jazz Musik 1903 – 1958», p. 160.

¹¹⁴Während die «Vox Nachrichten» den Namen mit H. Bik wiedergeben, und ihn Horst H. Lange Hermann Bick nennt, schreibt Nora Boulanger von einem Leo Bieck.

¹¹⁵Die Orchestermusiker sind teilweise bekannt. Horst H. Lange macht dazu auf Seite 160 folgende Angaben: «Georges Boulanger (V, Id), Julius Ungarsohn, Josef Geiger, Hans Rackstake (v), Erik Hildebrand (cel, p), Hermann Bick (p, arr), Rolf Preves (bj, cello), unbekannt tp, tb, as, tuba, d (auf einigen Titeln zusätzlich 1 cl/as und ts), voc.» Er äussert überdies die Vermutung, das Orchester sei für die Schallplattenaufnahmen durch unbekannte Studiomusiker verstärkt worden.

lässt in den Proben einen Ersatzmann seinen Klavierpart spielen, während bei der Aufnahme er am Flügel sitzt und jener den eingepfiffen Takt fuchtelte.

Boulangers Zauberfidel hebt das Blasniveau, durchglutet die Synkope, vermenschlicht virtuos gehandhabtes Schlagzeug. Ist ein Werk auf der Scheibe fixiert, so erhält es einen Titel, z.B. Cintra oder Schiras, Champagne Frappé oder Jakuska: umgekehrte Programmmusik.

Wir wünschen, dass die beiden unnachahmlichen B.'s, bedrohliche Konkurrenz aller Jazzbands, nächstens ihre Kunst nicht nur auf Platten servieren mögen...»¹¹⁶

Wohlgemerkt, dieser Text ist keinem Schallplattenkatalog, keiner Werbung entnommen, sondern erschien in einer Kulturzeitschrift neben Beiträgen beispielsweise zu bildender Kunst, klassischer Musik oder Ethnologie. Mit diesen Aufnahmen schaffte Boulanger den Durchbruch in Berlin und bald darauf auch in Deutschland und Europa. Wie Nora Boulanger anmerkt, spielte er zwar immer noch jede Nacht bei «Förster», aber in diesem Lokal begann sich nun das Publikum zu ändern. Die langsam schwindende russische Exilaristokratie wurde abgelöst vom Berliner Intellekt.¹¹⁷ Für die Zeit zwischen dem 13. November und dem 18. Dezember 1927 ist erstmals auch ein Engagement ausserhalb des «Försters» nachgewiesen. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei aber erneut um ein Lokal mit russischer Tradition, um das «Deutsch-Russische Restaurant Pressel» nämlich, das im «Berliner Herold»¹¹⁸ seine «beste russische Küche» empfiehlt und darüber hinaus mit der lapidaren Feststellung «Georges Boulanger spielt» auf den prominenten Gast hinweist.

Die Boulangers wohnten zu jener Zeit – ab 1926 sind sie im Berliner Adressbuch verzeichnet – noch in einer vergleichsweise bescheidenen Umgebung, nämlich an der Ahlbecker Strasse 21, in einem Hinterhaus. Auch bezüglich seines Berufes gibt sich Boulanger noch zurückhaltend: Laut Adressbuch war er noch nicht als «Kapellmeister» (wie in späteren Jahren) sondern schlicht als «Musiker» tätig.

Der mittlerweile zu einem Publikumsmagneten avancierte Geiger trat in den kommenden Jahren mit eigenem Orchester auf. Seine Idealbesetzung war – gemäss Nora Boulanger – das alte Salonorchester, besetzt allerdings mit zwei Klavieren, Zimbal und Klarinette.¹¹⁹ Er muss sich bald von seinem Partner Hermann

¹¹⁶p. 563.

¹¹⁷Vgl. Boulanger, Nora, p. 10.

¹¹⁸Die Wochenzeitung «Berliner Herold» verfügte über einen beachtlichen Anzeigenteil in den Bereichen Kultur und Vergnügungstätten. Die erwähnte Anzeige erschien am 13. und 27. November sowie am 4. und 18. Dezember 1937.

¹¹⁹Vgl. Boulanger, Nora, p. 11.

Bick getrennt und die Instrumentalisten allein «und sehr unangenehm exigent»¹²⁰ ausgewählt haben, wobei seine Wahl oft auf Juden, Russen, Rumänen und Ungarn fiel.

London und der Kontinent: Ein Intermezzo

Ab dem Jahre 1928 war Boulanger für die Berliner nur noch selten live zu erleben. Er reiste mit einem offensichtlich sehr vorteilhaften Vertrag nach London, wo er in den Hotels «Savoy» und «Claridges» spielte. Nora Boulanger hält sich nicht lange bei dieser Lebensphase ihres Vaters auf, notiert aber immerhin, dass der «geniale Zimbalist Vladeseu – der einzige Zimbalist der Musikgeschichte, der das ganze „Wohltemperierte Klavier“ von Bach auswendig spielte» – in England mit dabei gewesen sei.¹²¹ An anderer Stelle hält Nora ausserdem fest, dass Boulangers Vater Vasilij bei seinem Sohn in London gestorben und in dieser Stadt auch begraben worden sei.¹²²

Nach drei Jahren in der englischen Metropole entschied sich Boulanger für eine zweijährige, ausgedehnte Europatournee durch Frankreich, Österreich, Holland, Deutschland, die Schweiz und weitere Länder. Der Musiker muss zu jener Zeit schon ausserordentlich populär gewesen sein. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass er seine zwei Zürcher Gastspiele im «Esplanade» mit minimalistisch anmutenden Annoncen ankündigen konnte.¹²³ Die im «Tages-Anzeiger» erschienenen Inserate beinhalten neben einer Karikatur seiner Person nichts anderes als die lapidare Information «Ich komme nach Zürich» beziehungsweise «Ich komme wieder nach Zürich» oder aber «Ich freue mich, bald wieder in Zürich zu spielen». Erst ein Tag vor der ersten Zürcher Appearance – am 30. April 1932 – wird die Anzeige etwas deutlicher: Neben dem Bild und dem Namen Georges Boulanger erscheint nun auch noch der Vermerk «Der „erzählende“ Geiger mit seinen 11 Solisten ab 1. Mai im Esplanade».

Für einen Unterhaltungs-Künstler erstaunlich viel Platz widmet die «Neue Zürcher Zeitung» den Auftritten Boulangers. Wenn auch nicht in den für höhere Kunst reservierten Kulturspalten so doch immerhin im Lokalteil nimmt sich das renommierte Blatt in jener Zeit regelmässig den in Zürich auftretenden

¹²⁰ebenda.

¹²¹ebenda.

¹²²ebenda, p. 15.

¹²³Georges Boulanger spielte ab dem 1. Mai 1932 – anhand von Inseraten im «Tages-Anzeiger» belegt – mindestens bis Mitte Monat und ab dem 16. Dezember des gleichen Jahres wiederum für einige Tage oder Wochen im erwähnten Zürcher Lokal.

Unterhaltungs-Orchestern an. Die fast immer summarischen Texte bleiben in der Regel höflich und distanziert, lassen allenfalls zwischen den Zeilen eine gewisse Wertung durch den Rezensenten erkennen. Vor dem Hintergrund dieser Praxis nehmen sich die beiden Texte zu Boulanger fast euphorisch aus. So schreibt der Verfasser bp. am 6. Mai 1932 unter dem Titel «Georges Boulanger im Esplanade» folgendes:

«Boulangers Maxime ist nicht Quantität, sondern allein Qualität. Es freut ihn selbst, seiner Geige die seltensten Töne zu entlocken. Er ist Virtuose, durch und durch Künstler. Das interessante an seinem Orchester ist, dass nur Streichinstrumente und zwei Klaviere verwendet werden, nicht Bläser noch Sänger, sowohl für Konzert- als auch für Tanzmusik, und nach seinem Grundprinzip auch kein Schlagzeug. Die originellen Arrangements seiner Darbietungen stammen zum grössten Teil von einem seiner Pianisten. Ueberall bricht das türko-rumänische Temperament in seiner Musik durch. Boulangers Violine steht fast immer im akustischen Vordergrund, gleichsam mit sich selbst im Zwiegespräch, oft ernst, oft beschwingter, oft sogar eine Karikatur seiner eigenen oder der abgelauchten Gefühle. Sein musikalischer Humor bedeutet geradezu Befreiung und Erholung. In der Welt der Tanz- und Jazzmusik ist Georges Boulanger ein Revolutionär; er ist der erste, der uns beweist, dass es möglich ist, Jazzmusik zu machen ohne Saxophone, Trompeten, Klarinetten, Posaunen, Banjos, Gitarren, Sousaphone und Schlagzeuge.»

Etwas kritischer, wenn auch noch immer sehr wohlwollend und klug, fährt der gleiche Autor in der Ausgabe vom 21. Dezember fort:

«Georges Boulanger, der „erzählende Geiger“, wie er auf den Plakaten genannt wird, hat sich mit seinem rumänischen Orchester ab 16. Dezember wieder im Café Esplanade niedergelassen, wo wir ihn im vergangenen Mai erstmalig antrafen. Boulanger ist weit mehr als nur erzählender Geiger, er ist auch Humorist, und keine seiner Erzählungen geht zu Ende, ohne dass ein launischer Einfall, eine ironische Geste tonlich eingeflochten würden. Jede Bewegung, jeder Ton bei Boulanger ist selbstverständlich, jede musikalische Karikatur vorgeahnt, er ironisiert Sentiment eben gerade in dem Moment, in dem Sentiment ihm selbst gefährlich zu werden droht, was zu einer heiteren Erlösung führt. Sein Ensemble dient ihm nur zur Begleitung, Unterstützung, er selbst ist immer Maestro, Solist, Schauspieler, Hauptperson, seine eigene Karikatur, er ist Verkäufer, sogar sehr guter Musikverkäufer und verkauft seine Darbietungen mit routiniertem Geschick an sein dankbares Publikum.»

Einem formalen, aus heutiger Sicht beinahe lächerlich anmutendem Umstand ist es zu verdanken, dass sich der heute noch lebende Musiker, Napoleone Cattaneo, recht genau an die Auftritte Boulangers in Zürich erinnern kann. Das paritätische Büro in Bern¹²⁴ plazierte damals nämlich Schweizer Musiker in ausländischen Orchestern, um damit den Arbeitsmarkt zu kontrollieren. So rutschte der junge Konservatoriumsschüler in das Ensemble Georges Boulangers, war dort natürlich nicht wirklich begehrt und hielt sich deshalb sehr zurück. «Ich habe bei ihm mehr zugehört, als wirklich gespielt. Ausserdem musste man ohnehin sehr leise begleiten», so Napoleone Cattaneo.¹²⁵ Auch wenn der versierte Geiger zumindest bezüglich Boulangers Interpretationen von klassischen Werken einige Vorbehalte anbringt, attestiert er ihm, dass er in seinem eigenen Genre sehr geschmackvoll und einmalig gewesen sei. «Überdies ist er beim Publikum *immer* gut angekommen», bestätigt Cattaneo. Boulanger habe ein Fluidum gehabt. «Wenn er auf die Bühne kam, war es mäuschenstill; man hörte keinen Löffel mehr klirren.» Selbstredend sei das «Esplanade» immer ausverkauft gewesen.

Berlin: Spiel an allen Fronten

Es ist nun nicht so, dass Boulanger während dieser Tournee niemals in Berlin anzutreffen gewesen wäre. So behielt er auch – gemäss Adressbuch – sein Domizil an der Ahlbecker Strasse aufrecht. Nachgewiesen ist für die Monate Oktober, November, Dezember und Januar 1930/31 überdies ein langes Gastspiel im modernen Weinrestaurant Traube¹²⁶, wo Boulanger auch in späteren Jahren immer wieder auftrat. Ebenfalls während der Tournee durch Mitteleuropa und in der Zeit unmittelbar danach entstanden Boulangers Einspielungen für die Schallplattenfirma Telefunken. Um die zwei dutzend Titel – vorwiegend eigene Kompositionen – nahm er teilweise mit Orchester, teilweise nur mit Klavierbegleitung auf.¹²⁷

An dieser Stelle spätestens ist es an der Zeit, auf den Pianisten Oskar Jerochnik hinzuweisen. Der langjährige Partner Georges Boulangers zeichnet für zahlreiche Arrangements verantwortlich; oft dürfte er sogar aus den musikalischen Ideen des

¹²⁴Das Paritätische Büro war damals eine Abteilung des Schweizerischen Bundesamtes für Industrie, Gewerbe und Arbeit (BIGA).

¹²⁵Gespräch vom 5. November 1993, Kriens.

¹²⁶Entsprechende Anzeigen erschienen im «Berliner Herold» vom 19. Oktober 1930, vom 16. November 1930 und vom 11. Januar 1931.

¹²⁷Gemäss einem unvollständigen Matrizenverzeichnis – zusammengestellt von Robert Hertwig für die Teldec Schallplatten GMBH – stand Boulanger «mit seinen elf Solisten» das erste Mal am 28. und 29. April 1932 in den Studios von «Telefunken». An diesen beiden Tagen wurden acht Titel eingespielt. Die letzten zwei Aufnahmen sind ebenfalls datierbar: Sie entstanden am 19. Dezember 1934.

Geigers die Stücke mehr oder weniger selber geformt haben. Jerochnik muss ein überaus routinierter Musiker gewesen sein. Hans Günther Witkowsky – ein Geiger, der bei Schallplatten Aufnahmen mit Boulanger dabei war – erinnert sich an folgende Situation im Tonstudio: «Alles war bereit; nur Noten gab es keine. Also setzte sich Jerochnik hin und begann, die Partitur zu schreiben. Dann kamen vier, fünf Kopisten und schrieben die Stimmen raus. So haben wir mit Boulanger Schallplatten gemacht. Die Begleitstimmen waren halt auch nur so Background, deshalb ging das überhaupt.»¹²⁸ Oskar Jerochnik sei sowohl als Klavierbegleiter wie auch als Arrangeur unvergleichlich gewesen, bestätigt auch Nora Boulanger.¹²⁹ Sie erwähnt überdies, dass man es mit ihrem Vater alles andere als leicht gehabt habe. «Boulanger war sehr, sehr anspruchsvoll, besonders da er nicht nur ständig sein Repertoire wechselte (jede neue Komposition sofort am Publikum ausprobierend), sondern auch – oft auf Antrieb hin – improvisierte, so dass die meisten Pianisten bald verzweifelten und aufgaben.»¹³⁰

In den dreissiger Jahren trat Boulanger oft nur zusammen mit einem Pianisten auf und so muss sein Verbrauch an Begleitern beträchtlich gewesen sein. Alle ihre Namen herausfinden zu wollen, dürfte sich wohl als ein unrealistisches Vorhaben herausstellen. Immerhin erwähnt Nora neben Oskar Jerochnik Egon Kirsch, Herbert Jarcic und Wolfgang Schmidt, während im Nachlass des Berliner «Scala»-Fotografen Josef Donderer mehrere Bilder zu finden sind, die Georges Boulanger mit Siegfried Muchow zeigen.¹³¹

Boulanger war in jenen Jahren ein ruhmreicher Mann, «in Deutschland vergöttert, in Europa anerkannt»¹³², wie seine Tochter schreibt. Dieser Erfolg lässt sich unter anderem an den Anschriften der Boulangers ablesen. Die junge Familie nahm sich – zurück in Berlin – eine Wohnung an der Düsseldorferstrasse, um 1935/36 an den Hohenzollerndamm zu ziehen, an eine erste Adresse im mondänen Westen der Stadt also. Selbstverständlich widerspiegelte sich der damalige Marktwert Boulangers auch in den Lokalen, in denen er auftrat. Hier ist in erster Linie das Hotel Adlon zu erwähnen – jener Prachtsbau Unter den Linden, wo die grosse Welt zu Gast war. Marek Weber spielte in den Zwanziger Jahren hier und Barnabas von Géczy löste Boulanger ab. Nur die «Crème» der deutschen Unterhaltungsmusik war also im «Adlon» zu hören. Die letzte Hausherrin des Hotels, Hedda Adlon, beschreibt Georges Boulanger in ihren Lebenserinnerungen als einen ruhmreichen

¹²⁸Gespräch vom 8. Februar 1994, Berlin.

¹²⁹Vgl. Boulanger, Nora, p. 11.

¹³⁰ebenda.

¹³¹Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Nachlass Josef Donderer.

¹³²Boulanger, Nora, p. 12.

Musiker, der es für «schick» hielt, «mit schmachtenden Augen den Damen ins Ohr zu fideln».¹³³ Gemäss Adlons Schilderungen, die zum Teil auch von anderen Zeitzeugen bestätigt werden, soll Boulanger stets einen Solitär am kleinen Finger getragen haben, den er «gewissen älteren Damen» zu verkaufen pflegte, «als Souvenir, als „ouverture pour parler d’amour...“, wie der raffinierte Geigenkünstler immer glaubhaft zu machen verstand.»¹³⁴ Auch Hans Günther Witkowsky erinnert sich genau daran, dass Boulanger «immer ein Lederbeutelchen mit Ringen für den kleinen Finger»¹³⁵ bei sich getragen habe. Lieferant war offensichtlich ein Juwelier am Moritzplatz, bei dem Boulanger als Stammkunde einkaufte.¹³⁶

Hedda Adlon berichtet im Zusammenhang mit Boulanger noch von einem anderen Vorfall, bei dem der Geiger einen Schwächeanfall vortäuschte, nur um einen Vorschuss zu bekommen. «Der Restaurantdirektor überreichte ihm wortlos zwei Hundertmarkscheine. Boulanger erhob sich und ging völlig gesund zur Tür.»¹³⁷ Die Hausherrin des Nobelhotels attestiert Boulanger im übrigen und den Flirts mit dem weiblichen Publikum zum Trotz «ein ganz solides Familienleben. Er begab sich abends strikt nach Hause und verwendete alles Geld, das er verdiente, für die Ausbildung seiner Tochter, die er abgöttisch liebte.»¹³⁸ Auch hier liegt Hedda Adlon allerdings nicht ganz richtig. Die Liebe zu Nora und der etwas jüngeren Tochter Georgette muss zwar in der Tat sehr gross gewesen sein, aber alle Einnahmen flossen ihnen mit Bestimmtheit nicht zu. Nora selber schreibt, dass Boulanger damals die höchsten Gagen seiner Zeit verdient habe – bis zu 1000 Mark täglich – , dass die Familie aber wegen der ständigen Spielschulden trotz allem oft materielle Not gelitten habe.¹³⁹ In diesem Zusammenhang ist wohl auch die erwähnte Anekdote mit dem «erpressten» Vorschuss zu sehen.

Neben dem «Adlon» war Boulanger unter anderem im «Puszta»-Keller des renommierten Unterhaltungspalastes «Femina» zu hören. Ausserdem trat er im weltberühmten «Kabarett der Komiker» auf, spielte im «Wintergarten», im Zigeunerkeller des Café Wien und hatte auch einige Auftritte im gössten Varieté-Haus Berlins, in der «Scala». Hier verkörperte er beispielsweise im Oktober und November 1936 einen Geiger – was sonst? – im Rahmen des Festspiels «Traum-Karussell». Bilder des «Scala»-Fotografen Josef Donderer mit einem sichtlich

¹³³Adlon, Hedda, p. 226 ff.

¹³⁴ebenda, p. 227.

¹³⁵Gespräch vom 8. Februar 1994.

¹³⁶Vgl. Adlon, Heda, p. 227.

¹³⁷ebenda, p. 231.

¹³⁸ebenda, p. 227.

