



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Komponieren in Südtirol Anfang des 20. Jahrhunderts:
Zu Leben und Werk Erwin Vales“

verfasst von / submitted by

Antonius Widmann

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Danksagung

Der meiste Dank gebührt der Familie und Verwandtschaft Erwin Vales, die mich nicht nur überhaupt erst auf sein spannendes Werk aufmerksam gemacht, sondern mir auch mit viel Einsatz und Motivation im Arbeitsprozess geholfen hat, wo sie nur konnte. Neben Interviews und unzähligen Rückfragen haben mich allen voran meine Tante Eva Widmann und ihr Bruder Michael Zelger laufend mit zusätzlichen Informationen, Bildern und Quellen versorgt, mir Kontakte verschafft und dabei geholfen, entstandene Unklarheiten auszuräumen. Ohne die großzügige Aushändigung beinahe des gesamten Privatnachlasses des Komponisten Erwin Vale, inklusive zahlreicher Original-Manuskripte, Notizen und Tagebücher, hätte die vorliegende Masterarbeit nie und nimmer zustande kommen können.

Ein großer Dank ergeht auch an den Kustos des Traminer „Hoamet Museums“ Hermann Toll, von dem ich freundlicherweise ebenfalls einen umfangreichen Aktenordner zum Werk und Leben Erwin Vales beziehen durfte.

Danken möchte ich darüber hinaus der Traminer Gemeindeverwaltung, dem örtlichen Schulsprengel, dem Traminer Männergesangsverein und der örtlichen Bürgerkapelle für die freundliche Unterstützung bei der Recherche.

Auch Herrn Dr. Ferruccio Delle Cave entrichte ich hiermit meinen herzlichen Dank für verschiedenste Tipps zu einschlägiger Literatur und einzubeziehenden Institutionen in der Region.

Letztlich auch meinen herzlichen Dank an meine Masterarbeits-Betreuerin, Frau Prof. Dr. Brigit Lodes, die meine Themenwahl von Anfang an gutgeheißen und tatkräftig unterstützt hat.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Masterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als Masterarbeit eingereicht.

Wien, 2019

Antonius Widmann BA

Inhaltverzeichnis

Danksagung	3
Eidesstattliche Erklärung	5
Inhaltsverzeichnis	7
Vorwort	9
Quellen & Methodik	11
1. Einleitung	
1.1. Einführung	12
1.2. Forschungsbericht	15
2. Historischer Hintergrund	
2.1. Südtirol um die Jahrhundertwende	19
2.1.1. Politische Situation	19
2.1.2. Musikalische Situation	22
2.2. Südtirol in des 20. Jahrhunderts erster Hälfte	34
2.2.1. Politische Situation	34
2.2.2. Musikalische Situation	45
2.3. Südtirol in des 20. Jahrhunderts zweiter Hälfte	53
2.3.1. Politische Situation	53
2.3.2. Musikalische Situation	54
3. Erwin Vale – Leben & Werk	
3.1. Präliminarien & Methodik	57
3.2. „eine geradezu künstlerische Begabung“	60
3.3. „mit überragender musikalischer Einfühlung und edlem Ton“	75
3.4. „von schöner eigenwilliger Originalität“	82
4. Erwin Vale – seine Musik	
4.1. Werkbestand im Überblick	98
4.2. Analyse	103
4.2.1. 30er Jahre – nach dem Studium	103
4.2.1.1. <i>Verzicht</i>	104
4.2.1.2. <i>Da ich dich kaum geseh'n</i>	105