¹³⁹Vgl. Boulanger, Nora, p. 12.

gutgelaunten und auch bewusst posierenden Georges Boulanger als Sujet existieren indes bereits vom Mai 1934.¹⁴⁰ Ebenfalls aufgetreten ist Georges Boulanger in einem italienischen Restaurant, der «Cantina Romana», wo er als «Der grosse Erfolg»¹⁴¹ angepriesen wurde. Belegt sind ein Gastspiel in den Monaten Juni und Juli 1934 sowie eines von Januar bis März 1935. Am Flügel begleitete ihn hier der «Dirigent vom Johann Strauss Theater Wien» und das war niemand anders als Oskar Jerochnik. In der Sommerzeit pflegte Boulanger jeweils – wie sich seine Tochter erinnert – nach Hamburg Altona zu reisen, um dort im «Alsterpavillion» aufzutreten, oder in den Ostsee-Badeort Swinemünde, wo er im «Casino» spielte.¹⁴²

Erneut wechselte Georges Boulanger im Jahre 1936 das Plattenlabel, um nun bei «Odeon» zahlreiche Stücke einzuspielen. Die vielen aufgenommenen Eigen- und Fremdkompositionen wurden von dieser Firma bis in die fünfziger Jahre mit Erfolg vertrieben, so dass man «Odeon» als das bedeutendste Label Boulangers bezeichnen kann. Während der Hauptkatalog des Odeon-Verlages für 1936/37 34 Titel mit Boulanger ausweist, sind es im Verzeichnis von 1938/39 69 Stücke, und selbst im Jahre 1950 vertrieb die Firma noch 35 dieser Titel.

Zeitgleich zu seiner Arbeit bei «Odeon» nahm Boulanger mindestens 24 Nummern für «Parlophon» (beziehungsweise Parlophone Records) auf. «Parlophon» gehörte – ebenso wie «Odeon» – zur Berliner Lindström AG und produzierte unter anderem Serien für den ausländischen Markt.¹⁴³ Ein Schallplatten-Katalog der englischen «Parlophone Records» aus dem Kriegsjahr 1941 weist elf Boulanger-Einspielungen aus den Jahren 1937 bis 1939 aus. Auch wenn sich über die Verkaufszahlen all dieser Tonkonserven nichts genaues mehr sagen lässt – der Krieg vernichtete die entsprechenden Unterlagen – darf man doch davon ausgehen, dass die Schallplatten Boulangers in ganz Europa sehr oft über die Ladentische der entsprechenden Geschäfte gingen.

Boulanger verdankte seinen anhaltenden Ruhm aber nicht zuletzt auch dem Rundfunk. Ständig trat er im Radio live auf oder wurde von seiner Arbeitsstelle aus übertragen, wie sich Nora Boulanger erinnert.¹⁴⁴ Überdies waren seine Einspielungen in den Wunschkonzerten immer und immer wieder zu hören. Auch

¹⁴⁰Diese ersten «Scala»-Auftritte sind neben der Fotoserie von Donderer auch dokumentiert durch Annoncen im «Berliner Herold» vom 13. und 20. Mai 1934.

¹⁴¹Zitiert aus Annoncen im «Berliner Herold» vom 17., 24. und 30. Juni 1934. Weitere Anzeigen mit anderem Text erschienen am 6. und 20. Januar, am 17. Februar sowie am 3. März 1935.

¹⁴²Vgl. Boulanger, Nora, p. 12.

¹⁴³Vgl. Lange, Horst H., p. 34 f.

¹⁴⁴ebenda.

der Film als weiteres Massenmedium entdeckte den Geiger. So hatte Boulanger in mehreren deutschen Streifen der Vorkriegs- und Kriegszeit seine effektvollen Kurzauftritte als Violinvirtuose. Das Dossier «Boulanger» im ehemaligen Berlin Document Center¹⁴⁵ beinhaltet eine ausführliche Korrespondenz zwischen verschiedenen Filmproduktionsgesellschaften und der Reichsfachschaft Film beziehungsweise der Reichsfilmkammer.¹⁴⁶ Die Briefe geben darüber Aufschluss, dass – wenn immer die Rolle eines Prim-Geigers, eines «geigenden Zigeuners»¹⁴⁷ oder eines «exotischen Geigers»¹⁴⁸ zu besetzen war – auf Georges Boulanger zurückgegriffen wurde. Weil der «Film-Star» aber Ausländer war, brauchte es für seine Einsätze Sonderbewilligungen, die indes stets gewährt wurden. Aufschlussreich sind die jeweiligen Begründungen für Boulangers Unersetzlichkeit. «Da in den Reihen der Darsteller eine dem Aeusseren und den Fähigkeiten entsprechende Person nicht vorhanden ist, bitten wir um die Sondererlaubnis für die Mitwirkung des Genannten im obigen Film»¹⁴⁹, schreibt beispielsweise die R. N. Film Produktion GmbH und gibt als «Genannten» den «in der Reichsmusikkammer unter Nr. 1852 eingetragene[n] Konzertmeister Georg Pantazi Boulanger»¹⁵⁰ an. Im Film «Immer nur Du», der 1941 produziert wurde, kam der selbige sogar zu einer Sprechrolle. «Herr Boulanger soll in dem obengenannten Film die Rolle eines Prim-Geigers spielen, der neben seinem Geigenspiel auch mit einigen Worten im Dialog eingesetzt ist. Der Regisseur, Herr Anton, legt ausserordentlichen Wert auf seine Mitwirkung. Herr Boulanger besitzt die rumänische Staatszugehörigkeit. Wir haben Kontingentbefreiung beantragt»¹⁵¹, schreibt das Besetzungsbüro der Tobis Filmkunst GmbH zuhanden der Reichsfilmkammer, die in ihrem Gegenschreiben «keine Bedenken»¹⁵² anmeldete. Die Korrespondenz bestätigt im übrigen auch Nora Boulangers Angaben, ihr Vater hätte täglich bis zu 1000 Mark verdient, entspricht dieser Betrag doch genau seinem üblichen Ansatz für einen Drehtag, wie einem Beschäftigungs-Nachweis zu entnehmen ist.

Man mag sich vielleicht wundern, warum der ganz grosse Erfolg Georges

¹⁴⁵Heute: Bundesarchiv, Abt. III, Aussenstelle Berlin Zehlendorf.

¹⁴⁶Aus dieser Korrespondenz lässt sich entnehmen, dass Georges Boulanger bei folgenden Filmen mitgewirkt hat: «Punks kommt aus Amerika» (1934/35), «Musik für Dich» (1935), «Spiel ums Leben» (1935), «Das Mädchen Irene» (1936), «Immer nur Du» (1941), «Der Geiger» (1942), «Der ewige Klang» (1941 oder später; Entstehungsjahr nicht ersichtlich).

¹⁴⁷Brief der «Fortuna Film» an Georges Boulanger vom 7. Oktober 1935.

¹⁴⁸Brief der R. N. Film Produktion GmbH an die Reichsfachschaft Film e.V. vom 6. November 1934.

¹⁴⁹ebenda.

¹⁵⁰ebenda.

¹⁵¹Brief vom 9. April 1941 an die Reichsfilmkammer.

¹⁵²Brief an die Tobis Filmkunst GmbH vom 9. April 1941.

Boulangers in diesen Jahren auf Europa beschränkt blieb. Die Tochter merkt dazu an, dass Angebote aus Nordamerika ständig abgelehnt worden seien, hauptsächlich darum, weil Ellinorr Boulanger die sehr schweren Arbeitsbedingungen in den USA gefürchtet habe und auch weil Nora in Berlin Musik studierte, wofür nur Deutschland in Frage kam, wie die Mutter überzeugt gewesen sei.¹⁵³ Es ist müssig, darüber zu rätseln, ob Boulangers Karriere noch höher gestiegen wäre, hätte man sich für die Vereinigten Staaten entscheiden können. Man tat es nicht und so schlitterte man mit Deutschland, mit dem Nationalsozialismus in den Krieg, ohne dass der Musiker und – nicht zuletzt – Ausländer Boulanger sich mit den politischen und ethischen Zielen der nun herrschenden Klasse identifiziert hätte. Zu oft hatte er mit Juden, Fahrenden und anderen Nicht-Ariern zusammengearbeitet, als dass man ihm in dieser Frage etwas vorwerfen könnte.

Nora Boulanger versichert, dass man in ihrer Familie von den Nazis anfänglich gar nichts mitbekommen habe, «weil man mit der künstlerischen Karriere so beschäftigt» gewesen sei. «Und als man anfing, etwas zu merken, war es schon zu spät, aus Europa zu flüchten. Es gab zwar Angebote nach Indien und Südafrika, aber das war meiner Mutter zu exotisch. Auch waren alle materiellen Interessen [...] in oder neben Deutschland verankert.»¹⁵⁴ Diese Blindheit gegenüber so dominanten politischen Veränderungen kann natürlich nur mit einer gewissen Naivität Boulangers begründet werden. Er selber wurde ja – zumindest was sein Image als «rumänischer Zigeunergeiger» anbetraf – eigentlich zu einer «persona non grata» im nazistischen Deutschland. Freilich konnte er gemäss Nora Boulanger als griechisch-orthodoxer Christ einen «tadellosen – vier Generationen langen – Ariernachweis»¹⁵⁵ vorlegen. Auch Ellinorr Boulanger, die blonde Frau aus lutherischer Familie, hatte von den Nazis natürlich überhaupt nichts zu fürchten.

Hinzu kam, dass der Geigenvirtuose vom deutschen Publikum («höchste Offiziere und Nazibonzen eingeschlossen»¹⁵⁶) unendlich verehrt wurde und dass er letztlich auch eine nazikonforme Musik bot, hatte diese doch kaum etwas mit dem – vom Regime ebenso verfemten wie vom Volk geliebten – Jazz zu tun. Darüber hinaus galt die Geige den Nationalsozialisten als sehr deutsches Instrument, das möglichst auch in der Unterhaltungs- und Tanzmusik einen überragenden Platz einzunehmen hatte.

¹⁵³Boulanger, Nora, p. 12.

¹⁵⁴ebenda, p. 13.

¹⁵⁵ebenda.

¹⁵⁶ebenda, p. 14.

So spricht sich zum Beispiel Fritz Stege in der «Deutschen Kultur-Wacht» vom 16.12.1933 folgendermassen für die Geige aus:

«Es ist keineswegs beabsichtigt, melodische Tänze, darunter etwa den Tango, von der Tanzfläche grundsätzlich zu verweisen. Auch in der Art der musikalischen Ausführung kann man sich mit unerheblichen Änderungen begnügen. Dem schönen und edlen Klang der Geige soll wieder mehr zu ihrem Recht verholfen werden. Ist das nicht viel reizvoller, wenn die Schlagerweisen von der Geige gesungen werden? Die Geige ist ein Melodieinstrument allerersten Ranges, und je melodischer der Schlager wird, desto natürlicher ist die häufigere Verwendung der Geige anstelle von gestopften Trompeten und anderen widerlichen Klangerzeugern.»¹⁵⁷

So sass die Familie also 1939 noch immer in Berlin. Am Anfang änderte sich für Georges Boulanger nicht viel, bald jedoch zog man ihn zur sogenannten Truppenbetreuung bei. Zusammen mit einer Sopranistin und einem Komiker reiste er fortan in einem Omnibus ohne Fensterscheiben von Front zu Front und erfreute die deutschen Truppen. Nora berichtet von Besuchen in Lazaretten, vom Spiel für Verwundete und Verkrüppelte sowie von einem unendlich dankbaren Publikum, welches Boulanger zuweilen derart nah an die Front begleitet habe, dass nicht einmal mehr ein Klavier für die Begleitung aufzutreiben gewesen sei.¹⁵⁸ Als Ausländer ohne explizite Genehmigung für Truppenbetreuung hatte Boulanger zuweilen auch mit gewissen Problemen zu kämpfen. Eine leider undatierte Aktennotiz der Reichsmusikkammer schildert folgende Begebenheit: «Die Kapelle Boulanger wurde [...] von der Polizei und Regierung in Krakau angefordert und von der Mannheimer Gastspiell. Hoffmeister eingesetzt. Da die innerdeutschen Behörden die Ausreisegenehmigung nicht erteilten, wurden die hierfür erforderlichen Unterlagen von Krakau hergesandt, so dass die Einreise über Prag/Breslau stattfand.»¹⁵⁹ Auch in der grossen Drehscheibe für deutsche Urlaubs-Soldaten, in Frankfurt¹⁶⁰, trat Georges Boulanger in jener Zeit auf, wie sich der Salonmusik-Liebhaber und Schellackplatten-Sammler Alexander Loulakis erinnert.¹⁶¹ Zweimal habe er im «Varieté» des Schumanntheaters beim Hauptbahnhof gastiert. Der Violinstar war überdies häufig die Nummer eins der

¹⁵⁷Zitiert aus: Wulf, Josef: Musik im Dritten Reich, p. 268.

¹⁵⁸Vgl. Boulanger, Nora, p. 14.

¹⁵⁹Die Notiz findet sich im Dossier «Boulanger» des ehemaligen Berlin Document Centers.

¹⁶⁰Frankfurt muss in den Kriegsjahren '42 und '43 als Unterhaltungszentrum Berlin fast über-troffen haben.

¹⁶¹Gespräch vom 20. September 1993, Frankfurt.

Radio-Wunschkonzerte, jener monumentalen Sendungen, die die deutsche Wehrmacht in ganz Europa mitverfolgen konnte.

Selbst wenn keine unumstößlichen Beweise dafür vorliegen, ist dennoch anzunehmen, dass Georges Boulanger seine Künste auch direkt der Propaganda-Maschinerie der Nazis zur Verfügung stellte. Eine ehemalige Bedienstete der Familie gab im Jahre 1947 zu Protokoll, Boulanger und dessen Tochter Nora seien an Propaganda-Konzerten aufgetreten, und die Familie hätte sich auch der guten Beziehungen zum Propagandaministerium und zur Partei gerühmt, wenn immer sie sich davon Vorteile versprochen hätte.¹⁶² Im gleichen Protokoll lässt die belastende Person Boulangers Frau zu Wort kommen, die auf entsprechende Vorhaltungen jeweils erklärt habe, «sie müssten eben Geld verdienen und seien ausserdem staatenlos. Alle Leute könnten ihnen etwas anhaben, deshalb müssten sie sich auf ihre Beziehungen zum Propagandaministerium stützen. Wenn die Russen aber kämen, so müssten sie sich auch mit diesen gut stellen».

Die Konfrontation mit dem Krieg, die mangelhafte Versorgung mit Nahrungsmitteln (der Geiger muss während des Krieges fast süchtig nach Obst gewesen sein¹⁶³) und der dauernde Nikotingenuss haben sich bei Boulanger in jenen Jahren auf die Gesundheit geschlagen. Nora spricht von «nervöser Diabetes» und unverständlichen Blutstürzen, welche ihr Vater damals erlitten habe.¹⁶⁴ So gesehen muss es für ihn in der Tat «fast eine Erlösung»¹⁶⁵ bedeutet haben, als der «totale Krieg» jeglichen Kunstbetrieb verunmöglichte. Boulanger kehrte zu seiner Familie zurück, welche mittlerweile in einem mecklenburgischen Dorf namens Serrahn wohnte, weil ihre Wohnung in Berlin längst zerbombt worden war. Bis zum Einmarsch der Roten Armee scheint er sich dort auf dem Land einigermaßen wieder erholt zu haben, was sicher auch mit den komfortablen Verhältnissen in Serrahn zusammenhing – die Boulangers residierten nämlich in einem Schloss¹⁶⁶.

Der Anpassungsfähige – oder nennen wir ihn besser einen Opportunisten? – spielte nun für die ehemaligen Feinde, zog andere Register, bot russische Kost.

¹⁶²Das Protokoll liegt im Dossier «Boulanger» des ehemaligen Berlin Document Centers und ist als Nachkriegsdokument mit einiger Vorsicht zu geniessen, entstand es doch in einer Zeit zahlreicher – zum Teil auch ungerechtfertigter – Denunziationen. Dennoch gibt es einigen Aufschluss, beispielsweise darüber, dass sich die Familie Boulanger auch in den späten Kriegsjahren noch Hausangestellte leisten konnte.

¹⁶³Ein Jugendfreund von Alexander Loulakis war Sohn eines Frankfurter Feinkosthändlers, in dessen Geschäft sich Boulanger regelmässig mit Früchten eingedeckt haben soll. (Quelle: Gespräch vom 20. September 1993, Frankfurt)

¹⁶⁴Vgl. Boulanger, Nora, p. 14.

¹⁶⁵ebenda.

¹⁶⁶Dass die Boulangers im Schloss «des ehemaligen Herzogs Lobkowitz» untergebracht waren, lässt sich ebenfalls dem belastenden Protokoll entnehmen, welches im Dossier «Boulanger» aufbewahrt wird.

Dies tat er drei Monate lang, bis im August 1945 «unter den allerromanhaftesten Umständen»¹⁶⁷ das «505 Eisenhower Regiment» Wind davon bekam, dass Georges Boulanger, der Komponist des inzwischen zum Weltschlager avancierten «My Prayer», in der russischen Zone sass. Nora Boulanger schildert die kommenden Monate folgendermassen: «Der jüdische Kulturoffizier Lt. Sanders und Mr. Ostertag vom „Rias“ schickten eine „Dogde“-Maschine mit uniformiertem amerikanischem Chauffeur 200 Kilometer weit nach Mecklenburg herein und holten Georges Boulanger und seine Familie in den amerikanischen Sektor von Berlin. Jetzt bekam er einen amerikanischen Truppenbetreuungsvertrag, später einen englischen, mit dem er [...] durch ganz Westdeutschland konzertierte und sein geliebtes Rheinland und „seine Stadt“ Hamburg wiedersah.»¹⁶⁸ Danach landete Boulanger erneut im russischen Sektor, wo er an einem nicht eben noblen Ort, in einer Bierkneipe «Bei Huhn», Arbeit fand. Dazwischen mag es für ihn bessere Engagements gegeben haben, beispielsweise im «Nachtkabarett» Karl Heinz Bernsteins, wo er nachweislich im November 1946 und auch am 3. Mai 1947 auftrat.¹⁶⁹

1948 dann verliess Georges Boulanger Berlin und zwar mit einem für die damaligen Verhältnisse sehr guten Vertrag für das «Copacabana Palace Hotel» in Rio de Janeiro. Der Geiger floh vor dem kalten Krieg; er wusste, dass er in Europa nichts mehr verloren hatte und bestieg so mit einem neuen Frack, seiner Geige und der Ungewissheit, was ihn erwarten würde, das Flugzeug nach Südamerika.

Rio und Buenos Aires: Ein nüchternes Ende

Ein alternder, wenn auch noch nicht alter Star liess den Kontinent seiner grossen Erfolge hinter sich. Er tat dies sicherlich im Bewusstsein, dass Südamerika ihm und seiner Karriere nur mehr beschränkte Perspektiven werde öffnen können. Dennoch: Georges Boulanger packte die Herausforderung – und er eroberte mit seiner Musik auch die Herzen des neuen Publikums. Die Oberschicht Brasiliens und selbst «das einfache, sehr musikliebende Volk»¹⁷⁰ lagen ihm bald zu Füssen, was dem mittlerweile 55jährigen die Anpassung an die neue Lebenssituation mit Bestimmtheit erleichterte. Er habe sich sofort in die Sprache, das Land, die Leute und ganz besonders in die Musik dieses riesigen Staates verliebt, schreibt Nora, ohne dass er allerdings von den grossen Problemen, wie Armut,

¹⁶⁷Boulanger, Nora, p.15.

¹⁶⁸ebenda.

¹⁶⁹Programmhefte vorhanden.

¹⁷⁰Boulanger, Nora, p. 17.

Naturkatastrophen, Korruption oder der ständig vorhandenen, latenten Revolutionsgefahr viel mitbekommen habe.¹⁷¹

Vorerst noch ohne seine Familie lebte er mitten in Rio de Janeiro, wo er begleitet von einem Pianisten in der «Boîte» – dem Nachtlokal – des elegantesten Hotels auftrat. Nach jener Zeit im «Copacabana Palace Hotel» bereiste er das Land bis in den Amazonas hinein. Er trat dabei in anderen «Boîtes» auf, gab überdies Violinabende und spielte auf «grosse[n] Soiréen in den „Syro Libanesischen Clubs“ (die das exklusivste Milieu der Geldaristokratie vereinigen)»¹⁷² Beim breiteren Publikum beliebt wurde er unter anderem durch die damals üblichen Radioübertragungen direkt auf die Strasse; Fotografien aus jener Zeit zeigen ihn ausserdem, wie er unter freiem Himmel vor mehreren tausend Leuten spielt.¹⁷³ Sein Bekanntheitsgrad stieg dermassen an, dass ihn der Medien-Multi «Globo» zum «Artista Nr. 1» des Jahres 1950 erklärte. Sogar zu zwei (qualitativ nicht befriedigenden) Platteneinspielungen muss es in jener Zeit noch gekommen sein.¹⁷⁴

Das tropische Klima sowie die (für den an deutsche Verhältnisse gewöhnten Musiker) «schrecklichen Arbeits- und Reiseüberlastungen»¹⁷⁵ begannen sich nach einiger Zeit negativ auf Georges Boulangers Gesundheit auszuwirken. Der ohnehin schon angeschlagene Vielraucher bekam nun Wassersucht, bei der seine Beine stark anschwellen.¹⁷⁶ In dieser Situation erreichte ihn ein mittelmässiges Angebot aus dem klimatisch etwas erträglicheren Argentinien. Boulanger akzeptierte den Vertrag der Radiostation und zog nach Buenos Aires um. Der Landeswechsel konfrontierte ihn allerdings auch mit einem weniger enthusiastischen Publikum und mit bescheidenerem Feedback. Zwar reiste er auch hier durch das ganze Land, trat mit Violinabenden in ersten Theatersälen auf und feierte «einen kalten, technisch intellektuellen Anerkennungserfolg – sonst nichts», wie es seine Tochter mit noch immer spürbaren Ressentiments umschreibt.¹⁷⁷ Ihres Erachtens war für das partielle Scheitern des Vaters «ein gewisser Snobismus der „ligerá“ (also der

¹⁷¹ebenda.

¹⁷²ebenda. Nora Boulanger gibt als Konzertorte unter anderem die Städte Allegre, Sao Paulo, Bel Horizonte, Bahia, Fortaleza und Manaus an.

¹⁷³Bildmaterial bei der Georges Boulanger Gesellschaft.

¹⁷⁴Vgl. Boulanger, Nora, p. 18. Die Schallplatten wurden in Porto Allegre aufgenommen und sollen unter anderem das «Kol Nidre» beinhaltet haben. Kopien davon sind derzeit leider nicht greifbar.

¹⁷⁵ebenda, p. 17.

¹⁷⁶Die «Wassersucht» ist gemäss Angaben von Professor Klaus Neffel (Brief vom 11. Oktober 1994) «am ehesten Folge einer Insuffizienz des rechten Herzventrikels». Diese wiederum lässt sich als Folge «des massiven Zigarettenabusus», welcher «möglicherweise eine primäre Schädigung der Lunge» bewirkt hatte, erklären.

¹⁷⁷Boulanger, Nora, p. 18.

leichteren Muse) gegenüber» verantwortlich. «Argentinien mit seinem berühmten „Teatro Colon“ verstand kaum Dizzy Gillespie – wie sollte es Boulanger verstehen oder gar lieben...»¹⁷⁸, so ihr lakonischer Kommentar.

Auf dem Rückflug von einer Konzertreise in Chile «verstopfte sich sein einziges gesundes Ohr»¹⁷⁹. Ein andauerndes Summen habe darauf eingesetzt und ihn stark gepeinigt. Trotzdem versuchte er weiter zu arbeiten: Die Endstation des berühmten und zum Teil vergötterten Meistergeigers bildete ein ungarisches Restaurant in Buenos Aires, wo er alt und müde, von Tisch zu Tisch ging und «für die schönen, schwarzen Augen der spanisch-italienischen (ihm immer noch nachlaufenden) Frauen»¹⁸⁰ spielte.

Ellinorr, Nora und Georgette waren ihrem Familienoberhaupt inzwischen über Sao Paulo nach Buenos Aires nachgereist. Die Familie lebte in einer «sehr grossen Wohnung»¹⁸¹ im Stadtteil Olivos, wie sich Bekannte aus jener Zeit erinnern. Die Atmosphäre bei den Boulangers zu Hause sei sehr bohemienhaft gewesen; «alles lag herum, aber es war sehr gemütlich»¹⁸². Später kauften (oder bauten) sich die Boulangers in einer neuentstehenden Siedlung direkt am Atlantik – in «Villa Gesell» – ein Haus. Diese Tatsache lässt auf einen gewissen Wohlstand schliessen, und Nora Boulanger bestätigt denn auch, dass ihre Eltern inzwischen wieder ein moderates Vermögen hätten ersparen können.¹⁸³ Das Geld und auch alle mobilen Vermögensteile schmolzen allerdings sehr schnell dahin, als sich Georges Boulanger 1958 die Hüfte brach, bettlägrig wurde und sich von diesem klassischen Altersleiden nicht mehr erholte. Zwar konnte er auf eine liebevolle Pflege durch seine Angehörigen zählen; weil der Bruch aber chirurgisch wohl kaum adäquat versorgt wurde, führte er letztlich zum Tod.

Georges Boulanger starb am 3. Juni 1958 «einsam und von seinem Publikum verlassen»¹⁸⁴ im Alter von 65 Jahren. Sein Grab befindet sich in einem winzigen Friedhof in «Villa Gesell». «„G.B. – PAX“ steht auf dem bescheidenen Holzkreuz geschrieben. Schafe grasen in der Nähe und rosa Flamingos fliegen darüber hin.»¹⁸⁵

¹⁷⁸ebenda.

¹⁷⁹ebenda.

¹⁸⁰ebenda.

¹⁸¹Gemäss Angaben von Ilse von Barloewen de des Aubris und Zenaida des Aubris (Mutter und Tochter), welche in den fünfziger Jahren mit den Boulangers befreundet waren. (Zitate aus einem Gespräch vom 29. Mai 1993, Schafis)

¹⁸²Gespräch vom 29. Mai 1993, Schafis.

¹⁸³Vgl. Boulanger, Nora, p. 17.

¹⁸⁴ebenda, p. 18.

¹⁸⁵ebenda.

Georges Boulangers Musik

Dieses Kapitel nimmt sich dem Komponisten, dem Interpreten und dem Geiger Georges Boulanger an. So behandelt und bewertet ein erster Abschnitt das vorliegende Œuvre und nimmt darüber hinaus die Analysen einiger ausgewählter Stücke auf. In einem zweiten Teil klären wir Boulangers Verhältnis zu anderen als den eigenen Kompositionen und gehen der Frage nach, wie er dieselben begriff und interpretierte. Ein letzter Abschnitt beleuchtet die spezifischen Eigenheiten des Instrumentalisten, sein Verhältnis zur Geige, seine Manipulationen am Instrument – überhaupt seine Art, mit ihr zu leben.

Der Komponist

Generelles

Georges Boulangers gut 200 Werke ähneln sich in einer Beziehung allesamt: Sie sind Salon-gerecht, Kaffeehaus-kompatibel, Schellackplatten-tauglich, Rundfunk-konform. Kaum ein Stück übersteigt die Länge von fünf, sechs Minuten, meistens dauern sie weniger lang. Miniaturen kann man sie eigentlich alle nennen – ihr Schöpfer war kein Mann der grossen Formen. Der Gedanke an eine Sinfonie aus der Feder Georges Boulangers mutet beinahe absurd an, und selbst die Idee, er hätte ein Violinkonzert nach herkömmlichem Muster schreiben können, ist nicht mit Ernst zu Ende zu denken. Vorstellbar wären allenfalls eine Sinfonische Dichtung im Stile der «Moldau» oder etwas Rhapsodisches à la Gershwin. Doch auch in diesen Bereichen profilierte sich der Geiger nicht.

Seine Musik ist Gebrauchsmusik im besten Wortsinn, und Georges Boulanger schrieb sie sich auf den Leib. Ein Blick auf die «Gattungsbezeichnungen» gibt hier noch mehr Aufschluss. Walzer, Foxtrotts, Märsche, Tangos und Onesteps markieren den Bereich der damaligen Tanz-¹⁸⁶ und Unterhaltungsmusik¹⁸⁷. Hinzu kommen verschiedene Werke volksmusikalischen Zuschnitts, die sich meistens an der Tradition Osteuropas orientieren. Schliesslich schrieb Boulanger zahlreiche sogenannte Charakterstücke, Konzertstücke, Humoresken, Serenaden und Romanzen. Bitter-süss mag man vieles aus dieser letzten Kategorie nennen, allerdings nur mit dem Hinweis, dass eben gerade diese Art von Empfindung mit Vorliebe zum Fünfuhr-Tee genossen wurde. Boulanger schafft es ausserdem trotz

¹⁸⁶Freilich tanzte das Publikum während Georges Boulangers Auftritten nicht.

¹⁸⁷Im Bereich des Jazz war Georges Boulanger, der so viele andere Stile kompositorisch umzusetzen konnte, eigenartigerweise nur am Rande tätig.

viel (echtem) Sentiment, den Kitsch zu umschiffen oder ihn aber – wenn er trotzdem auftritt – raffiniert zu ironisieren. Die Werke Boulangers lassen sich also zuweilen, wie wir bereits in diesem Punkt erkennen, nur schwer von seinen Interpretationen trennen. Dies ist auch deshalb so, weil gewisse Stücke blosser Plattformen für sein virtuoses Spiel darstellten.

Der Miniaturen-Charakter von Boulangers Musik äusserst sich vor allen Dingen in der Kürze seiner Motive. Häufig passen seine musikalischen Einfälle in Einheiten von vier Takten, mitunter sind sie acht- oder gar 16-taktig. Überdies ist er «nie über die primitivste Liedform A-B-A (manchmal mit Coda oder Kadenz) herausgekommen. Die Refrain-Form wurde später – meistens auf Wunsch der Verlage – zurechtgeschnitten.»¹⁸⁸ Nun stellen allerdings die zeitliche Ausdehnung einer musikalischen Idee und die Komplexität des formalen Aufbaus Kriterien dar, die sich nur sehr bedingt für eine qualitative Wertung eignen. Ein Hinweis beispielsweise auf die Menuette Mozarts mag diese Tatsache illustrieren.

Georges Boulangers kompositorischer Ansatz ist zuweilen ein naiv-kindlicher – immer bleibt er leicht fassbar, nachvollziehbar. Inspiration schöpfte er aus seiner direkten Umwelt und er setzte das Erlebte kaum flektiert in Musik um. So glaubt man auch Nora Boulangers Bemerkung, ihr Vater habe sich von allem möglichen inspirieren lassen; von Politik oder Literatur genau so wie von religiösen Gesängen¹⁸⁹, von einem tropfenden Wasserhahn, von einer laufenden Maschine, von einem Tierlaut, einer Farbe der Natur oder von jeder seiner Seelenstimmungen.¹⁹⁰ Seine Musik hat denn auch oft ein Programm, das sich im Titel der Stücke leicht erkennen lässt. «Am Ufer des Sees», «Der Dudelsackpfeifer», «Fest in Budapest», «Herbstgedanken» oder auch «Souvenir élégiaque» heissen solche Nummern (um nicht die Bekanntesten zu nennen), und ihre Überschriften sind so prägnant, dass sie selbst bei nicht greifbaren oder verschollenen Stücken Rückschlüsse auf den musikalischen Inhalt zulassen. Die in

¹⁸⁸Boulangers, Nora, p. 19.

¹⁸⁹Georges Boulangers soll gemäss Angaben Noras sehr religiös gewesen sein. So schreibt sie: «Georges Boulangers war der frommste – primitiv-christliche – Mensch, den ich je gekannt habe. Er las ständig [...] die Bibel, glaubte fest an die Auferstehung des Fleisches [...] und lebte in innigster Beziehung zu seiner Christusikone.» (p. 2) Und an anderer Stelle: «Es gab in Tulcea eine Moschee und eine Synagoge, an deren Mauern G[eorges] lauschte. (Daher seine Liebe zur Muezzinkadenzierung seiner orientalischen Melodien und seine – immer wieder betonte (wenn es nicht zu gefährlich war...) Verehrung für die jüdische Ritualmusik. Er spielte und fühlte das „Kol-Nidre“ oder „Eili-Eili“ mit derselben Hingabe wie das „Ave Maria“ von Schubert oder „Stille, Nacht, Heilige Nacht“ und die Lutherchoräle.» (p. 4).

¹⁹⁰Vgl. ebenda, p. 20.

einer Schallplatten-Kritik genannte Variante der «umgekehrten Programmmusik»¹⁹¹ , bei welcher der Titel erst kreiert wird, nachdem das Stück vorliegt, dürfte ebenfalls zum Zug gekommen sein, wobei es heute natürlich schwierig ist, im Einzelnen zu bestimmen, ob der Titel – sprich: das Programm – schon vor der Komposition feststand oder eben nicht.

In gleichem Masse wie Boulanger seiner Umwelt noch so kleine Besonderheiten abhorchte, sein Innenleben auf neue Stimmungsnuancen hin überprüfte, in ebensolchem Masse erfasste er auch bereits bestehende Musik. Das «papageienhaft[e]»¹⁹² , seines Erachtens langweilige Repertoire der Klassik und Romantik beeinflusste ihn dabei allerdings weniger. Wie er sich jedoch die sogenannte Genre-Musik zu eigen machte, ist erstaunlich. Kaum ein gängiger Musikstil, den er nicht kompositorisch umgesetzt hätte und zwar indem er die stilistischen Eigenheiten gekonnt aufnahm, seinen Stücken aber dennoch einen unverwechselbaren persönlichen Ausdruck verlieh. Dieses – nennen wir es – intuitiv-analytische Aufnehmen von verschiedenartigster Musik kann als eine der ganz grossen Stärken Boulangers bezeichnet werden.

Dass er die musikalischen Eigenarten der osteuropäischen Volksmusik so gut wiederzugeben vermochte, erstaunt angesichts seiner Herkunft nicht allzu sehr. Immerhin ist auch in diesem Bereich auf Boulangers Vielfalt hinzuweisen, da er doch weit mehr als bloss die Musik seiner engeren rumänischen Heimat berücksichtigte. So sind neben mehreren «Horas» und anderen Stücken, die sich auf die rumänische Tradition beziehen («Rumänische Legende», «Rumänischer Czardas», «Rumänischer Marsch»), namentlich Titel mit ungarischem und russischem Kolorit («Ungarische Rhapsodie», «Ungarischer Tanz», «Ungarisches Lied und Czardas», «Russisches Intermezzo») überliefert. Auch den «Zigeuner-Ton» traf er – zumindest für westeuropäische Ohren – gut (wie er sich in unseren Breiten ohnehin als perfekter «Zigeunergeiger» zu verkaufen wusste). Doch längst nicht alles war bei ihm Masche, was auch die Tatsache beweist, dass gewisse Boulanger-Werke im ungarischen und rumänischen Raum – ein besonderer Qualitätsausweis! – zu eigentlicher Volksmusik gedieh, wie mehrere Einspielungen aus den sechziger bis achtziger Jahren belegen.¹⁹³ Während also die Kompositionen Boulangers bei uns langsam in Vergessenheit gerieten,

¹⁹¹Artikel in «Der Querschnitt» vom Juli 1927, Vgl. auch Seite 41.

¹⁹²Boulanger, Nora, p. 5.

¹⁹³Insbesondere der ungarische «Meister der Zigeunergeige», Sándor Lakatos, und dessen Sohn György Lakatos sowie der Rumäne Nicusor Predescu spielten mehrfach Boulanger-Werke ein.

lebten einige von ihnen in den Ostblockländern als musikalisches Gemeingut weiter.¹⁹⁴

Beeindruckend ist im Bereich der Volksmusik überdies die Flexibilität des alternden Boulanger, der sich plötzlich – bedingt durch den geographischen Wechsel – mit Sambas, Rumbas und sogar mit brasilianischen Volksweisen¹⁹⁵ zu beschäftigen begann. Noch weit mehr verblüfft indes Boulangers Stilsicherheit im Bereich der Charakterstücke, Serenaden und Humoresken. Nummern wie «Afrika», «Amerikanische Vision», «Avant de mourir», «Tango Torero», «Tokay» oder «Serenade Tzigane» bestechen alle in der Qualität des vermittelten Ambiente, des musikalischen Gestus', der Couleur. Boulanger trifft einfach immer den richtigen Ton – selbst wenn er mit diesen Werken bisweilen gewisse Topoi untermauert. Dieser Einwand bleibt allerdings zweitrangig, weil Boulanger nie in Anspruch nahm, seine Werke seien in einem musik-ethnologischen Sinne korrekt; er war kein Sammler wie Bartók oder Kodály. Wenn er beispielsweise im Stück «Afrika» eine bestimmte exotische Stimmung schafft, hat dies kaum etwas mit dem realen Afrika gemein, aber viel mit Imagination und noch mehr mit Rezeption der gängigen Vorstellungen vom Schwarzen Kontinent. Und deshalb lügt das Werk nicht, sondern reflektiert eine – zumindest mitteleuropäische – Realität.

In einigen Stücken knüpft Boulanger – trotz seiner Vorbehalte gegenüber dem klassischen Repertoire – ziemlich direkt an die Salonmusik-Tradition des 19. Jahrhunderts an. Assoziationen an das «kunstvoll-kluge Klanggemisch der K. und K. Donaumonarchie»¹⁹⁶, an die Musik der Strauss-Familie weckt er in manchem Walzer und Konzertstück, und auch seine Verehrung für Paganini findet mehrfach ihren fruchtbaren Niederschlag. «Perlende Paganiniaden»¹⁹⁷ finden sich etwa im «Pizzicato-Walzer», aber auch Stücke wie «Comme ci, comme ça» («Buntes Allerlei»), «La Trioletta» oder die «Flageolett-Walzer» kokettieren letztlich mit dem komponierten Nachlass des grossen Vorbildes.

¹⁹⁴Ein ehemaliger Mitarbeiter der GEMA, Heinz Dierbach, Berlin, erinnert sich an – ungefähr 15 bis 20 Jahre zurückliegende – Anfragen der ungarischen Verwertungsgesellschaft, welche wissen wollte, ob gewisse «Volksweisen» möglicherweise von Boulanger stammten. Dies traf zu. (Telefongespräch vom 11. Februar 1994.)

¹⁹⁵Bei der GEMA angemeldet ist ein Arrangement Boulangers der brasilianischen Volksweise «Casinha Pequinhinha».

¹⁹⁶Hiller, Dawid, p. 7.

¹⁹⁷ebenda, p. 6.

Seine virtuosesten Kompositionen¹⁹⁸ erschienen denn auch mitten im Krieg unter dem Titel «Bunte Perlen» in einer zweibändigen Ausgabe beim Verlag N. Simrock, Leipzig, und zwar in der gleichen Reihe, in der beispielsweise auch Pablo de Sarasate verlegt wurde. Die «Originalkompositionen für Violine und Klavier» (so der Untertitel der Ausgabe) gedeihen in diesen sorgfältigen Arrangements¹⁹⁹ zu eigentlichen Kabinettstückchen romantischen Zuschnitts, so dass die Bemerkung Noras, die (ihr nicht verwandte) Pariser Musikpädagogin Nadja Boulanger habe eben diese Kompositionen einst in die Linie «Paganini–Kreisler–Boulanger»²⁰⁰ eingeordnet, durchaus glaubwürdig erscheint.