4.2.1.3. <i>Gebet</i>	107
4.2.1.4. Weitere Werke vor dem Abessinienkrieg	109
4.2.2. 40er Jahre – Krieg und Kriegsende	112
4.2.2.1. <i>Ein junger Dichter denkt an die Geliebte</i>	112
4.2.2.2. <i>Gelöbnis</i>	114
4.2.2.3. <i>An Maria</i>	116
4.2.2.4. <i>Bergweihnacht</i>	119
4.2.2.5. <i>Gang durch den Spätherbst</i>	120
4.2.2.6. Weitere Werke um 1950	122
4.2.2.7. <i>Tantum ergo</i> für Sopran-Solo, gemischten Chor, Orgel und Orchester	124
4.2.2.8. <i>Gruß der Heimat & Lied an die Stadt Meran</i>	126
4.2.3. die späten Lieder - Tiroler Volkston	128
4.2.3.1. die dreizehn Kinderlieder	128
4.2.3.2. die patriotischen Lieder der 50er Jahre	131
4.2.3.3. die späten Kunstlieder	133
4.2.3.4. die <i>Sonatine in Es-Dur</i> für Klavier solo	137
4.3. Bewertung	142
4.4. Werkverzeichnis	144
Literaturverzeichnis	154
Appendix	
- Interview mit Elva Bauer, Eva Zelger-Widmann und Sibylle Bauer am 7.2.2018 ...	158
- Interview mit Michael Zelger am 22.11.2017	168
Abstract	171

Vorwort

Am 16. April 2017 veranstaltete ich im Bozner Sudwerk anlässlich der Osterfeiertage einen Lieder- und Arienabend. Sobald die Einladungen verschickt waren, traten Bruder und Cousinen meiner Tante Eva Widmann, geb. Zelger, an mich heran mit der Bitte, ob ich nicht das eine oder andere Lied eines gewissen Erwin Vale aus Tramin aufführen möchte. Seine Nachfahren – allen voran die drei Töchter – würden sich außerordentlich freuen, ein paar seiner Werke aufgeführt zu hören.

Bei Erwin Vale handelte es sich um den Großvater mütterlicherseits meiner angeheirateten Tante. Neben dieser Tatsache und den ungefähren Lebensdaten (1906—1980) wusste und kannte ich nichts von diesem Komponisten. Ich ließ mir also das Lieder-Repertoire Erwin Vales als Kopie nach Wien schicken und begann, die fein säuberlich notierten Manuskripte cursorisch durchzuspielen. Schnell fiel mir auf, dass ich es mit mehr als einem provinziellen Amateur zu tun hatte: Die Sätze befolgten nicht nur alle Regeln korrekter Notation, sondern zeigten darüber hinaus ein treffsicheres Gespür für die Abstimmung von Klavier und Gesangsstimme und einen harmonischen Einfallsreichtum von nennenswertem Potenzial. Einer Aufführung einiger Liedkompositionen Erwin Vales stand also überhaupt nichts im Weg.

Zu einem Masterarbeits-Projekt avancierte die Angelegenheit, sobald ich erfuhr, dass Erwin Vale an und für sich studierter Violinist gewesen war. Das völlige Fehlen von Violinwerken und die eindeutige Fokussierung auf die Gattung des Klavierlieds waren offenbar eklatante Merkmale von Erwin Vales Musikschaffen. Und der historische Moment, in welchem sich Vales Ausbildung und auch der Großteil seines nachverfolgbaren Komponierens abspielten, ließ das Oeuvre des ganz und gar unbekanntes Südtiroler Tonsetzers für mich vollends zum spannenden Forschungsthema werden. Es handelt sich namentlich um die Zeit der faschistischen Suppression der deutschen Volksgruppe und Kultur in Südtirol. Hierauf folgten die Wirren des Zweiten Weltkrieges zwischen italienisch-deutscher Kriegskooperation und späterer Feindschaft, und schließlich die entscheidenden Jahre auf dem Weg zur Emanzipation der deutschen und ladinischen Minderheiten vor dem Hintergrund einer auch nach dem Faschismus weiterhin latent nationalistisch denkenden italienischen Regierung.