Direkte Referenzen an andere Vorbilder beziehungsweise Kollegen machte Boulanger in zwei Fällen: Recht bekannt wurde sein «Gruss an Franz Liszt», in welchem er den Stil des deutschen Komponisten und insbesondere dessen Ungarische Rhapsodie Nummer Zwei (D-Moll) persifliert. Weiter schrieb er eine – leider verschollene und auch nicht eingespielte – «Antwort auf schön Rosmarien», womit er sich auf Fritz Kreislers bekannte Salonpièce bezog.

Aufschlussreich ist es, zu erfahren, auf welche Art und Weise Georges Boulanger zu komponieren pflegte. Lassen wir diesbezüglich einmal mehr Nora zu Wort kommen: «Er schrieb immer gleichzeitig an [...] vielen Werken herum, änderte oder zerstückelte alte und entwarf neue „Schwänzchen“ (die sich dann oft erst sehr viel später zu etwas entwickelten oder einfach als Kadenzten oder Zwischenthemen irgendwo eingeschoben wurden).»²⁰¹ Dies alles geschah auf der Geige und es geschah fast pausenlos. Wenn es an's Notieren ging, fixierte Georges Boulanger in einem ersten Arbeitsgang die Melodie, um dann im nächsten Schritt – ebenfalls in Violinnotierung oder seltener auf zwei Systemen direkt für den begleitenden Pianisten – Harmonien und Begleitrhythmen festzuhalten. Überlieferte Noten aus seiner Südamerika-Zeit²⁰² zeigen eine Art «Telegramm-Stil», bei dem die Solostimme recht detailliert, die Begleitung dafür etwas rudimentärer, aber für einen versierten Pianisten absolut rekonstruierbar, notiert ist. Es sind dies also Noten, wie

¹⁹⁸Band 1: Flageolett-Walzer Nr. 1, Pizzicato-Walzer, Zufriedenheit (Träumerischer Walzer), Comme ci, Comme ça (Buntes Allerlei), Orientalische Nacht, Hora in A-Moll, Der Dudelsackpfeifer; Band 2: An eine schöne Frau, Amerikanische Vision, Flageolett-Walzer Nr. 2, Die Zigeunerin, Einsam steh' ich unterm Sternenzelt, La Trioletta, Hora in A-Dur.

¹⁹⁹Während die Violinstimmen nach den Vorgaben von Georges Boulanger gedruckt wurden, schrieb Wolfgang Schmidt die Klavierarrangements.

²⁰⁰Boulanger, Nora, p. 14.

²⁰¹ebenda, p. 19.

²⁰²Allerdings in Abschriften von Nora Boulanger.

sie für den alltäglichen Gebrauch zweier Musiker vollkommen genügen. Auch als Basis für ein Arrangement grösseren Stiles sind sie brauchbar.

Wie Nora Boulanger versichert, kann von diesen späten Stücken durchaus auf Boulangers frühere Notationspraxis geschlossen werden. Sie betont auch, dass ihr Vater in Bezug auf seine gedruckten Werke keinerlei Marktgefühl, Verantwortung oder gar Eitelkeit entwickelt habe.²⁰³ Sein Interesse galt der Idee, der Inspiration, weniger der Ausführung im Detail, «schon gar nicht der Instrumentation»²⁰⁴. «Er hat nie einen Druck korrigiert oder beanstandet. Manchmal war er sogar schwer verwundert, was da entstanden war... (Das passierte regelmässig mit dem Verlag „Muziek Smith“ in Holland).»²⁰⁵ «Peinlich genau» war er einzig «in seinen Virtuosennotierungen». «Fingersätze, Pizzicati, Flageolets, Bögen etc. waren unangreifbar – und dafür setzte er sich wie ein Tiger ein.»²⁰⁶

So wenig sich Georges Boulanger im Generellen um die gedruckten Fassungen seiner Werke kümmerte, so sehr bemühte er sich um verschiedenste Stellungnahmen zu neu entstehenden Stücken. Seine Frau sei ihm ein ständiger Masstab gewesen, aber er habe jede neue Melodie auch mit anderen Leuten diskutiert. «Oft kochte er türkischen Kaffee, servierte ihn persönlich der Aufwartefrau oder dem Briefträger und befragte sie über ihre Meinungen.»²⁰⁷

Kurzanalysen ausgewählter Stücke

Amerikanische Vision

Diese Humoreske in Es-Dur ist «Molto moderato espressivo» zu interpretieren und vermittelt durchaus ambivalente Stimmungen. Humor dominiert zwar das Stück, augenzwinkernde Ironie scheint darin aber ebenfalls auf; sogar etwas Bitterkeit meint man zwischendurch erahnen zu können.

²⁰³Boulanger, Nora, p. 20.

²⁰⁴ebenda.

²⁰⁵ebenda.

²⁰⁶ebenda.

²⁰⁷ebenda, p. 21.

Die «Vision» lebt musikalisch hauptsächlich vom Spiel mit der kleinen und der grossen Terz – die Anlehnung an den Blues ist somit unüberhörbar. Im übrigen schiebt Boulanger ebenso deutlich zur Musik George Gershwins.



Für Violine und Klavier geschrieben, sprengt das Werk zeitweise das Genre der Kaffeehausmusik, vor allem dann, wenn es zur grotesken Zwiesprache zwischen den beiden Instrumenten kommt. Humorvolle Momente innerhalb der Melodie schafft der Komponist ausserdem mittels seltenen Intervallen wie dem Tritonus oder – am Schluss – der kleinen None.

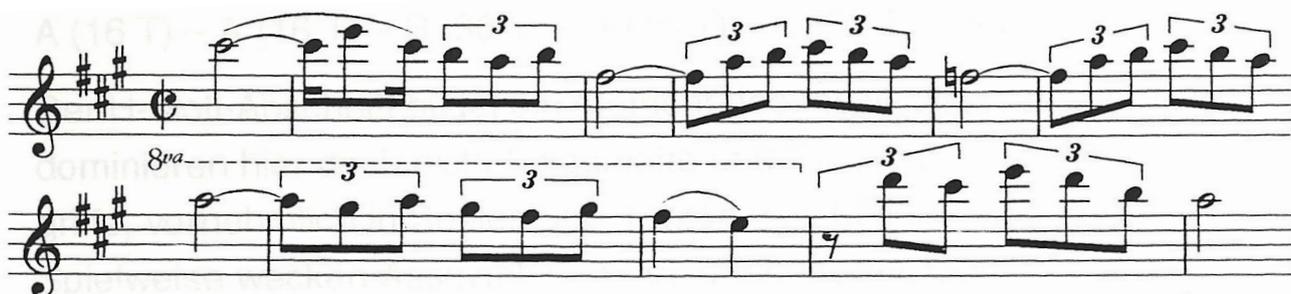
Avant de mourir

Diese sogenannte Tango-Serenade mag aufgrund ihres langsamen Tempos Assoziationen zur Habanera in George Bizets «Carmen» wecken. Parallelen zu diesem Klassiker zeigen sich darüber hinaus – und ohne diesen Vergleich strapazieren zu wollen – in der Charakteristik des schwermütig-tragischen Melodiebogens und im Wechsel des Tongeschlechts von Moll nach Dur.

Boulanger legt in diesem Stück nur geringes Gewicht auf die harmonische Entwicklung – «Avant de mourir» muss in dieser Hinsicht vielmehr als statisch bezeichnet werden. Wesentlich wichtiger ist dem Geiger hingegen die melodische Ausdruckskraft, die er meisterhaft und mit einfachen Mitteln erreicht: Eine achttaktige Phrase bildet den Ausgangspunkt des Werkes und stellt zugleich die musikalische Substanz des Moll-Teiles dar. Dem Aufstieg um eine Oktave in Sekundschritten und (zum Grundrhythmus um einen Sechzehntel verschobenen) Achtelwerten folgt ein dreiteiliger sequenzartiger Abstieg, der die Melodie wieder auf ihrem Ausgangston e landen lässt.



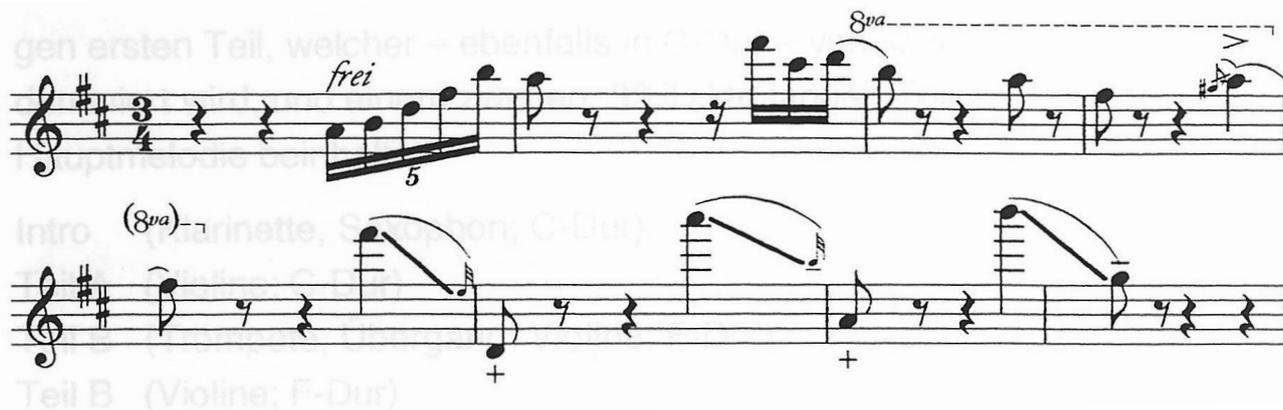
Der anschliessende A-Dur-Teil unterstreicht vor allem mit einigen Triolenbewegungen die Tango-Thematik. Im weiteren wirkt er weniger «morbid» als die Einleitung, eher sentimental und emphatisch – letzteres vor allem wegen eines entsprechenden Oktavsprunges in der Melodie.



Boulanger verzichtet in diesem Stück auf alle seine violin-technischen Kunststücke und vertraut ganz dem süffigen, ja leidenden Geigenklang, den er mit unzähligen Portamenti würzt. Das Klavier erfüllt akkordische Aufgaben und übernimmt den Tango- beziehungsweise Habanera-Rhythmus. Auf der Original-Aufnahme wirken ausserdem einige Streicher mit; sie bedeuten nicht mehr als klangliches Füllmaterial.

Comme-ci, comme-ça

Das Stück Comme-ci, comme-ça (Buntes Allerlei) wird im Druck als «Capriziöser Walzer» bezeichnet. Kapriziös – eigenwillig – ist es vor allem bezüglich des Tempos, das Boulanger äusserst frei interpretiert. Das charakteristischste Element des Werkes sind jedoch die Glissandi in Flageolettlage, deren jeweilige Endtöne die Melodie bilden. Boulanger kombiniert diese Glissandi fast ausnahmslos mit der Saltarella-Bogentechnik.



Der Walzer gliedert sich in ein viertaktiges Vorspiel (Klavier), einen Teil A in D-Dur, einen Teil B in A-Dur und einen Teil C in H-Moll. Die Abschnitte fügen sich in folgender Weise aneinander:

A (16 T) – A (16 T) – B (30 T) – A (16 T) – C (32 T) – A (16 T)

Der H-Moll-Abschnitt bildet ein Moment des musikalischen Kontrastes, dominieren hier doch nicht Flageolette und Glissandi, wohl aber Doppelgriffe, vornehmlich in Sexten und Terzen. Die Melodie und Boulangers Spielweise wecken Assoziationen an die Musik der Roma.

Das Klavier als Begleitinstrument hat – die Einleitung ausgenommen – blosse Stützfunktion.

Da Capo

Boulanger räumt in diesem Foxtrott den begleitenden Instrumenten ungleich grössere Entfaltungsmöglichkeiten ein, als bei den meisten seiner anderen Werke. Auf der Aufnahme aus den dreissiger Jahren avanciert insbesondere die Trompete zu einem eigentlichen Soloinstrument, was wohl mit den fanfarenartigen Motiven des Hauptthemas zu tun hat. Daneben werden aber auch die anderen Instrumente – Klarinette, Saxophon, Schlagzeug und Klavier – gebührend berücksichtigt. Bemerkenswert ist ein Schlagzeugsolo. Die vielen Bläserstellen, das Schlagzeug, die Klavierbegleitung, die markige Melodie und zuweilen eine in Ansätzen erkennbare Jazz-Phrasierung – auch auf der Geige – wecken Assoziationen zur Dixieland-Musik. Die Melodie hat ausserdem «Ohrwurm»-Qualität. «Da Capo» besteht aus einem achttaktigen Intro in C-Dur, einem 16taktigen ersten Teil, welcher – ebenfalls in C-Dur – von schnellen Achtelläufen dominiert wird, und einem zweiten, 32 Takte langen Teil in F-Dur, der die Hauptmelodie beinhaltet.

Intro (Klarinette, Saxophon; C-Dur)

Teil A (Violine; C-Dur)

Teil B (Trompete, Übergang: Violine; F-Dur)

Teil B (Violine; F-Dur)

Teil A (Saxophon; C-Dur)

Teil B (Trompete, Schlagzeug, Übergang: Violine; F-Dur mit Modulation)

Teil B (Trompete, Schluss: Violine; B-Dur)

Flageolet-Walzer Nr. 1

Der Flageolet-Walzer Nr. 1 ist in erster Linie ein Show-Stück, in dem Boulanger seine stupende Technik im Flageolet-Bereich vorstellen konnte. Darüber hinaus überzeugt der G-Dur-Walzer aber auch durch eine liebevolle Melodik.

Auf zehn Takte Klavier-Einleitung folgen drei melodisch unterschiedliche Teile von je 32 Takten Länge; sie alle verharren in der Ausgangstonart. Der Rest des Walzers besteht aus Wiederholungen des bis dahin exponierten Materials.

Das Klavier als alleiniges Begleitinstrument übernimmt die bei einem Walzer übliche akkordische und rhythmische Funktion.

Hora A-Moll

Dieser – einer freien Volksweise nachempfunden – «Rumänische Tanz» erschien dem Komponisten so wertvoll, dass er ihn in seine bei «Simrock» erschienene Sammlung «Bunte Perlen» aufnahm. Darüber hinaus gehört die Hora in A-Moll zu jenen wenigen Werken Boulangers, welche nahtlos bis in die heutige Zeit hinein überlebt haben, stellt sie doch ein beliebtes Repertoirestück osteuropäischer Kapellen dar.

Das Werk gliedert sich in drei Abschnitte. Nach einer kurzen Einleitung setzt im 16taktigen, zu wiederholenden Teil A eine (gattungstypische) Melodiekette aus lauter Achtelnoten ein.



In A-Moll geschrieben, beginnt diese schnelle («Allegro») Kaskade auf dem Ton e¹, um in drei Anläufen aufsteigend im dritten Takt e³ zu erreichen. Eine absteigende Linie zurück auf e¹ ergänzt die ersten vier Takte, welche sich in ähnlicher Form noch zweimal wiederholen. Der letzte Viertel des Abschnittes führt darauf kadenzartig zum Anfang des Stückes oder aber – in der Wiederholung – zu Teil B hin.

Teil B – wiederum 16taktig und auch er zu wiederholen – steht in C-Moll und nimmt den atm- (da pausen-)losen Gestus des vorangehenden Abschnittes auf. Der Achtelwert herrscht auch hier vor, die Melodieführung ist aber durchsetzt mit grösseren Intervallen.

Einen Kontrast bildet Teil C, der mit «Moderato molto espressivo, frei im Vortrag», überschrieben ist. In den 32 Takten dieses Abschnittes arbeitet Boulanger eher mit rhapsodischen Mitteln. Die Melodie ist zerklüftet, durchsetzt mit mehreren ausladenden Läufen, ausserdem umspielt sie in der Mitte und am Schluss des Abschnittes ausgiebig einen verminderten Septakkord. Auch die Harmonik zeigt sich in Teil C uneinheitlich, indem sie vom ursprünglichen C-Dur immer wieder in den Moll-Bereich abweicht.



Teil A wird – um eine viertaktige Coda ergänzt – im Anschluss an Abschnitt C noch einmal wiederholt.

Die Funktion des begleitenden Klaviers erschöpft sich in harmonischen und rhythmischen Aufgaben.

Kaputt

Dieses Stück aus dem Nachlass Georges Boulangers hiess ursprünglich «Bo-Be» (von: «Bomben-Beschädigt») und ist mit «Adagio lamentoso» überschrieben. Es gliedert sich in eine zehntaktige Einleitung, welche das dominante Thema exponiert, einen 25taktigen, relativ freien Teil A und einen (zu wiederholenden) Teil B von 32 (4 mal 8) Takten Länge. Das Programm von «Kaputt» wird sehr deutlich im vier Takte umfassenden Hauptthema, bei dem der Komponist – gleichsam als zweifaches Seufzermotiv – auf eine kleine aufsteigende Terz, eine grosse folgen lässt:



Das zwischen E-Dur und E-Moll schwankende (musikalisch nicht abgeschlossene) Thema ergänzt Boulanger mit wechselnden, jeweils ebenfalls viertaktigen Antworten. So ambivalent das Tongeschlecht, so uneindeutig ist hier auch das

Intro (4 T)	Teil B (20 T; C-Dur)
Teil A (16 T; G-Dur)	Teil B (32 T)
Überleitung (4 T)	Teil C (24 T; E-Moll)
Teil A' (16 T)	Überleitung (2 T)
Teil A (16 T)	Teil A“ (16 T; G-Dur)
Überleitung (4T)	

Boulanger nutzt in dieser Nummer einmal mehr ein sparsames harmonisches Gerüst als Basis für seine spieltechnischen Besonderheiten: Pizzicati im ersten Thema, rubato-reicher, süffiger Ton beim dritten und ein virtuoser Lauf hin zum Schlussteil mit der bereits erwähnten Flageolett-Einlage.

Pizzicato-Walzer

Diese Pièce in E-Dur basiert auf simplen, fröhlichen Themen und erlangt ihren Reiz hauptsächlich durch die eingebauten technischen Besonderheiten. Neben ausgiebigem Pizzicato finden sich eine Flageolett-Passage (Teil C), Glissandi und – jeweils als Abschluss der Abschnitte – schnelle Läufe. Die Interpretation durch den Komponisten zeichnet sich überdies durch bewusst plazierte Tempovariationen aus. Der einfache formale Aufbau präsentiert sich folgendermassen:

Intro (8 T)	Teil C (32 T; D-Dur)
Teil A (16T wiederholt; E-Dur)	Teil B (16 T)
Teil B (16T wiederholt; A-Dur)	Teil A (16 T wiederholt)

Marginal ist die Bedeutung der Klavierstimme; ihre Funktion erschöpft sich in der Bereitstellung der Akkorde bei typischem Walzerrhythmus.

Tokay

Die melodische Essenz dieses «Ungarischen Fox» in D-Moll besteht im wesentlichen aus zwei viertaktigen, miteinander korrespondierenden Themen. Der Stückaufbau ist leicht überschaubar, der harmonische Ablauf simpel. Dies ist jedoch nicht negativ zu verstehen, denn Boulanger zeigt hier beispielhaft, wie mit wenig musikalischem Material ein sprühendes, mitreissendes Werk entstehen kann. Das Geheimnis von «Tokay» liegt in der Verbindung der beiden Themen. Das erste umschreibt einen Aufstieg um eine Oktave, der in drei Anläufen erfolgt und der eine gewisse Spannung und Erwartungshaltung aufbaut. Gleichsam als Antwort darauf erscheint das zweite Thema, welches darüber hinaus an den Anfang des

ersten zurückführt, so dass theoretisch ein unendliches Wechselspiel der beiden Abschnitte denkbar wäre.



Der effektive Stückablauf präsentiert sich natürlich anders:

Intro (8T) – AABA – Zwischenteil C (12T) – AABA – C – AABA – AABA – Schluss (2T).

Die Instrumentierung auf der Originalaufnahme nimmt dieses Frage-Antwort-Spiel teilweise auf. So dialogisieren im ersten 16taktigen Durchgang Tenorsaxophon (Thema A) und Violine (Thema B); im dritten Durchgang sind es dann ein Bläasersatz und die Violine. Das Arrangement hält noch weitere Besonderheiten bereit: Ab der dritten Wiederholung des 16-Takters setzt eine Klarinette mit einer virtuos, die Hauptthemen umspielenden Nebenmelodie ein. Schliesslich kommt als finales Moment der Steigerung noch ein kontinuierliches Accelerando hinzu.

Der Interpret

In erster Linie war Georges Boulanger natürlich Interpret seiner eigenen Werke und er schuf sich in diesen Kompositionen zahlreiche Plattformen, auf denen sich die ihm eigene, virtuose und extravertierte Spielweise effektiv inszenieren liess. Wir dürfen allerdings nicht vergessen, dass der bereits ausgebildete Geiger während langen Jahren ohne eigenes Œuvre auskam und das Publikum dennoch für sich vereinnahmte. Seinen klingenden Namen im vorrevolutionären St. Petersburg schuf er sich – sieht man von Improvisationen und möglichen, nicht fixierten kompositorischen Versuchen ab – ausschliesslich als reproduzierender Künstler. Hier, wo er alles spielte, «was von ihm erwünscht wurde»²⁰⁸, erwarb er sich denn auch einen umfassenden Überblick über das gängige Repertoire.

Dieses Repertoire pflegte er im Verlaufe seiner Karriere weiter. Seine Konzerte bestanden nie ausschliesslich aus eigenen Werken, sondern brachten eine kluge Mixtur von Evergreens – zu denen gewisse Boulanger-Stücke im Laufe der Zeit ja

²⁰⁸Boulanger, Nora, p. 7.

dann auch zählten – und neueren Kompositionen aus eigener Feder. Überdies erfüllte der Geiger, der mit und vom Publikum lebte, jeweils «jegliche Stimmung oder Strömung [im Saal] und änderte sein Programm spontan dementsprechend»²⁰⁹ – zur Panik seiner Begleiter. Auch ging er auf alle Wünsche seines Publikums, selbst auf die unpassendsten, begeistert ein.²¹⁰ Dies fiel ihm deshalb nicht schwer, weil Georges Boulanger über ein phänomenales musikalisches Gedächtnis verfügte. «Er konnte – wenn er wollte – [...] absolut alles auf Anhieb hin spielen.»²¹¹ Eine Anekdote aus Hedda Adlons Lebenserinnerungen illustriert diese Begabung: Sie erinnert sich an eine Situation, in der der im Nobelhotel Adlon engagierte Boulanger einem Gast auf das bloße Rezitieren einiger Verse hin, sofort mit der entsprechenden Arie aus «Tosca» geantwortet haben soll.²¹²

Auch vor dem Mikrophon wirkte der Virtuose bei weitem nicht nur als Botschafter in eigener Sache. Immer wieder spielte er neben Eigenkompositionen auch fremde Werke ein. Dies war bereits 1927 so, als er mit dem «Künstler-Jazz-Orchester Georges Boulanger» unter anderem Jazz-Nummern wie den «Alabama-Stomp», «Hugs and Kisses» oder den Charleston «Show Me the Way» aufnahm. Im weiteren Verlauf seiner auf Schellack dokumentierten Karriere kamen zahlreiche andere Fremdkompositionen hinzu, wobei sich der Schwerpunkt nun eher auf den Salonmusik- und Operetten-Bereich verlagerte.²¹³ Boulanger erwies seinem Kollegen Fritz Kreisler («Liebesleid», «Schön Rosmarien») ebenso die Ehre wie Gerhard Winkler («Spiel, Zigeuner»), Ernst Arnold («Da draussen in der Wachau») oder Jo Knümann («Ungarisch»). Daneben priesen die Schallplattenfirmen Boulangers Versionen von Operetten-Heulern wie Robert Stolz' «Schenk' mir Dein Herz heute nacht» oder Emerich Kalmans «Komm Zigany». Von letzterem interpretierte Boulanger überdies ein Potpourri aus «Die Czardasfürstin».

Seinen Vorbehalten zum Trotz nahm Boulanger auch viele Stücke aus dem klassischen Repertoire auf. Allerdings haben alle von ihm berücksichtigten Werke Nummerncharakter und finden deshalb jeweils auch auf einer Schellackplatten-Seite Platz. Boulangers Wahl fiel in diesem Bereich ausschliesslich auf populäre Werke mit ausgeprägter Melodik und entsprechendem Wiedererkennungs-Wert. So bestückte er seine Programme etwa mit dem «Schwan» aus dem «Carnaval» von

²⁰⁹ebenda, p. 22.

²¹⁰Vgl. ebenda.

²¹¹ebenda.

²¹²Vgl. Adlon, Heda, p. 208f.

²¹³Im Odeon-Schallplattenkatalog 1938/39 beispielsweise finden sich (neben 27 eigenen Nummern) nicht weniger als 53 fremde Werke, die von Boulanger interpretiert werden.

Camille Saint-Saëns, der «Elegie» aus «Thaïs» von Jules Massenet, Solvejgs Lied aus dem Griegschen «Peer Gynt» oder Elgars «Salut d'amour». Weiter spielte er – wie sich auch Nora erinnert – immer wieder das berühmte A-Dur-Menuett aus einem Streichquintett Boccherinis (op. 11, Nr. 5), weiter Werke von «Mozart oder Beethoven, „Tristesse“ (Etude E-Dur) von Chopin, [die] „Träumerei“ von Schumann – immer die „Ave Marias“ von Schubert und Gounod, Johann Strauss-Walzer (gut und gern), von Zeit zu Zeit Tschaikowsky-Romanzen und [die] „Zigeunerweisen“ von Sarasate»²¹⁴. Um Werktreue freilich kümmerte sich Boulanger bei all diesen Wiedergaben wenig. Die Tochter bezeichnet seine sehr persönlichen Interpretationen sogar als «vom Standpunkt der klassischen Kritik her unverantwortlich»²¹⁵ – was sich anhand greifbarer Originalaufnahmen teilweise belegen lässt.

Gounods «Ave Maria» zum Beispiel spielt Boulanger mit viel Druck in der Bogenhand und einem entsprechenden Vibrato. Seine Lesart des Stückes ist eine durchaus sentimentale – womit er sich freilich in guter Gesellschaft befand und befindet. Immerhin verzichtet der Geiger in seinem Spiel auf eigentliche «Schluchzer» und er hält sich auch an die vorgegebene Melodieführung. Die Bachsche Grundlage des Werkes ist ausser in der Einleitung kaum mehr zu erkennen, da die vom Klavier gespielten Sechzehntelbewegungen fast vollständig in einem süßen Streicherarrangement ertrinken. Demgegenüber hält sich der Solist in Boccherinis Menuett geradezu vorbildlich an die komponierten Vorgaben. Sein Ton ist hier wesentlich schlanker, auch gibt Boulanger das Stück um einiges nüchterner. Missachtet wird hingegen auch bei diesem Stück die Original-Begleitung; der Arrangeur hat sie durch eine schlichtere (und somit die Melodie betonendere) Fassung ersetzt. Ausserdem «bereicherte» er den reinen Streichersatz mit einer Klavierstimme.

Im weiteren verweisen wir auf Edward Elgars «Salut d'amour» (Opus 12), einem Originalstück in Salonmanier für Violine und Klavier in E-Dur. Boulanger nimmt sich die Anweisungen des Komponisten, das Stück sei «dolce» und «legatissimo» zu spielen, sehr zu Herzen – so sehr, dass er sämtliche Melodiesprünge mit einem Portamento versieht. Legitim sind sicherlich die Freiheiten, die er sich bezüglich des Tempos nimmt, weniger allerdings sein Entscheid, die dem Klavier zuge dachte Phrase im B-Teil selber auszuführen.

²¹⁴²⁹ Boulanger, Nora, p. 22.

²¹⁵ebenda.

Der Interpret Boulanger war – um noch einen weiteren Aspekt zu beleuchten – von seinem Habitus, von seinem Auftreten her, ein «solista assoluta». Dies dokumentieren eindrücklich seine Filmrollen, in denen er ja nichts anderes als sich selber spielte. Die zum Teil mitwirkenden – durchaus qualifizierten – Orchestermusiker nimmt Boulanger darin in keinem Moment als Kollegen wahr; sie sind vielmehr austauschbar, dienen als Staffage, als dezenter, den Mittelpunkt herausstreichender Hintergrund. Boulanger betont den Unterschied noch, indem er fernab vom Begleitkorpus steht, zum Teil mitten im Publikum, ganz in der Tradition des Stehgeigers – er zelebriert sich schlicht als Star. «Die Musiker hassten ihn»²¹⁶, hält Nora fest und sie kann sie sogar verstehen. Er, der seine Untergebenen «unangenehm exigent»²¹⁷ auswählte, äusserst genaue Vorstellungen von ihren musikalischen Funktionen hatte, die Arbeit des einstudierenden Pianisten häufig über den Haufen warf, er, der ferner absolutes Gehör und sicheres rhythmisches Empfinden für normal hielt und erst noch «fast jedem Instrument seine Auffassung vormachen»²¹⁸ konnte, war mit Bestimmtheit kein umgänglicher Primasz.

Dem Publikum zeigte er sich freilich von einer ganz anderen Seite. Hier war er vollendeter Charmeur, sanftmütiger Liebhaber und augenzwinkernder Interpret. Die Sympathie des Publikums war ihm denn auch unendlich wichtig. Nur wenn ihm das Volk zujauchzte, war er mit seiner Leistung zufrieden. «Er beurteilte sich, seine Arbeit und seinen Erfolg nur nach der Kälte oder Wärme des Saales – und der Applaus musste „geschlossen“ sein, sonst war er unglücklich.»²¹⁹

Der Geiger

Warum wurde Georges Boulanger Geiger und nicht Pianist, Zymbalist oder sogar – wie die unbegabtesten Mitglieder seines Clans – Klavierstimmer? Hatte der Vater Vassilij die ausserordentliche Musikalität seines Sprosses bereits erkannt, bevor er dem Fünfjährigen erstmals eine Geige in die Hand drückte, oder handelte er damals eher reflexartig? Wir können diese Fragen nicht schlüssig beantworten, dürfen aber davon ausgehen, dass letztlich auch der Zufall Boulanger zu dem werden liess, was er darstellte. Zufall war es beispielsweise, dass sich das Kind zu einem zwar nicht sonderlich stattlichen Mann, aber zu einem mit grossen Händen und langen (wenn auch keineswegs paganinesken) Fingern entwickelte, wie

²¹⁶ebenda.

²¹⁷ebenda, p. 11.

²¹⁸ebenda, p. 22.

²¹⁹ebenda.

zahlreiche Fotografien und indirekt auch die Abnützungen an seiner Geige (Vgl. Seiten 81 und 82) belegen. Zufall war es weiter, dass seine Begabung immer im richtigen Moment von einer nächsthöheren «Instanz» – bis hin zum grössten Violindidakten seiner Zeit – entdeckt und gefördert wurde. Zufall war es schliesslich, dass der heranwachsende Boulanger sein Talent als Berufung zu verstehen lernte und es deshalb auch mit Ausdauer weiterentwickelte.

Was den Geiger Boulanger gegenüber anderen Virtuosen seines Genres auszeichnet, ist die gleichzeitige Präsenz von technischer Vollkommenheit und von fast schelmischer Kommentierung derselben – letzteres gleichsam als eine kontinuierliche Reflexion des eigenen Spiels, welche sich in manchem «sonderbaren [étrange] „portamento“ und „rubato“»²²⁰ ausdrückt, wie Pierre-Marcel Ondher, ein französischer Spezialist der «musique récréative», weiss. Anders als beispielsweise beim ebenfalls brillanten Geiger Barnabas von Géczy bleibt Boulangers Spiel in der Regel selbst bei schwierigsten Passagen nicht technisch-nüchtern und somit anonym, sondern erstrahlt in individueller Agogik, die viel über den emotionsreichen Charakter des Musikers verrät.

In spieltechnischer Hinsicht verfügt Boulanger über Möglichkeiten, die durchaus Vergleiche mit seinem Freund Jascha Heifetz aber auch mit einem anderen klassischen Geiger jener Zeit, mit Fritz Kreisler, zulassen. Boulangers Bogenhand zum Beispiel erzeugt – wie es sich in mehreren seiner Filmrollen bestens beobachten lässt – grossen Druck. Der Geiger spielt ausserdem (ähnlich wie Kreisler) mit wenig Bogen pro lautem Ton und erreicht dadurch seinen typischen, vollen, satten Klang. Die gleiche Hand erweist sich trotz dieser Kraft nicht etwa als starr, sondern zeichnet sich im Gegenteil durch grosse Flexibilität aus; sehr gut zum Ausdruck kommt dies unter anderem bei Staccato- und Ricochet-Strichen. Boulanger setzt seine rechte Hand aber auch mit grosser Wucht ein, immer dann nämlich, wenn er sie mit unglaublicher Energie über alle vier Saiten zieht und so ganze Pizzicato-Akkorde spielt.

Bei der linken Hand profitiert Georges Boulanger von seiner Anatomie. Dank seiner langen Finger erreicht er locker und mit beträchtlicher Auflagefläche hohe Lagen; er drückt die Finger richtiggehend in die Saiten und produziert so einen zum Teil stählernen Ton. Fachleute²²¹ erkennen in dieser Technik Parallelen zum Stil Jascha Heifetz'. Ähnliche Parallelen lassen sich zwischen den beiden bezüglich des

²²⁰In: «Georges Boulanger, le Vilon-Lutin de l'Étrange». Booklettext zur CD «Georges Boulanger, Enregistrements originaux 1932 bis 1942».

²²¹Diese Meinung äusserte mir gegenüber zum Beispiel die in der Schweiz lebende Violinistin Michaela Paetsch Neftel. (Gespräch vom 3. Juli 1993, Schafis.)

Vibratos ziehen, das bei Boulanger zum einen fast allgegenwärtig ist, zum anderen aus einer möglichst grossen Auflagefläche heraus produziert wird. Neben einem dominanten Fingervibrato verfügt er ausserdem über ein sehr ausgeprägtes Handvibrato mit riesigem Ausschlag, das er freilich nur als zusätzliches emphatisches Mittel einsetzt. Bei aller Kraft versteht es Boulanger, auch diese Hand sensibel zu führen – was er beispielsweise in unzähligen Flageolett-Passagen dokumentierte; überdies verblüfft er mit einer Feinmotorik von Weltklasse.

Reichhaltigen Aufschluss über den Violinisten Boulanger gibt indirekt auch eine Bewertung und Untersuchung des von ihm bevorzugten Instrumentes. Es ist dies die Geige, die er 1910 von Leopold Auer als Abschiedsgeschenk erhalten haben soll; sie befindet sich derzeit im Besitz der Georges Boulanger Gesellschaft in Biel²²². Dass es sich dabei wirklich um sein Hauptinstrument handelt, ist unbestritten; mehrere Fachkräfte – unter ihnen der Geigenbauer Fabrice Girardin²²³ – können seinen charakteristischen Klang auf vielen Tonkonserven zweifelsfrei identifizieren. Ausserdem liess sich Boulanger mehrfach mit eben dieser Geige ablichten.

Im Wissen um Boulangers Technik und um seine klangliche Ästhetik mag auf den ersten Blick die Tatsache erstaunen, dass er gerade diese Geige ein Leben lang spielte. Leopold Auers Geschenk ist nämlich nicht etwa eine italienische Arbeit mit extravertiertem Klang, sondern eine Tiroler Geige in der Tradition Jakob Steiners. Fabrice Girardin umschreibt ihre Eigenschaften folgendermassen: «Diese Violine zeichnet sich durch ein relativ volles Volumen aus; überdies charakterisiert sie sich durch eine ausgeprägte Wölbungshohlkehle sowie kurze und ziemlich offene F-Löcher. In klanglicher Hinsicht ist sie erstaunlich, weil sie eine Wucht und Kraft aufweist, die solche Instrumente oft nicht haben. Auf der anderen Seite verneint sie mit ihrem recht dunklen, süssen Klang natürlich den generellen Charakter der Tiroler Bauart nicht. Auch fehlt es ihr – typisch für diese Geigenart – etwas an Brillanz und Energie.»²²⁴

Qualitäten, auf die Boulanger unmöglich verzichten konnte. Trotzdem nahm er sich kein anderes Instrument, sei es aus Ehrfurcht vor dem Gönner, sei es, weil er

²²²Die Violine stammt – gemäss Expertenmeinung – wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert. Ihre Schnecke allerdings ist als Amati-Kopie nicht original und stammt – wie wohl überhaupt Hals und Griffbrett – aus dem 19. Jahrhundert. Das Instrument ist gross dimensioniert.

²²³Fabrice Girardin lebt in La Chaux-de-Fonds und erstellte im Auftrag der Georges Boulanger Gesellschaft eine Expertise.

²²⁴Gespräch vom 3. Juli 1993, La Chaux-de-Fonds.

gerade die «introvertierte Wucht»²²⁵ dieser Geige liebte. Mittels zwei markanter Manipulationen wusste er indes die «Mängel» des Instrumentes zu beheben. So liess er vom Geigenbauer einen Ebenholzstreifen auf dem Steg anbringen. Diese Verstärkung ermöglichte es Boulanger in der Folge, die – damals noch die Norm bildenden – Darmsaiten durch Stahlsaiten zu ersetzen. Das Resultat war ein nervöserer, spritzigerer, angriffigerer Ton, der die Wärme und Süsse des Tiroler-Modells ergänzte, nicht überdeckte.

Auch an seinen Bögen nahm Georges Boulanger Manipulationen vor. Welcher Art diese Umbauten waren, zeigt beispielhaft ein französisches Modell von guter Qualität.²²⁶ Dem Bogen brach wohl einmal die Spitze ab, was in der Regel einem irreparablen Schaden gleichkommt. Boulanger jedoch liess an der defekten Stelle einen sehr massiven, überdimensionierten Kopf anbringen. Mit dieser Massnahme brachte er mehr Gewicht an die Spitze, ausserdem wurde der Bogen dadurch um eine Spur länger, was ihm vor allem bei Springtechniken neue Möglichkeiten eröffnet haben muss.

Die Abnützungerscheinungen am Instrument sind ebenfalls von Interesse, werfen sie doch ein Licht sowohl auf den Geiger als auch auf dessen Charakter. So ist das Instrumentenkörpus übersät von zum Teil tiefen Kratzern, die auf Boulangers heftige Pizzicati zurückzuführen sind. Der Geiger hat seine Finger mit einer solchen Energie über die Seiten gezogen, dass seine Nägel bisweilen sogar auf der (vom Kopf aus gesehen) linken Seite der Geige Spuren hinterliessen. Alle diese kleinen und grösseren Beschädigungen sind allerdings sorgfältig retouchiert, was darauf hinweist, dass Boulanger sein Instrument oft – wohl nach jedem dieser unliebsamen Vorfälle – zum Geigenbauer brachte. Überhaupt befindet sich die Violine in einem sehr gepflegten Zustand. Boulanger liess sein Instrument offenbar mehrfach aufpolieren, damit es immer schön glänzte. Der Geigenbauer trug aus dem gleichen Grund sogar zusätzliche Lackschichten auf, wie Fabrice Girardin bestätigt²²⁷. Dabei wurde nicht nur das Korpus behandelt, sondern auch das Griffbrett, was einer durchaus unüblichen Praxis entspricht; denn Lack an dieser Stelle löst sich durch manuelle Beanspruchung und Fingerschweiss sehr schnell wieder ab.