Was waren die Umstände, vor denen ein deutschsprachiger Kulturschaffender unter einem nationalistisch-italienischen Regime es sich leisten konnte, mit dem Klavierlied der wohl typischsten „deutschen“ Gattung der klassischen Musik zu frönen? Tatsächlich hat Erwin Vale die wohl spannendsten 70 Jahre in der Geschichte der Provinz Südtirol zum größten Teil bewusst miterleben können. Neben der Qualität seiner Kompositionen macht ihn auch und vor allem diese historische Einbettung zum idealen Studienobjekt und Fallbeispiel für die Südtiroler Musikgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Quellen & Methodik

Wie oben angedeutet, stützt sich ein guter Teil meiner konkreten Informationen zu Erwin Vale auf Erkenntnisse aus Interviews mit Nachfahren und Verwandten des Komponisten. Die zwei längsten und relevantesten dieser Interviews sind dieser Masterarbeit im Transkript als Appendix beigefügt. Viele weitere Erkenntnisse konnte ich aus dem privaten Nachlass Erwin Vales gewinnen, der bei der Familie in Tramin aufbewahrt wird. Auf Nachfrage kann hier ein Kontakt erstellt und das Privatarchiv eingesehen werden. Auch die Archive der meisten relevanten Vereine und Institutionen sind gut strukturiert und auf Anfrage einzusehen. Über die Zitationsmethodik im Hinblick auf die genannten Archivalien und ihre Verwendung zur Rekonstruktion von Vales Biographie gibt das Kapitel 3.1. der vorliegenden Arbeit näheren Aufschluss.

Wo immer sich v.a. zu biographischen Fakten nachprüfbar Belege aufspüren ließen, wurden diese in der Darstellung gegenüber den innerfamiliären Erzählungen bevorzugt. Wo gegebenenfalls schriftlich oder bildlich Bezeugtes den intern tradierten Geschichten widerspricht, sollen letztere dennoch nicht unter den Tisch fallen; Missverständnisse oder Fehlinformationen können zwar Resultat einer einfachen Inhaltserosion sein, jedoch durchaus auch auf gesteuerte Fehlinformationen zurückgehen oder bei näherer Betrachtung der Gewichtung gewisser Fakten gegenüber anderen innerhalb der Familie Fragen des Selbstverständnisses oder Selbstbildes des Komponisten mitbeantworten. Dazu zählt z.B. die Frage, ob Vale selbst behauptet hat, er hätte in Bologna studiert, oder ob die Familie sich schlichtweg falsch an seinen Studienort erinnerte, weil auf seinem Diplom nicht Trient sondern Bologna stand.

Der vorangestellte historische Abriss dient der geschichtlichen Kontextualisierung. Die Zitationsweise entspricht den Richtlinien des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien.

1. Einleitung

1.1. Einführung

Erwin Vale (* 14.04.1906 in Tramin, + 12.03.1980 in Eppan) war ein Südtiroler Violinist, Komponist, Volksschulpädagoge und Gastwirt. So in etwa könnte der (noch) nicht existierende Wikipedia-Eintrag zu seiner Person beginnen. Leben und Werk dieses unbekanntes Musikers sind der zentrale Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Diese ist nicht zuletzt mit dem Anspruch entstanden, das Oeuvre einer spannenden aber vergessenen Künstlerpersönlichkeit aus der Versenkung zurück zu holen. Erwin Vales Lebensdaten sind nahezu deckungsgleich mit der wohl ereignisreichsten Epoche der Südtiroler Landesgeschichte. Als er im Jahr 1906 zur Welt kam, gehörte Tramin an der Weinstraße im Überetsch – zwar als äußerste Peripherie aber doch althergebrachter Bestandteil des Reiches – noch zur österreichisch-ungarischen Habsburgermonarchie.

Zum Zeitpunkt seines Studienabschlusses im Jahr 1929 ist Südtirol seit gut zehn Jahren die nördlichste Provinz des faschistisch regierten Königreichs Italien; den Deutsch-Südtiroler/inne/n war das aktive Ausüben ihrer Volkskultur und jahrhundertealter Traditionen und Gebräuche untersagt. Auf Vales Studiendiplom, ausgestellt am 12. Oktober 1929 am Liceo Musicale G. B. Martini di Bologna, steht denn sein Vorname auch in italianisierter Form als Ervino angeführt.¹

Die frühen 30er Jahre verbringt Erwin Vale teils in der noch österreichisch verbliebenen Tiroler Landeshauptstadt Innsbruck, in der sich mehr und mehr der Einfluss der Hitler-treuen NSDAP bemerkbar macht, und später im Abessinienkrieg (1935—1936). Den Zweiten Weltkrieg durchlebt Erwin Vale mit seiner jungen Familie als Grundschullehrer in Tramin.