Werfen wir schliesslich einen Blick auf die Unterseite des Instrumentes: Bei jeder intensiv gespielten Violine befindet sich dort, wo sich Hand und Korpus berühren

²²⁵ebenda.

²²⁶Der Bogen befand sich im Geigenkasten des hier beschriebenen Instrumentes und ist heute ebenfalls im Besitz der Georges Boulanger Gesellschaft.

²²⁷Gespräch vom 3. Juli 1993.

eine sichtbare Abnützung. Diese Abnützung ist bei Boulangers Instrument sehr punktuell, was beweist, dass er die Geige immer genau gleich hielt. Im weiteren befindet sich die Stelle weit vom Violinhals entfernt. Dies wiederum begründet sich in Boulangers langen Fingern.

Es bleibt noch die Frage zu klären, wie sich Georges Boulanger instrumental à jour hielt. Nora erinnert sich: «Er war der fleissigste Mensch, den ich je gekannt habe. Geübt hat er eigentlich immer.»²²⁸ Er habe eine stumme Geige besessen und zu Hause oft mit dieser gearbeitet. Erstaunlich ist, dass dabei nicht seine eigenen Stücke im Vordergrund standen. Diese seien nur beim oder unmittelbar nach dem Komponieren geübt worden – «oder bei den ständigen Proben mit den Pianisten.»²²⁹ Hingegen habe er reine Technik gearbeitet und immer auch fremde Werke aus dem klassischen Fundus – namentlich Paganini und Sarasate – repetiert. So beherrschte Boulanger also während all der Jahre viele jener Stücke, deren öffentliche Interpretation er als «papageienhaft» ablehnte. Und wenn er sie dann dennoch einmal in irgendeinem Hinterzimmer, einer Garderobe vielleicht, vortrug, verblüffte er damit sein «Zufallspublikum». Auch der (gegenüber Boulanger durchaus kritisch eingestellte) Geiger und Musikpädagoge Hans-Günther Witkowski lernte diese Seite Boulangers einmal kennen: «Ich habe mich öfter bei ihm hingesezt, um ein bisschen von ihm zu erhaschen. Manchmal hat er auch so verschiedene Sachen aus der Klassik gespielt; und da bemerkte man sofort, dass er Violine studiert hatte. Plötzlich hatte er ein ganz anderes Vibrato und verzichtete auf diese geschleiften Lagenwechsel. Einmal hörte ich von ihm die Zigeunerweisen von Sarasate. Ganz fantastisch spielte er! Mein lieber Mann, da war ich von den Socken.»²³⁰

²²⁸Boulanger, Nora, p. 21.

²²⁹ebenda.

²³⁰Gespräch vom 8. Februar 1994, Berlin.

Zusammenfassung

Wo immer Georges Boulanger mit seiner Geige in Erscheinung trat, war ihm der Erfolg gewiss. Diese Formel gilt für den zwölfjährigen Knaben, der sich am Bukarester Konservatorium ein Stipendium erspielte, (um etwas später vom bedeutendsten Violindidakten seiner Zeit in die Schule genommen zu werden,) ebenso wie für den adoleszenten Stehgeiger in St. Petersburg und den jungen Virtuosen im mondänen Berlin. Die Zuneigung des Publikums spürte er später in den Nobelherbergen Londons und auch in den stets ausverkauften Sälen jeder relevanten Stadt Mitteleuropas. Schliesslich feierte der alternde Star Triumphe in Brasilien, jenem Land, das er – der klimatischen Unbill zum Trotz – wohl nie mehr hätte verlassen sollen. Denn seine letzte Heimat, Argentinien, versagte Boulanger erstmals das, wovon er letztlich ein Leben lang zehrte – uneingeschränkte Anerkennung, Begeisterung und Liebe nämlich.

Auch wenn ganz besonders die Frauenherzen auf den offensichtlich charismatischen Mann flogen, beschränkte sich die Wirkung seines Spiels nicht auf das weibliche Geschlecht. Man denke hier beispielsweise an seine langjährige Arbeit in der Truppenbetreuung: Aus heutiger Sicht kaum mehr nachzuvollziehen und dennoch Tatsache sind die Erfolge des gesetzten Geigers bei einem vorwiegend jungen Soldatenpublikum – sei es während Auftritten zum Teil dicht hinter der Front, sei es über die grossen Wunschkonzerte am Rundfunk. Dabei war der Anpassungsfähige alles andere als heikel. Für die deutschen Landser spielte er, ohne viele Gedanken an das hinter ihnen stehende Regime zu verwenden. Darauf erfreute er mit seiner Kunst ebenso selbstverständlich russisches Militär, um wenig später amerikanische und britische Truppen zu bedienen.

Bei aller Publikumsresonanz war Boulanger kein Blender. So sehr sein Spiel auf einer klassischen Ausbildung basierte, so sehr war er stets bestrebt, mittels täglichem, stundenlangem Üben sein stupendes Können zu bewahren. Perfektion verlangte er indes nicht nur von sich selber, sondern auch von seinen Begleitern, was den ansonsten sehr friedliebenden Mann im Umgang mit ihm unterstellten Musikern zu einer eher unangenehmen, schwierigen Person werden liess. Dauernde Wechsel – vor allem bei seinen Pianisten – waren die logische Konsequenz.

Georges Boulanger strebte Zeit seines Lebens nach immer neuer Musik. Die ausschliessliche Reproduktion bestehender Kompositionen lehnte er ab, und deshalb schuf er sich, nachdem er sowohl das klassische Repertoire als auch die gesamte Salonmusik kennengelernt hatte, sein eigenes Œuvre. So entstand eine

Sammlung von gut 200 Werken – fast ausnahmslos Miniaturen mit prägnanten melodischen Einfällen oder aber schlichte Nummern, die als bloße Plattform für sein virtuoses Spiel dienten. Nicht zuletzt dank seiner – wir nannten es – intuitiv-analytischen Begabung präsentieren sich diese Werke erstaunlich vielseitig. Starke Einflüsse aus der traditionsreichen osteuropäischen Volksmusik sind ebenso vorhanden wie Anleihen an die Romantik und das Kokettieren mit der damals aktuellen Tanzmusik. Erwähnenswert ist, dass Boulangers Fähigkeit, die Charakteristika verschiedenster Musikstile in eigenen Werken auf natürliche Art und Weise zu verarbeiten, auch im Alter nicht nachliess. So sind einige seiner späten Kompositionen geprägt von dem für Boulanger damals neuen musikalischen Umfeld Südamerikas.

Jedem Trend, jeder Mode stieg der Komponist allerdings nicht nach. Namentlich der Jazz bleibt im Gesamtwerk Boulangers marginal. Frühe Schellack-Einspielungen mit dem «Künstler-Jazz-Orchester Georges Boulanger» aus den zwanziger Jahren zeugen zwar von einer temporären Beschäftigung mit der schwarzen, amerikanischen Musik, im Bereich der eigenen Werke findet der Jazz allerdings kaum Niederschlag. Vergleicht man Boulangers Œuvre mit zeitgleich entstandenen Kompositionen der deutschen Unterhaltungsmusik, muss man es ohnehin als recht atypisch, ja unmodisch bezeichnen. Seine Stücke entstanden fast alle in einer Zeit, in der die Salonmusik ihren Zenit längst überschritten hatte. Sie stellten dafür mit ihrer Qualität auch viele ältere Werke in den Schatten, so dass man von Boulanger als einem späten Vollender des Genres sprechen könnte, klänge dies nicht etwas allzu pathetisch, und hätte der Geiger nicht selber mittels fast omnipräsenter Ironie eine kritische Distanz zur Salonmusik bewahrt.

Abgelöst von Boulangers Interpretationen wurden denn auch verhältnismässig wenige Nummern so richtig populär. Gewiss gab es «Avant de mourir», gab es «Da Capo» und den «Flageolett-Walzer» – Stücke, die in ihrer besten Zeit täglich von verschiedensten Ensembles gegeben wurden. Auch die zahlreichen Salonorchester-Ausgaben von Boulanger-Werken fanden wohl ihre Kunden und Interpreten. Aber, wo bleiben beispielsweise – die erwähnten «Hits» ausgenommen – Einspielungen von Boulanger-Nummern durch andere Exponenten jener Zeit? Sie sind kaum zu finden.

So lebten Georges Boulangers Melodien vor allem in den Wiedergaben ihres Erfinders; sei es an seinen Konzerten, sei es auf den äusserst zahl- und erfolgreichen Schallplatten, die zum Teil bis in die sechziger Jahre – also über seinen Tod hinaus – im Handel blieben. Danach allerdings verflog sein Ruhm sehr schnell, bereits zwanzig Jahre nach seinem Ableben war der Name Boulanger

höchstens noch einer älteren Generation präsent; die Jugend hatte mit der Salonmusik auch deren Köpfe vergessen.

Werkverzeichnis

Abendgebet

Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1941²³¹

Adoration

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Afrika

Gattung: Slow-Serenade
Besetzung: Salonorchester
Bearbeiter: Oskar Jerochnik
Verlag: D. Rahter
Registriert seit 1937

Airos Criollos

Manuskript
Registriert seit 1930

Albumblatt

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Albumblatt Nr. 1 – 3

Opus 76
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1928

Alles dunkel

Manuskript
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt
(Violine und Klavier)
Registriert seit 1941

Alma de gitano

Gattung: Walzer
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Irmaos Vitale Industria e Comercio LTDA. (ab 1944)
Registriert seit 1950

Amerikanische Vision

Gattung: Humoreske
Besetzung: Violine, kleines Orchester, Salonorchester
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Bearbeiter: Oskar Jerochnik (Violine und Klavier), Wolfgang Schmidt (Klavier)
Registriert seit 1947

Am Schwarzen Meer

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Am Ufer des Sees

Gattung: Lied
Besetzung: Violine und Klavier, Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

An eine schöne Frau

Gattung: Valse Caprice
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: N. Simrock Musikverlag (1938 bis 1950), Musikverlag Hans Sikorski (ab 1951)
Registriert seit 1938

Antwort auf schön Rosmarien

Gattung: Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

²³¹Registriert bei der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), Berlin

Auf der Hochzeitsreise

Besetzung: Kleines Orchester,
Salonorchester
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1947

Auf leisen Sohlen

Gattung: Foxtrott
Verlag: Musikverlag Albert Bennefeld
Texter: Albert Bennefeld
Bearbeiter: Oskar Jerochnik (Salonorchester, Klavier)
Registriert seit 1936

Auf Wiedersehen

Gattung: Walzer
Manuskript
Bearbeiter: Ernst Kirsch (Klavier)
Registriert seit 1941

Avant de mourir

Opus 17
Gattung: Tango-Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
(und andere)
Verlag: Edition Bote & Bock
Erscheinungsjahr: 1926
Zahlreiche Texter und Bearbeiter
Andere Werktitel: Bis ans Ende der Welt; Du hast mein Herz angerührt; Wenn still und heimlich Stern um Stern; Eine Saite zersprang; Süß klingt ein Lied durch den Raum; Weisst Du es noch; Szall ez a balk szerenad; Najwierniejszy; Najwierniejszy od lat; Wunder der Nacht.
Vgl. auch **My Prayer**

Baiser, Un

Gattung: Langsamer Walzer
Besetzung: Salonorchester, Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1932

Berliner Fox

Gattung: Foxtrott
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazzorchester)
Registriert seit 1928

Bin allein mit meiner Liebe

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Bloomsburg-Fox

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Boston Dorothea

Gattung: Langsamer Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Boulanger-Fox

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Ufaton Verlags GMBH
Registriert seit 1950

Brief

Gattung: Charakterstück
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Bote & Bock
Bearbeiter: F. H. Schneider (Violine und Klavier, Klavier)
Registriert seit 1932

Buntes Allerlei

Besetzung: Violine und Klavier
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt
Verlag: N. Simrock Musikverlag (1939 bis 1950), Musikverlag Hans Sikorski (ab 1951)
Andere Werktitel: Kapriziöser Tanz; Kapriziöser Walzer; Mal so, mal so; Comme ci, comme ça; Musical Caprices.
Registriert seit 1939

Caprice Roumaine

Besetzung: Salonorchester
Verlag: Bote & Bock
Bearbeiter: Erich Hildebrandt (Violine und Klavier), Clemens Schmalstich (Violine und Orchester)
Registriert 1931

Cavallerie-Marsch

Gattung: Marsch
Besetzung: Klavier
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: Karl Satow (Klavier,
Salonorchester), Carl Woitschach
(Blasmusik)
Anderer Titel: Radio-Marsch
Registriert seit 1927

Charme

Opus posth.
Gattung: Walzer
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Chasydym

Gattung: Jüdischer Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Chery

Gattung: Englischer Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Columbia

Gattung: Foxtrott
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Comme ci, comme ça

Vgl. **Buntes Allerlei**

Copacabana

Opus posth.
Gattung: Carioca
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Coquette-Step

Gattung: Onestep
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Da Capo

Gattung: Foxtrott-Intermezzo
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Albert Bennefeld
Registriert seit 1939

Dalina

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Bearbeiter: Ernst Kusserow (Sa-
lonorchester)
Registriert seit 1946

Das ist wunderbar

Verlag: Muziek Smith
Registriert seit 1953

Dudelsackpfeifer, Der

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Violine
Verlag: Tempoton Verlag Hans
Sikorski
Registriert seit 1939

Ecoutez

Gattung: Romanze
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Eigensinnige Geige

Gattung: Fantasie
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Einsam steh ich unterm Sternenzelt

Gattung: Romanze
Besetzung: Violine, Salonorche-
ster, Kleines Orchester
Verlag: Tempoton Verlag Hans
Sikorski (ab 1951)
Registriert seit 1939

Elegie

Gattung: Konzertstück
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: Karl Satow (Salonor-
chester)
Registriert seit 1927

En promenant

Gattung: Slow-Fox
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Erinnerung

Gattung: Charakterstück
Verlag: Karl Brüll
Bearbeiter: Kurt Lubbe (Klavier,
Salonorchester, grosses Orche-
ster)
Registriert seit 1928

Es war einmal

Gattung: Romance
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Familienpolka

Gattung: Polka
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Tempoton Verlag Hans
Sikorski
Registriert seit 1935

Fantaisie Roumaine

Opus posth.
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Fantasia Rumana

Gattung: Fantasie
Manuskript
Registriert seit 1954

Fest in Budapest

Gattung: Foxtrott
Manuskript
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt
(Klavier)
Registriert seit 1941

Flageolett-Walzer Nr. 1 und 2

Gattung: Walzer
Besetzung: Violine und Klavier,
Salonorchester
Verlag: Hans Sikorski Musikver-
lag
Registriert seit 1939

Frühling der nicht wiederkehrt

Gattung: Valse
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Für Dich

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier,
Violine und Orchester, Salonor-
chester
Verlag: Muziek Smith
Registriert seit 1933

Geige lockt, Die

Gattung: Tango
Verlag: Albert Bennefeld (ab 1938)
Bearbeiter: Oskar Jerochnik (Sa-
lonorchester und zwei Klaviere;
drei Violinen, Kontrabass, Hand-
harmonika und Schlagwerk; Banjo
und zwei Klarinetten)
Registriert seit 1941

Gemüse, Gemüse, Gemüse

Gattung: Humoreske
Besetzung: Singstimme und Kla-
vier
Verlag: Tempoton
Erscheinungsjahr 1941
Texter: Lothar Wichmann
Textinzipit: «Jegliche Zeit hat ihre Mode»
Registriert seit 1941

Gentleman

Gattung: Slowfox
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Georgette

Besetzung: Violine und Orchester
Verlag: Muziek Smith
Erscheinungsjahr: 1939
Registriert seit 1966

Glasharfe, Die

Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Tempoton Verlag
Registriert seit 1946

Gruss an Franz Liszt

Gattung: Charakterstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Hallo, Budapest

Vgl. **Liebe in der Pussta**

Happy Gent, The

Besetzung: Salonorchester, Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1932

Hardelot-Fox

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Heimweh

Gattung: Romanze und Slow-Rock
Besetzung: Salonorchester
Bearbeiter: Harald Pfabe
Verlag: Muziek Smith
Erscheinungsjahr: 1939
Texter: Hanns Kunz
Textinzipit: «Wer die Heimat noch nie verlassen»
Registriert seit 1960

Herbstgedanken

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt (Salonorchester)
Registriert seit 1950

Hora, A-Dur

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1939

Hora, A-Moll

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: N. Simrock Musikverlag
Nicht registriert

Hora, H-Dur

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Streichorchester, Zwei Klaviere, Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1932

Ich bin da

Gattung: Beguine-Serenade
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Muziek Smith
Texter: Bruno Balz
Textinzipit: «Ach, Du hast es so oft mir geschrieben»
Registriert seit 1966

If you please, my Lady

Gattung: Charleston
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazzorchester)
Registriert seit 1928

Immer jung

Gattung: Rheinländer
Verlag: Albert Bennefeld
Bearbeiter: Helmut Ritter (Salonorchester)
Erscheinungsjahr: 1939
Registriert seit 1939

Impression Pathetique

Besetzung: Kleines Orchester, grosses Orchester
Bearbeiter: Richard Ralf
Manuskript
Registriert seit 1948

Juanita

Gattung: Intermezzo
Verlag: D. Rahter (ab 1937)
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Grosses Orchester, kleines Orchester, Salonorchester und Saxophon)
Registriert seit 1938

Kaputt

Opus posth.
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Kinderparade

Verlag: D. Rahter
Bearbeiter: Gerhard Mohr
(Orchester)
Registriert seit 1942

Kindertanz

Gattung: Intermezzo
Verlag: D. Rahter
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Salonorchester, kleines Orchester)
Registriert seit 1939

Konzert-Mazurka

Gattung: Mazurka
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1928

Krach-Czardas

Gattung: Czardas
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Kuckuck-Fox

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1927

Lass mich allein

Gattung: Fox
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Leidenschaft

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier,
Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Liebe in der Pussta

Gattung: Fantasie und Fox
Fassung: Salonorchester
Manuskript
Anderer Werktitel: Hallo, Budapest
Registriert seit 1950

Liebling der Frauen

Gattung: Konzert-Walzer
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: F. H. Schneider, Karl Satow (Fassung für Salonorchester)
Registriert seit 1926

Little Boy

Opus posth.
Gattung: Swing
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Lustige Puppe, Die

Gattung: Intermezzo
Verlag: D. Rahter
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Salonorchester), Bruno Hartmann (Violine und Klavier)
Registriert seit 1939

Lustige Schotte, Der

Gattung: Foxtrott und Intermezzo
Besetzung: Klavier
Verlag: Beboton Musikverlag
Bearbeiter: Gerhard Mohr (Salonorchester)
Registriert seit 1939

Madrid

Gattung: Onestep
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Maienluft

Gattung: Intermezzo
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Mandschuria

Gattung: Chinesisches Charak-
terstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Max und Moritz

Gattung: Burleske und Intermezzo
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: D. Rahter (ab 1938)
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Salonorchester, kleines Orche-
ster, grosses Orchester), Oskar
Jerochnik (Salonorchester)
Registriert seit 1941

Mazurka de concert

Gattung: Mazurka
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: Erich Hildebrandt
(Violine und Klavier), Clemens
Schmalstich (Violine und Orche-
ster)
Registriert seit 1931

Mein Herz

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Melodie und Rhythmus

Gattung: Marsch-Foxtrott
Verlag: Jonas und Co. (ab 1946)
Bearbeiter: Friedrich Buck
(Salonorchester)
Registriert seit 1950

Menuett

Gattung: Menuett
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Merry and Bright

Gattung: Fox
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Mister Brown

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Klavier, Salonorche-
ster
Verlag: Muziek Smith
Texter: Bruno Balz
Textinzipit: How do you do, jeder möcht'
wie Mister Brown sein
Registriert seit 1946

Mitropa

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Klavier
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester, Salonorchester)
Registriert seit 1928

Mr. Schmidt and Mr. Brown

Opus posth.
Gattung: Humoreske
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Musst nicht weinen

Gattung: Vortragsstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

My Prayer

Gattung: Lied und Slowfox
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Edition Bote & Bock; World Wide Music Co. Ltd.
Erscheinungsjahr: 1939
Texter: Jimmy Kennedy
Textinzipit: «When the twilight is gone»
Registriert seit 1960
Vgl. auch **Avant de mourir**

Nice Girl

Gattung: Charleston
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazzorchester)
Registriert seit 1928

Nocturne

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Nora

Gattung: Tango
Besetzung: Klavier
Verlag: Edition Leonardi
Bearbeiter: Helmut Ritter (Jazzorchester, Salonorchester), Hermann Biek (Charleston-Fassung (1928), Jazzorchester)
Registriert 1939

Norinka

Gattung: Serenade
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: F. H. Schneider (Klavier), Karl Satow (Salonorchester, Violine und Klavier)
Registriert seit 1926

Nur Du

Gattung: Lied und englischer Walzer
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Musikverlag Ernst Grossmann
Bearbeiter: Ernst Kirsch (Singstimme und Klavier), William Hänsel (Salonorchester, Jazzorchester)
Registriert seit 1937

Nur für Dich

Gattung: Romanze
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Oh Mr. Brown, was macht Ihr Harem

Gattung: Foxtrott
Verlag: Albert Bennefeld
Registriert seit 1962
Texter: Heinz Stenzel

Olivier

Gattung: Fox
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1927

Olympiade

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Klavier
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazzorchester, Salonorchester)
Registriert seit 1928

O Nelly

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

On the Themse River

Gattung: Englischer Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Opus 76

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Orientalische Nacht

Besetzung: Violine und Klavier,
Salonorchester
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt
(Klavier)
Registriert seit 1939

Orientalische Suite

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Paradies-Tango

Gattung: Tango
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1941

Para tí, para mí

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1950

Piratininga

Gattung: Samba
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Irmaos Vitale, Sao Paulo
Registriert seit 1950

Pizzicato-Walzer, E-Dur

Gattung: Walzer
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Hans Sikorski
Registriert seit 1939

Pour mon plaisir

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Irmaos Vitale, Sao Paulo
Erscheinungsjahr: 1949
Registriert ab 1950

Pourquoi Madame

Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Muziek Smith
Textinzipit: «Aber warum, gnädige Frau»
Registriert seit 1956

Promenade printanière

Gattung: Walzer
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: Karl Satow (Violine und
Klavier), F. H. Schneider (Klavier)
Registriert seit 1932

Ratata-Bum

Gattung: Soldatenlied
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Bearbeiter: Lothar Wichmann
Texter: Lothar Wichmann
Textinzipit: «Über den Markt, über die
Strassen, schallt ein Rhythmus...»
Nicht registriert

Rhapsodia Gitana

Manuskript
Registriert seit 1950

Rhapsodie

Manuskript
Bearbeiter: Richard Ralf (Grosses
Orchester)
Registriert seit 1948

Richmond Waltz

Gattung: Englischer Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Romance Tyrolienne

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1926

Rote Rosen

Manuskript
Zuordnung unsicher

Rumänische Hora, D-Dur

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1950

Rumänische Legende

Besetzung: Violine und Klavier
Bearbeiter: Richard Ralf (grosses Orchester)
Manuskript
Registriert seit 1948

Rumänischer Czardas

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Rumänischer Marsch

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1927

Rumänische Romanzen

Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1928

Rumba

Gattung: Rumba
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Russisches Intermezzo

Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Bearbeiter: Richard Ralf (Orchester)
Registriert seit 1948

Russisches Wiegenlied

Opus posth.
Gattung: Berceuse
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Saxo-Sexy

Opus posth.
Gattung: Blues
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Schlaf Georgette

Gattung: Wiegenlied
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Tempoton Musikverlag
Texter: Hanns Kunz (Nachtextierung)
Bearbeiter: Oskar Jerochnik (Violine und Klavier, Salonorchester)
Registriert seit 1940

Schmetterlingsspiel

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1950

Sei zufrieden

Gattung: Marschlied
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Muziek Smith
Erscheinungsjahr 1949
Texter: Georges Boulanger
Textinzipit: «Sei zufrieden mit dem heute»
Registriert seit 1959

Serenade der Liebe

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Serenade, E-Moll

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1928

Serenade Nr. 12

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Serenade pour toi

Gattung: Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1928

Serenade Savoy

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Serenade Tzigane

Besetzung: Salonorchester
Manuskript (?)
Nicht registriert

Skandinavische Berceuse

Besetzung: Salonorchester, Violine
und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1950

Soledad

Opus posth.
Gattung: Tango
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Sonntagslied

Gattung: Charakterstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Souvenir de Vienna

Gattung: Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Souvenir d'Hardelot

Gattung: Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Souvenir élégiaque

Gattung: Charakterstück
Verlag: Edition Bote & Bock
Bearbeiter: Karl Satow
(Salonorchester, Violine und Klavier,
Kleines Salonorchester), F. H.
Schneider (Klavier)
Registriert seit 1931

Spanischer Tango

Gattung: Tango-Serenade
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1941

Stambul

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Klavier
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek
(Jazzorchester)
Registriert seit 1928

Strahlendes Licht

Gattung: Tango
Besetzung: Klavier
Verlag: Musikverlag Albert Bennefeld
Texter: Albert Bennefeld
Bearbeiter: Helmut Ritter
(Salonorchester)
Anderer Titel: Die Geige lockt
Registriert seit 1938

Strand-Erinnerung

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Strassenmusikant

Gattung: Humoreske
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1941

Tango de printemps

Gattung: Tango
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Tango, E-Moll

Gattung: Tango
Manuskript
Registriert seit 1928

Tango Torero

Gattung: Tango
Verlag: Muziek Smith
Bearbeiter: A. Malando (Singstimme
und Klavier, Salonorchester)
Texter: Hanns Kunz
Textinzipit: «Lähmendes Schweigen»
Registriert seit 1938

Tante-Polka

Gattung: Intermezzo
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1941

Tokay

Gattung: Ungarischer Fox
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Muziek Smith
Erstmals erschienen: 1938, Den Haag
Registriert seit 1972

Teddy-Bär

Gattung: Wiegenlied
Besetzung: Singstimme und Klavier,
Violine und Klavier
Verlag: Tempoton Verlag Hans
Sikorski
Texter: Lothar Wichmann
Registriert seit 1941

Tireso Tango

Gattung: Tango
Besetzung: Violine und Klavier,
Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Tout egal

Gattung: Slowfox
Besetzung: Salonorchester
Verlag: Muziek Smith
Erscheinungsjahr: 1938
Texter: Hanns Kunz (Nachttextie-
rung)
Registriert seit 1939

Träume

Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1928

Traum im Kloster

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag D. Rahter
Registriert seit 1950

Trioletta, La

Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Hans Sikorski Musikver-
lag
Registriert seit 1940

Tristesse

Gattung: Largo
Besetzung: Salonorchster
Manuskript
Registriert seit 1932

Tyrolienne

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Ungarische Rhapsodie

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Ungarischer Tanz

Besetzung: Streichorchester,
zwei Klaviere
Verlag: Nora Musikverlag
Registriert seit 1932

Ungarisches Lied und Czardas

Verlag: Musikverlag D. Rahter
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Grosses Orchester, kleines Or-
chester, Salonorchester, Vier In-
strumente)
Registriert seit 1939

Unser Muselchen

Gattung: Kinder-Serenade
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Up to date

Gattung: Foxtrott
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1929

Valse comique

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Valse Montblanc

Gattung: Walzer
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1928

Valse petite

Gattung: Konzertwalzer
Verlag: Musikverlag D. Rahter
Bearbeiter: Leopold Weninger
(Salonorchester, vier Instrumente;
kleines Orchester)
Registriert seit 1939

Verliebte Geiger, Der

Gattung: Konzertstück
Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1950

Vitamin-Polka

Gattung: Polka
Besetzung: Violine und Klavier
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1950

Vous êtes jolie, madame

Gattung: Valse Caprice
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Bearbeiter: Wolfgang Schmidt
(Violine und Klavier)
Registriert seit 1939

Warum

Gattung: Foxtrott
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester, Salonorchester)
Registriert seit 1928

Warum, warum fühl ich mich heut so froh

Gattung: Lied und Foxtrott
Verlag: Musikverlag Ernst Grossmann
Texter: William Hänsel (Salonorchester
mit Jazzstimmen)
Registriert seit 1937

Weekend

Gattung: Slowfox
Manuskript
Bearbeiter: Hermann Biek (Jazz-
orchester)
Registriert seit 1928

Wiegenlied

Gattung: Wiegenlied
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1950

Winke, winke

Gattung: Lied
Besetzung: Singstimme und Klavier
Verlag: Tempoton
Texter: Lothar Wichmann
Textinzipit: «Das ist die schwerste Stunde»
Registriert seit 1941

Wunder-Walzer

Gattung: Walzer
Manuskript
Bearbeiter: Ernst Kirsch (Klavier)
Registriert seit 1941

Yacare

Opus posth.
Gattung: Charakterstück
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Zick Zack

Opus posth.
Gattung: Foxtrott
Besetzung: Violine und Klavier
Manuskript
Registriert seit 1992

Zigeunerin, Die

Besetzung: Violine, Salonorchester, kleines Orchester
Verlag: Musikverlag Hans Sikorski
Registriert seit 1939

Zigeuners Traum

Besetzung: Salonorchester
Manuskript
Registriert seit 1932

Zigeunertanz Nr. 1 und 2

Manuskript
Registriert seit 1964

Zigeunerträume

Gattung: Romanze
Verlag: Edition Karl Brüll
Bearbeiter: George Martine (Salonorchester), Ernst Hildebrand (Klavier)
Registriert seit 1927

Zufriedenheit

Besetzung: Violine und Klavier, Salonorchester, kleines Orchester
Verlag: Hans Sikorski Musikverlag
Registriert seit 1939

Ave Maria

Gattung: Lied
Komponist: **Franz Schubert**
Besetzung: Violine und Klavier
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Casinha Pequinhinha

Gattung: Volksweise
Besetzung: Violine und Klavier
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Ciocarla

Gattung: Volksweise
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Col Nidre

Gattung: Volksweise
Besetzung: Violine
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Doina

Gattung: Volksweise
Besetzung: Streichorchester, Violine und Klavier
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Hora, Es-Dur

Gattung: Rumänischer Tanz, Volksweise
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1939

Hora staccato

Gattung: Hora
Komponist: **Grigoras Dinicu**
Besetzung: Violine und Klavier
Bearbeiter: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1971

Idische Mama

Gattung: Lied nach einer Volksweise
Besetzung: Violine und Klavier
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Original Hora, A-Dur

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Original Hora, A-Moll

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Original Hora, H-Moll

Gattung: Rumänischer Tanz
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Paloma, La

Gattung: Lied
Komponist: **Sebastian Yradier**
Besetzung: Violine und Klavier
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Russische Gavotte

Gattung: Freie Weise
Besetzung: Salonorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Russische Romanze

Gattung: Freie Weise
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Russisches Potpourri

Gattung: Freie Weisen
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Ungarisches Liederpotpourri

Gattung: Volksweisen
Besetzung: Salonorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1950

Zwei Gitarren

Gattung: Volksweise
Besetzung: Streichorchester
Arrangeur: Georges Boulanger
Manuskript
Registriert seit 1932

Schallplattenverzeichnis

Einspielungen bei VOX

O, Petruschka

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im April 1927
Bestellnummer: Vox 8451

Bye Bye Blackbird

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im April 1927
Bestellnummer: Vox 8451

Mitropa

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im April 1927
Matrizennummer: 1728BB
Bestellnummer: Vox 8452

Warum?

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im April 1927
Matrizennummer: 1729BB
Bestellnummer: Vox 8452

Pretty Little Baby

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Bestellnummer: Vox 8483

Lucky Day

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Bestellnummer: Vox 8511

Charleston (Show Me The Way)

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Bestellnummer: Vox 8511

Alabama Stomp

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Matrizennummer: 1896BB-1
Bestellnummer: Vox 8552

Hugs And Kisses

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Matrizennummer: 1897BB
Bestellnummer: Vox 8552

Coquette Step

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Matrizennummer: 1900BB
Bestellnummer: Vox 8551

Madrid

One Step
Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Mai/Juni 1927
Matrizennummer: 1901BB
Bestellnummer: Vox 8551

Die Holzauktion

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Juli 1927
Matrizennummer: 2123-1BB
Bestellnummer: Vox 8569

Haben Sie Den Kleinen Cohn Nicht Gesehen?

Künstler-Jazz-Orchester Georges
Boulanger
Eingespielt im Juli 1927
Matrizennummer: 2124-1BB
Bestellnummer: Vox 8569

Einspielungen bei TELEFUNKEN

Mandschuria

Charakterstück
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 28. April 1932
Matrizennummer: 18 353
Bestellnummer: A 1243

Hora

Rumänischer Nationaltanz
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 28. April 1932
Matrizennummer: 18 354
Bestellnummer: A 1243

The Happy Gent

Intermezzo
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 28. April 1932
Matrizennummer: 18 355
Bestellnummer: A 1276

Amoureuse

Walzer
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 28. April 1932
Matrizennummer: 18 356
Bestellnummer: A 1139

Ungarischer Tanz

Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 29. April 1932
Matrizennummer: 18 357
Bestellnummer: A 1201 (In
Frankreich: A 1 201 567)

Russische Zigeuner

Romanze
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 29. April 1932
Matrizennummer: 18 358
Bestellnummer: A 1201

Loin du bal

Mouvement de Valse
Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 29. April 1932
Matrizennummer: 18 359
Bestellnummer: A 1139

Für dich!

Georges Boulanger mit seinen 11
Solisten
Eingespielt am 29. April 1932
Matrizennummer: 18 360
Bestellnummer: A 1276

Afrika

N****lied
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 585
Bestellnummer: A 1606

Chery

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 587
Bestellnummer: A 1606

Nora

Tango
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 588
Bestellnummer: A 1611

Ich bin dein

Tango
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 589
Bestellnummer: A 1611

Lass mich allein!

Slow Fox
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 586
Bestellnummer: A 1628

Da draussen in der Wachau

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 590
Bestellnummer: A 1661 und
A 1751

Die lustige Puppe

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 678
Bestellnummer: A 1661

Flageolett-Walzer

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik (?)
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 676
Bestellnummer: A 1677

Sie sind zu hübsch, gnäd'ge Frau

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 680
Bestellnummer: A 1677

Avant de mourir

Serenade
Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik (?)
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 742
Bestellnummer: A 1693

Alles dunkel

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik (?)
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 745
Bestellnummer: A 1693

Mi ha capito?

Tarantella
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 673
Bestellnummer: A 1739

Canzonetta

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 677
Bestellnummer: A 1739

Nocturne

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 679
Bestellnummer: A 1751

Berceuse

Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 675
Bestellnummer: A 1759

Norinka

Serenade
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 746
Bestellnummer: A 1759

Aber warum, gnädige Frau (Pourquoi, Madame?)

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespielt am 19. Dezember
1934
Matrizennummer: 20 371
Bestellnummer: A 1775

Mal so, mal so (Comme ci, comme ça)

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespielt am 19. Dezember
1934
Matrizennummer: 20 372
Bestellnummer: A 1775

Liebesleid

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 743
Bestellnummer: A 1776

Schön Rosmarin

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespielt zwischen 1932 und
1934
Matrizennummer: 19 744
Bestellnummer: A 1776

Einspielungen bei ODEON

Ich bin allein mit meiner Liebe

Tango
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 320

Nora

Tango
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 320

Der Schwan

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 328

Elegie

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 328

Toselli-Serenade

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 329

La Paloma

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 329

Über die Prärie (Indian love call)

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt um 1936
Bestellnummer: O-25 350

Il Bacio (Der Kuss)

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 350

Menuett (Boccherini)

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 351

Menuett (Beethoven)

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 351

Solvejgs Lied aus «Peer Gynt»

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 396

Erotik

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 396

Wien, du Stadt meiner Träume

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 397

Wiener Fiakerlied

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 397

Frühlingsrauschen

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 398

Valse triste

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 398

**Komm Zigany,
aus «Gräfin Mariza»**

Georges Boulanger mit Zigeuner-
orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 432

**Potpourri aus
«Die Czardasfürstin»**

Georges Boulanger mit Zigeuner-
orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 432

Zwei Gitarren

Russische Romanze
Georges Boulanger mit Zigeuner-
orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 447

Russisches Potpourri

Russische Zigeuner-Romanze
Georges Boulanger mit Zigeuner-
orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 447

Schenk' mir Dein Herz heute Nacht

Tango
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 483

Wenn ich Musik hör' muss ich tanzen

Walzer aus «Das Einmaleins der
Liebe»
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespield um 1936
Bestellnummer: O-25 483

Zigeunertanz Nr. 1

Georges Boulanger verstärkt mit
ungarischem Zigeunerorchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 567

Zigeunertanz Nr. 2

Georges Boulanger verstärkt mit
ungarischem Zigeunerorchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 567

Puszta-Fox

Georges Boulanger mit Tanzor-
chester
Eingespült im November 1935
Matrizennummer: BE 11 154
Bestellnummer: O-25 589 (in
Italien: GO 19 042)

Liebe

Langsamer Foxtrott aus dem
gleichnamigen Film
Georges Boulanger mit Tanzor-
chester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 589

Salut d'amour

Mit Klavierbegleitung; Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 622

**Comme ci, comme ça
(Mal so – mal so)**

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 622 und
O-26 404

Achtung los!

Ungarisches Marschpotpourri
Georges Boulanger verstärkt mit
ungarischem Zigeunerorchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 654

Magyar bor

Zigeunerczardas
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 681

Puszta-Märchen

Zigeunerromanze und Czardas
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 681

Trauriger Sonntag

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 741

Schwarze Augen

Russische Romanze
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 741

Le Canari (Der Kanarienvogel)

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 624

Vous êtes jolie, Madame

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936
Bestellnummer: O-25 624

Ave Maria

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 791

Largo aus der Oper «Xerxes»

Georges Boulanger mit seinem
Orchester und Orgel
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 791

Max und Moritz

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 818

Die lustige Puppe

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 818

Valse triste (Denkst du nie daran?)

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 845

Vergissmeinnicht!

Intermezzo
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 845

**Kaukasische Suite: Dorfszene –
Aufzug der Serdar**

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 867

Die launische Polka

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 873

Die verliebte Geige

Intermezzo
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 873

Lass uns träumen

Serenade
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 893 (oder
möglicherweise: O-25 898)

Nur du

Serenade
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 893 (oder
möglicherweise: O-25 898)

Ungarisch

Nach originalen Volksmelodien
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült im März 1938
Matrizennummer: BE 11 975
Bestellnummer: O-26 116

Budapest bei Nacht

Ungarische Weisen
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-26 116

«Der Zigeunerbaron»

Potpourri
Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-26 121

Amerikanische Vision

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 901 und
O-26 404

Afrika

mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 901

Chant Hindu aus der Oper «Sadko»

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespült um 1936/38
Bestellnummer: O-25 949

Pizzicato-Walzer

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespield im Oktober 1937
Matrizennummer: BE 11 825
Bestellnummer: O-25 949 (in
Italien: GO 19 351)

Legende d'amour

Mit Klavierbegleitung, am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-25 969

Serenade Georgette

Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Oskar Jerochnik
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-25 969

Auf der Hochzeitsreise

Heiteres Intermezzo
Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Wolfgang Schmidt
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-26 141

Tout egal!