Im Juli 1943 wurde Benito Mussolini abgesetzt und die deutsche Wehrmacht übernahm die Kontrolle über die nördlichen Provinzen Italiens. Nach der Niederlage der Achsenmächte 1945 legitimierte die italienische Regierung mit diesem Kurswechsel von 1943 die Fortführung einer im Grunde nationalistischen Politik, unter welcher sich die Situation der deutsch- und ladinischsprachigen Minderheiten Südtirols nur geringfügig verbesserten.

¹ Vale, Erwin: Diploma di Licenza Normale am Liceo Musicale G. B. Martini in Bologna, Tramin, Privatnachlass.

Auf der Grundlage des Pariser Vertrages von 1946 gelang es erst 1972 mit der Unterzeichnung des Südtiroler Autonomiestatutes, die langjährige Unterdrückung der nicht italienischsprachigen Südtiroler offiziell zu beenden und eine Phase der Emanzipation und Selbstbestimmung einzuläuten. Erwin Vale war zu diesem Zeitpunkt 66 Jahre alt und sowohl am Ende seiner beruflichen als auch künstlerischen Laufbahn angelangt. Acht Jahre später starb er im Alter von 74 Jahren.

Diese Deckungsgleichheit seiner Lebensdaten mit den aus heutiger Sicht wohl prägendsten fünfzig Jahren der Südtiroler Geschichte macht Vale zu einem interessanten Studienobjekt im Hinblick auf die Rolle und Position, die Kunst im Allgemeinen und klassische Musik im Speziellen unter den gegebenen politischen und soziokulturellen Umständen jener Zeit gespielt hat und überhaupt zu spielen in der Lage war. Zwischen politisch-propagandistischer Vereinnahmung auf der einen Seite und patriotisch-konservativer Übersteigerung auf der anderen blieb wenig Platz für avantgardistische Szenen.

Das 20. Jahrhundert, speziell das frühe, war musikgeschichtlich betrachtet wohl mit eines der Zeitalter, in denen die Kunstform Musik am stärksten mit der Politik verwoben war.² Anton Pelinka formuliert es so, dass Kunst „durch eine ideologisch-weltanschauliche Brille gesehen“ worden sei und dass sie „nicht einfach Kunst“ war, sondern vielmehr „mit einer ethno-nationalen und ideologischen Etikette versehen“.³ In einer Zeit so hoher Aufladung von Musik mit außermusikalischen Interessen und Sachverhalten war Erwin Vale ein deutschsprachiger Südtiroler Violinist, der unter einem nationalistisch faschistischen Regime auf italienischem Hoheitsgebiet fast ausschließlich Klavierlieder – wie oben angedeutet, eine der am eindeutigsten mit Deutschtum konnotierten Musikgattungen – in deutscher Sprache komponierte. Unter diesen Prämissen scheint die Bekundung seiner jüngsten Tochter Elva, sie habe ihren Vater immer als vollkommen apolitischen Menschen erlebt, geradezu ironisch.⁴ Schon die Auswahl der von ihm vertonten Dichter und Dichterinnen scheint diese Ansage Lügen zu strafen. Zu eindeutig scheint auch der völkische Tiroler Tonfall in manchen seiner

² Vgl. hierzu John, Eckhard: „Wer hat Angst vor jüdischer Musik?“, in: John, Eckhard / Zimmermann, Heidy (Hrsg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder, Eigenbilder*, Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2004, S. 104-107.

³ Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 12f.

⁴ Bauer, Elva: persönliches Interview geführt von Antonius Widmann, Audioaufnahme, Tramin, 7. Februar 2018. Siehe Appendix, Transkript 1.