Intermezzo
Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Wolfgang Schmidt
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-26 141

Einsam unterm Sternenzelt

Romanze
Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Wolfgang Schmidt
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-26 167

Enttäuschung

Romanze
Mit Klavierbegleitung; am Klavier:
Wolfgang Schmidt
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-26 167

Strahlendes Licht (in deinen schönen Augen)

Tango
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-25 621

Boulanger-Fox

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-25 621

Hallo – Budapest!

Ungarischer Fox
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield im August 1936
Matrizennummer: BE 11 413
Bestellnummer: O-31 041 (in
Frankreich: 281 155)

Hora-Mare

Rumänischer Tanz
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield im August 1936
Matrizennummer: BE 11 412
Bestellnummer: O-31 041 (in
Frankreich: 281 155)

Einmal ist keinmal!

Tango, aus dem Tonfilm «Die
ganz grossen Torheiten»
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-31 131

Du – du gehst an mir vorbei

Langsamer Fox
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespield um 1936/38
Bestellnummer: O-31 131

Julika

Czardas-Fox, aus dem gleichnamigen Tonfilm
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt im Mai 1937
Matrizennummer: BE 11 675
Bestellnummer: O-31 164 (in Italien: GO 19 490)

Unter Sternen küß' mich

Ungarischer Fox
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt im Mai 1937
Matrizennummer: BE 11 676
Bestellnummer: O-31 164 (in Italien: GO 19 491)

Spiel Zigeuner!

Ungarischer Fox
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt um 1936/38
Bestellnummer: O-31 173

Erinnerungen an Ungarn

Czardas-Medley
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt um 1936/38
Bestellnummer: O-31 173

Ein Millöcker-Abend

Eine Melodienfolge aus den bekanntesten Millöcker-Operetten
Georges Boulanger mit seinem Orchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-26 323

Schönau, mein Paradies

Lied
Georges Boulanger mit seinem Orchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-26 328

Wien, du Stadt meiner Träume

Lied
Georges Boulanger mit seinem Orchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-26 328

Dacapo

Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Matrizennummer: BE 12 984
Bestellnummer: O-31 291

Tokaj

Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt im Februar 1938
Matrizennummer: BE 11 932
Bestellnummer: O-31 291

Tango Marina

Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 381

Was ein Zigeuner fühlt

Tango und Czardas aus der Operette «Melodie der Nacht»
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 381

Liebesserenade zur Nacht

Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31395

Ich schenk' mein Herz

Aus der Operette «Die Dubarry»
Georges Boulanger mit seinem Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 395

Tango Torero

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 410

Zigeunerständchen

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 410

Am schwarzen Meer

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt im November 1938
Matrizennummer: BE 12 229
Bestellnummer: O-31 427 (in
Italien: GO 19 807)

**Tango, du bist doch meine
Lieblingsmusik**

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 427

Von der Puszta will ich träumen

Aus dem Film «Blaufuchs»
Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 458

Rote Rosen

Georges Boulanger mit seinem
Tanzorchester
Eingespielt vor 1941
Bestellnummer: O-31 458

Gemüse, Gemüse, Gemüse

Georges Boulanger und sein
Orchester
Eingespielt im September 1941
Matrizennummer: BE 12 983
Bestellnummer: In der Schweiz:
O-26 518

Vitamin-Polka

Georges Boulanger und sein
Orchester
Eingespielt im September 1941
Matrizennummer: BE 12 984
Bestellnummer: In der Schweiz:
O-26 518

Krach-Czardas

Georges Boulanger mit seinem
Orchester
Eingespielt im September 1942
Matrizennummer: BE 11 825
Bestellnummer: O-26 548

**Einspielungen bei
PARLOPHON
(PARLOPHONE
RECORDS)**

(Möglicherweise nicht vollständig)

Vienna

Cabman's Song
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2161

Vienna, City of My Dreams

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2161

Indian Love Call

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2175

Il Bacio

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2175

Hallo Budapest

Hungarian
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2266

Hora-Mare

Roumanian
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2266

**Caucasian Suite – No. 2, Village Scene,
No. 4, Entry of the
Sirdar.**

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2309

Forget Me Not

Intermezzo
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2322

Valse Triste

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2322

Julika!

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2445

Play, Gypsy, Play

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2445

Hungaria

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2539

Budapest at Night

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt im April 1938
Matrizennummer: BE 11 976
Bestellnummer: R 2539

Tango Torero

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt im Oktober 1938
Matrizennummer: BE 12 159
Bestellnummer: R 2606

Gypsy Serenade

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt im Oktober 1938
Matrizennummer: BE 12 160
Bestellnummer: R 2606

By the Black Sea

George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2629

My Dream

Tango
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt um 1937/39
Bestellnummer: R 2629

Dreaming of the Puszta

Tango-Czardas
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt im Januar 1939
Matrizennummer: BE 12 311
Bestellnummer: R 2690

Red Roses

Tango
George Boulanger and his
Orchestra
Eingespielt im Januar 1939
Matrizennummer: BE 12 312
Bestellnummer: R 2690

Keep Young!

Polka

George Boulanger and his
Orchestra

Eingespielt um 1937/39

Bestellnummer: R 2702103

Merry and Bright

Fox-Trot Intermezzo

George Boulanger and his
Orchestra

Eingespielt um 1937/39

Bestellnummer: R 2702

Die launische Polka

Eingespielt im Februar 1937

Matrizennummer: BE 11 580

Bestellnummer: DP 186

Sensibilité de Tzigane

Eingespielt im September 1938

Matrizennummer: BE 12140

Bestellnummer: DPW 64

Tango Marina

Eingespielt im September 1938

Matrizennummer: BE 11 675

Bestellnummer: DPW 64

Weitere Einspielungen**Zwei Schallplatten (verschollen)**

Eingespielt um 1950 in Brasilien

Bibliographie

Quellenverzeichnis

Musikalien:

Boulanger, Georges: *Amerikanische Vision*, Humoreske, Ausgabe für Violine und Klavier, Verlag, N. Simrock, Leipzig 1940.

Boulanger, Georges: *Avant de mourir*, Tango-Serenade, Ausgabe für Violine und Klavier, Verlag Bote & Bock, Berlin 1926.

Boulanger, Georges: *Bunte Perlen, Originalkompositionen für Violine und Klavier*, Heft 1 und 2, Verlag N. Simrock, Leipzig 1940.

Boulanger, Georges: *Da Capo*, Ausgabe für Klavier, Verlag Albert Bennefeld, Berlin 1938.

Boulanger, Georges: *Kaputt*, Manuskript-Abschrift von Nora Boulanger-Pantazi.

Boulanger, Georges: *Max und Moritz*, Ausgabe für Salonorchester, Verlag D. Rather, Leipzig 1938.

Gespräche:

Cattaneo, Napoleone: Gespräch mit dem Verfasser, Kriens, 5. November 1993.

Dierbach, Heinz (Berlin): Telefongespräch mit dem Verfasser, 11. Februar 1994.

Drabek, Kurt: Gespräch mit dem Verfasser, Berlin, 12. Februar 1994.

Girardin, Fabrice: Gespräch mit dem Verfasser, La Chaux-de-Fonds, 3. Juli 1993.

Loulakis, Alexander: Gespräch mit dem Verfasser, Frankfurt am Main, 20. September 1993.

Paetsch Neftel, Michaela: Gespräch mit dem Verfasser, Schafis, 3. Juli 1993.

Von Barloewen de des Aubris, Ilse und des Aubris, Zenaida: Gespräch mit dem Verfasser, Schafis, 29. Mai 1993.

Witkowsky, Hans-Günther und Drabek, Kurt: Gespräch mit dem Verfasser, Berlin, 8. Februar 1994.

Briefe:

Boulanger, Nora: 22seitiger, handgeschriebener Brief vom 6. Januar 1994 an den Verfasser mit 83 Antworten auf Fragen desselben.

Neftel, Klaus: Brief vom 11. Oktober 1994 an den Verfasser.

Fotografien:

Boulanger-Fotografien von Josef Donderer aus der «Scala», Berlin, vom Mai 1934 und Oktober 1936. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Periodika:

Berliner Herold – Die interessante deutsche Wochenzeitung. Politik, Gesellschaft, Theater, Film, Sport, Börse, Gastronomie. Ausgaben vom 19. November 1927, 27. November 1927, 4. Dezember 1927, 18. Dezember 1927, 19. Oktober 1930, 16. November 1930, 11. Januar 1931, 13. Mai 1934, 20. Mai 1934, 27. Mai 1934, 17. Juni 1934, 24. Juni 1934, 30. Juni 1934, 6. Januar 1935, 20. Januar 1935, 17. Februar 1935, 3. März 1935.

Das Deutsche Podium, Fachblatt für Unterhaltungs-Musik und Musik-Gaststätten. Ausgabe vom Juli 1936.

Neue Zürcher Zeitung. Ausgaben vom 6. Mai 1932, 21. Dezember 1932.

Tages-Anzeiger, Schweizerische Tageszeitung. Ausgaben vom: 25. April 1932, 27. April 1932, 30. April 1932, 8. Mai 1932, 14. Mai 1932, 13. Dezember 1932, 14. Dezember 1932, 12. Dezember 1932, 16. Dezember 1932.

Schallplattenkataloge:

Odeon und Gloria Musikplatten: Hauptverzeichnis 1936/37, Hauptverzeichnis 1938-1939, Hauptverzeichnis 1941, Schallplattenverzeichnis 1950.

Parlophone Records: Complete Catalogue, June 1941.

Telefunkenplatte: Matrizenverzeichnis populäre Musik, dreissiger und vierziger Jahre. Zusammengestellt von Robert Hertwig, Teldec Schallplatten GmbH, Hamburg.

Vox-Nachrichten, Blätter für Hausmusik, 2. Jg., Nummer 11, November 1927.

Sonstige Quellen:

Berliner Adressbücher von 1926-1936; Amtliches Fernsprechbuch für den Bezirk der Reichspostdirektion Berlin von 1941.

Computerdaten der GEMA, Berlin, zu den Werken Georges Boulangers.

Dokumentaion «Auf den Spuren der Vergangenheit. Eine Erinnerung an die Konzert- und Cafehaeuser der ersten Haelfte des 20. Jahrhunderts der Stadt Berlin.»

Zusammengestellt von Kurt Drabek für den Club der Schellackfreunde Hessen E.V. Frankfurt am Main, Berlin 1990.

Dossier «Boulangers» im Bundesarchiv, Abteilung III, Aussenstelle Berlin-Zehlendorf (ehemals Berlin Document Center). Inhalt: Aktennotiz der Reichsmusikkammer vom 18. November 1939; Schreiben der R. N. Film Produktion GmbH an die Reichsfachschaft Film (RFF) vom 6. November 1934; Schreiben der RFF an die R. N. Film Produktion GmbH vom 7. November 1934; Schreiben der Universum-Film AG an die RFF vom 30. August 1935; Schreiben der Universum-Film AG an die RFF vom 30. August 1935; Schreiben der RFF an Georges Boulangers vom 7. Oktober 1935, 2. September 1935 und 27. Mai 1936; Schreiben der Tobis Filmkunst GmbH an die RFF vom 7. April 1941; Schreiben der RFF an die Tobis Filmkunst GmbH vom 9. April 1941; Schreiben der Terra Filmkunst GmbH an die RFF vom 30. September 1942; Schreiben der RFF an die Terra Filmkunst GmbH vom 19. Oktober 1942 und 26. Oktober 1942; Beschäftigungsnachweis für Georges Boulangers für die Jahre 1936-1942; Vermerk über eine Unterredung zwischen Frau Elfriede Luise Golbig und Herrn Schmidt am 18. Oktober 1947.

Programmheft der «Scala» Berlin für die Festspiele «Traum-Karussell» vom 16. Oktober bis 30. November 1936.

Programmhefte des «Nachkabarets» von Karl-Heinz Bernstein, Berlin-Schöneberg, vom November 1946 und April 1947.

Literaturverzeichnis

Adlon, Hedda: *Hotel Adlon*, Berlin 1992.

Anonym:

– Auer, Leopold. In: *Riemann Musiklexikon*, Personenteil, 12. Auflage, Mainz 1959, p. 63.

– *Die Weltmeisterschaft in Jazzmusik* (Textinzipit). In: *Der Querschnitt*, Jg. 7, Heft 7, Juli 1927, p. 563.

– *Georges Boulanger im Esplanade*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Ausgabe vom 6. Mai 1932, Blatt 2, Nr. 830.

– *Unterhaltungssorchester*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Ausgabe vom 21. Dezember 1932, Blatt 5, Nr. 2420.

– *Salonorchester*. In: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, 12. Auflage, Mainz 1967, p. 835.

Auer, Leopold: *Violin Playing as I Teach It.*, New York 1980.

Becker, Heinz: «*Musik für aller Gattung Leute*», *Gedanken zur Unterhaltungsmusik*. In: *Gerhard Winkler, Ein Komponisten-Portrait*, hrsg. von Stephan Pflicht, München-Lochham 1986.

Bomberger, E. Douglas: *The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano*. In: *The Musical Quarterly*, New York 1991, p. 198-208.

Dahlhaus, Carl: *Trivialmusik*. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, p. 261-269.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Salonmusik*. In: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, 12. Auflage, Mainz 1967, p. 834.

Fellinger, Imogen: *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*. In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, p. 131-141.

Henke, Matthias: *Joseph Küffner, Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte, Band I: Biographie Joseph Küffners*, Tutzing 1985.

Hiller, Dawid: *Slaloms durch die Welt des Salons*, Booklettext zur Compact Disc «*Extase*» des Ensembles Prima Carezza, Tudor Records 795, Zürich 1993, p.3-7.

Hopf, Rudolf: *Casa Loma Swing*. In: *Jazz Podium* 22, 1973, Nr. 9, p. 20-22.

- Keldany-Mohr, Irmgard: *«Unterhaltungsmusik» als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1977.
- Lange, Horst H.: *Die deutsche «78er» Discographie der Hot-Dance- und Jazz-Musik 1903-1958*, Berlin 1992.
- Nick, Edmund: *Unterhaltungsmusik (Sitzung des Programmausschusses der deutschen Rundfunk-Gesellschaft in Bremen am 22. und 23. Mai 1929)*. In: Bredow, Hans: *Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks*, Heidelberg 1950, p. 298-308.
- Ondher, Pierre-Marcel: *Georges Boulanger, le Violon-Lutin de l'Etrange*, Booklett-Text zur Compact Disc *«Georges Boulanger, L'exceptionnel virtuose du violon tzigane, enregistrements originaux 1932-1942»*, Inter Loisirs Disc 642146, Boulogne 1994.
- Schnitzler, Arthur: *Die griechische Tänzerin*. In: *Der blinde Geronimo und sein Bruder, Erzählungen*, Frankfurt am Main 1989.
- Schortemeier, Dirk: *Die Renaissance der Salonmusik*. Referat, gehalten am 16. September 1994 in Interlaken. Nicht publiziert.
- Schortemeier, Dirk: *Salonmusik*. In: *Das Grosse Lexikon der Musik*. Hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil, Freiburg, Basel, Wien 1982, Band 7, p. 195f.
- Schröder, Heribert: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918 – 1933*, Bonn 1990.
- Steger, Fritz: *Es ist keineswegs beabsichtigt* (Textinzipit). In: *Deutsche Kultur-Wacht* vom 16.12.1933, Heft 37, p. 10f. Zitiert nach: Wulf, Josef: *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, p. 268.
- Wolffram, Knud: *Tanzdielen und Vergnügungspaläste*, Berlin 1992.
- Worbs, Hans Christoph: *Salonmusik*. In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, p. 121-130.

Christian Peter Meier

Lebenslauf

Geboren am 9. Dezember 1963 in Zug

Aufgewachsen in Zug und Cham

Primarschule und Sekundarschule in Cham

Kantonsschule in Zug

1985 Matura Typus E

Studium der Musikwissenschaft, der Deutschen Literaturwissenschaft
und der Deutschen Sprachwissenschaft an der Universität Zürich

1988 bis 1992 Gesangausbildung bei Rudolf A. Hartmann, Zürich

Seit 1991 Teilpensum als angestellter Redaktor und Journalist bei der
«Luzerner Zeitung» und ihrer Zuger Regionalausgabe



CHRISTIAN PETER MEIER

JOURNALIST

BERUF

Seit Januar 2024 | **Chefredaktor Luzerner Zeitung und Regionalausgaben**

Seit August 2018 | **stv. Chefredaktor Luzerner Zeitung**

Januar 2016 bis Juli 2018 | **Leiter Reporterpool, Luzerner Zeitung**

April 2007 bis Dezember 2015 | **Chefredaktor Zuger Zeitung**

- Leiter der Zuger Redaktion mit rund 20 Mitarbeitenden während einer turbulenten Phase sich häufender Zuger Skandale (Doppelmord im Verlegermilieu, Landammannfeier, Affären Romer, Betschart, Beglinger)

1988 bis März 2007 | **Mitarbeiter Neue Luzerner Zeitung, Neue Zuger Zeitung, Luzerner Zeitung, Vaterland**

- 2006: Gründer und erster Chef des Newsdesks, Neue LZ
- 2000 bis 2005: Tagesthemenredaktor im Nachrichtenressort, Neue LZ
- 1998 bis 2000: Leiter Ressort Zuger Gemeinden, Neue ZZ
- 1995 bis 1998: Redaktor Ressort Stadt Zug, Neue ZZ
- Davor: Redaktioneller Mitarbeiter, Volontär, freier Mitarbeiter mit Schwerpunkt Kultur (Musikrezensent)

NEBENBERUFLICHE TÄTIGKEITEN

- Singen: Bass-Bariton mit breitem Repertoire von Klassik bis Pop, regelmässige Engagements als Solist
- Mitglied der Zuger Vocal-Comedy-Truppe Screaming Potatoes; seit 1989 zehn abendfüllende Shows mit Hunderten von Konzerten

AUSBILDUNG

1996 | **Lizentiat Philosophische Fakultät I**

Universität Zürich, Abschlussnote: 5,5

- Hauptfach: Musikwissenschaft
- Erstes Nebenfach: Neuere deutsche Literatur
- Zweites Nebenfach: Deutsche Sprachwissenschaft

1985 | **Matura**

Kantonsschule Zug, Wirtschaftsgymnasium

Zuvor: Sekundar- und Primarschule in Cham

Zudem: Gesangsausbildung bei Rudolf A. Hartmann, Zürich, und Maria von Dongen, Luzern (ohne Diplom); diverse Chorleiterkurse

PERSÖNLICHES

Geboren am 9. Dezember 1963

Grafenauweg 9, 6300 Zug
+41 79 322 23 88

christianpmeier@bluewin.ch

SPRACHEN

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend)
Spanisch (brauchbar)
Französisch (brauchbar)

EDV-KENNTNISSE

InDesign
Livingdocs
Words, Excel, Powerpoint

HOBBYS

Malen (Konkrete Kunst)
Tennis
Snowboarden
Velotouren
Wandern, Hochtouren

MITGLIEDSCHAFTEN

Rotary-Club Zugerland
Zunft der Bauleute der Stadt Zug
Tennisclub Baar (Ehrenpräsident)