Kompositionen. Doch diese volkstümlicheren Lieder wiederum, so seine Tochter Elva, seien überhaupt nur Kinderlieder gewesen und niemals für die größere Bühne bestimmt.⁵ Meine Analysen der betreffenden Lieder müssen dem in einigen Fällen widersprechen, wie ich an späterer Stelle ausführen werde.

Es ergibt sich bei Vale nicht das Bild eines apolitisch denkenden Musikers. Dass er sich zumindest zeitweise stärker für politisches Geschehen interessiert haben dürfte, hat seine Tochter sogar zu Beginn unseres längeren Interviews – womöglich unbewusst – selbst bestätigt, als sie auf meine Frage nach der politischen Einstellung ihres Vaters antwortete, damals habe „ja jeder den Hitler toll gefunden“.⁶ Vale mag mit zunehmendem Alter politisch gleichgültiger geworden sein. Auch mag seine mit den Jahren zunehmende Religiosität als Ersatz für politische Überzeugungen fungiert haben. Über diese gibt ein ausführliches Reisetagebuch Aufschluss, das Erwin Vale in fortgeschrittenem Alter bei einer Pilgerfahrt (24. Juli bis 16. August 1965) nach Israel anlegte.⁷

Unter der Annahme, dass Vale als Komponist auf seine Weise am politischen und historischen Geschick seines Heimatlandes partizipierte, lässt sich sein Werk unter mehr als nur einem künstlerischen Blickwinkel untersuchen. Sein Oeuvre scheint seinen eigenen zeitgenössischen Kommentar zur Südtiroler Zeit- und Landesgeschichte abzugeben. Anspruch und Aufgabe der vorliegenden Arbeit wird es also nicht nur sein, Vale als Komponist und Musiker zu entdecken, sondern auch die Art und den Umfang seines politisch-musikalischen Engagements zu umreißen und anhand seiner Person als Fallbeispiel den Rang von Musik im Südtirol des frühen und mittleren zwanzigsten Jahrhunderts zu beleuchten.

Nach einem historischen Abriss über die politischen und soziologischen Umstände erfolgt erstmals eine biographische Darstellung der wichtigsten Lebensstationen des Komponisten Erwin Vale. Daran anschließen soll eine Bewertung und Einordnung seines Werkes. Den letzten Teil der Arbeit bildet ein Werk- und Aufführungskatalog, der erstmals die kompositorischen und konzertierenden Tätigkeiten Erwin Vales umfassend nachzeichnet.

⁵ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

⁶ Ebda.

⁷ Vale, Erwin: Reisetagebuch. Pilgerfahrt ins Heilige Land. 24. Juli – 16. August 1965, Tramin, Privatnachlass.

1.2. Forschungsbericht

Über Erwin Vale wurde nie etwas veröffentlicht. Die einzigen zwei auffindbaren Erwähnungen in der Literatur begegnen einerseits in der 2009 erschienenen Festschrift anlässlich des 200jährigen Bestehens des Traminer Kirchenchores⁸, welche neben zwei kurzen Spalten zu seiner Biographie auch eine Photographie der von Vale gegründeten Traminer Singschar enthält. Ein paar Seiten später findet sich Vale abermals auf einem Gruppenfoto des Traminer Pfarrchors und Orchesters⁹, in welchem er angeblich viele Jahre lang die erste Violine spielte¹⁰. Daneben findet er nur noch Eingang in einen 1976 mit großen Ambitionen von Roland Kristanell herausgegebenen Sammelband zu den unterschiedlichsten Aspekten des Südtiroler Musiklebens. Die den Band beendende chronologische „Zeittafel zum Südtiroler Musikleben“ verzeichnet im Geburtsjahr des Komponisten knapp:

1906—1980 Erwin Vale, Komponist aus Tramin, schrieb stimmungsvolle Lieder und Instrumentalwerke.¹¹

Dass sein Name hingegen in keinem der beiden eigentlichen Standardwerke zum weiteren Themenkomplex auftaucht – namentlich weder in der dreibändigen *Musikgeschichte Tirols*, herausgegeben im Jahr 2008 von Kurt Drexel und Monika Fink¹², die in ihren Dimensionen Kristanells Darstellung weit übersteigt, noch in Hubert Stuppners ausführlicher Beschreibung der Musikgeschichte des Bozner Raumes von 2009 mit dem Titel *Musik und Gesellschaft in Südtirol*¹³ –, mag wie eine Recherchelücke seitens dieser größeren wissenschaftlichen Projekte aussehen. Doch verliert dieser Missstand an Virulenz, wenn man bedenkt, dass Roland Kristanell den um 36 Jahre älteren Vale persönlich gekannt haben muss und ihm wohl aus diesem Grund eine Erwähnung in seinem Sammelband zugestand. Der Klappentext seiner Schrift erwähnt nämlich, dass Kristanells Vater „an die 50 ein- und mehrstimmige Lieder meist mit Klavierbegleitung“

⁸ Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik. Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt*, Tramin: Eigenverlag 2009, S. 25.

⁹ Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik*, S. 30.

¹⁰ Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik*, S. 25.

¹¹ Kristanell, Roland: „Zeittafel zum Südtiroler Musikleben“, in: Kristanell, Roland (Hrsg.), *Musik in Südtirol*, Schlanders: Wielander 1982 (Arunda), S. 133.

¹² Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.): *Musikgeschichte Tirols*, 3 Bände, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344).

¹³ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, Bozen: Edition Raetia 2009.

komponierte und Violinist war.¹⁴ Kristanells Vater muss also nicht nur etwa gleich alt wie Erwin Vale gewesen sein, sondern war als Violinist und Liedkomponist offensichtlich im exakt selben künstlerischen Metier unterwegs. Tatsächlich lässt sich die persönliche Bekanntschaft der beiden Männer belegen: Unter der Rubrik „In diesen Tagen vor 50 Jahren“ schreibt ein Autor unter dem Kürzel „eljoka“ für die Redaktion der Südtiroler Dolomitenzeitung vom 16./17. Februar 2002 unter Berufung auf die Ausgabe der Dolomiten vom 11. Februar 1952 (Nr. 35, S. 8):

„Die Meraner Urania hat mit ihrer Veranstaltung am vergangenen Donnerstag in ihrem neuen Saal am Theaterplatz eine für die Kultur unseres Landes sehr rühmenswerte Leistung vollbracht.“ [...] „Unter dem Titel ‚Südtiroler Tonsetzer‘ wurden Liedkompositionen von Prof. Josef Gasser, Neustift; Hans Hölzl, Meran; Hermann Kristanell, Naturns und Erwin Vale aus Tramin aufgeführt. Dies ist umso verdienstvoller, als fast alle dieser Lieder zum ersten Male in der Öffentlichkeit zu hören waren.“ Interpretiert wurden diese Lieder, am Klavier von Gisela Madile begleitet, von „Frau Maria Schneider, die mit ihrem angenehmen Sopran bei vollster Hingabe an die einzelnen Werke ihr Bestes gab und damit das Lob, das sie von dem zahlreichen Publikum ernten konnte, voll und ganz verdiente.“ [...] Erwin Vales Lieder, „von schöner eigenwilliger Originalität“ bestimmt, erwiesen sich „stark und lebhaft“ im Empfinden. [...] Diese Veranstaltung, die sich für das allmählich wiedererwachende kulturelle Leben in Südtirol höchst bedeutungsvoll erwies, wurde mit Gedichten von Erich Kofler angereichert. Kofler las selbst und erntete vor allem mit seinen Dialektdichtungen einen großen Erfolg.¹⁵

Ansonsten wird Erwin Vale in den nennenswerten Gesamtdarstellungen über das Südtiroler Musikleben der Zeit nicht erwähnt. Selbst Albert Riester, ein u.a. in Bozen ausgebildeter Innsbrucker Harfenist, Organist und Jahrgangskollege von Vale, führt ihn 1970 in seinem recht großzügig angelegten Namenskatalog der Süd- und Nordtiroler Komponisten in der Österreichischen Musikzeitschrift nicht an.¹⁶ Von den vier Komponisten, deren Werke 1952 in der Meraner Urania zu hören waren, findet nur Prof. Josef Gasser als ältester und prominentester der vier angeführten Musiker bei Riester

¹⁴ Wielander, Hans / Thurin, Hans: Klapptext, in: Kristanell, Roland (Hrsg.): *Musik in Südtirol*, Schlanders: Wielander 1982 (Arunda), hinterer Klapptext.

¹⁵ Vale, Erwin: „In diesen Tagen vor 50 Jahren“, Artikel aus der Dolomitenzeitung vom 16./17.02.2002, Tramin, Privatnachlass.

¹⁶ Riester, Albert: „Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25/11 (1970), S.704-708.

Erwähnung.¹⁷ Im Jahr 1873 in Lienz geboren, sei er u.a. für über 10 Jahre in Kaltern als Chorleiter aktiv gewesen¹⁸, was eine frühe Bekanntschaft mit dem im nebenan liegenden Eppan geborenen Erwin Vale durchaus möglich macht. Bereits im Jahr 1922 aber, als Vale gerade 16 Jahre alt war, habe Prof. Gasser den Ort verlassen und fortan im Kloster Neustift bei Brixen gewirkt.¹⁹ Dass von vier Männern mit offenbar ähnlichen Vorlieben in Sachen Stil und Gattung nur der weit vor dem faschistischen Interludium der Südtiroler Geschichte geborene Ehrenbürger der Stadt Lienz bei Riester genannt wird, kann als symptomatisch für die Situation der um 1900 geborenen Deutsch-Südtiroler Komponisten und ihrer Musik gelten. Tatsächlich scheint Riester bei genauerem Hinsehen nur jene Tiroler Komponisten in seine Liste mitaufgenommen zu haben, welche entweder gebürtig aus Nord- oder Osttirol stammten und somit meist dort aufgewachsen und musikalisch ausgebildet waren, oder welche zwar aus Südtirol stammten, jedoch in Süddeutschland oder Österreich studiert und zumindest zeitweise in Innsbruck oder anderen Nordtiroler Ballungsräumen gewirkt hatten.

Wer weiter in Südtirol leben und wirken wollte, war seit der Übernahme der Provinz durch den italienischen Staat im Jahr 1920 vom restlichen deutschen Kulturraum abgeschnitten, wie Johanna Blum anhand der in den 1940er Jahren entstandenen Südtiroler Volkslieder-Sammlung von Alfred Quellmalz schlüssig demonstriert.²⁰ Somit war es für Komponisten auch unmöglich, Anteil an der österreichischen Szene und ihren stilistischen Tendenzen zu haben oder Kontakte zum damit einhergehenden Netzwerk zu pflegen. Dass Erwin Vale als in Trient und Bologna studierter Südtiroler, der fast ausschließlich in Tramin gewirkt hat, in Darstellungen aus dem Nordtiroler Komponistenkreis also nicht zu finden ist, sollte daher nicht Wunder nehmen. Ebenso scheint er in keinen italienischen Anthologien auf und ebenso wenig in jenen Werken, die zwar tatsächlich auf Südtirol fokussieren, dabei jedoch naturgemäß die federführenden Institutionen wie etwa das Bozner Claudio Monteverdi-Konservatorium oder das Haydn-Orchester in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen.²¹

¹⁷ Riester: „Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts“, S. 705.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Blum, Johanna: „Die Sammlung ‚Südtiroler Volkslieder‘ von Alfred Quellmalz“, in: Deutsch, Walter / Haid, Gerlinde (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1997 (Schriften zur Volksmusik 17), S. 73.

²¹ Es trifft dies allem voran auf Hubert Stuppners Monographie zur Musik und Gesellschaft in Bozen im 19. und 20. Jahrhundert zu.

An Erwin Vale erinnert sich also zum gegebenen Zeitpunkt im Grunde nur, wer ihn selbst kannte. Neben einer sehr knappen Erwähnung in Roland Kristanells Sammelband *Musik in Südtirol*, der oben erwähnten Festschrift des Traminer Pfarrchores anlässlich seines 200jährigen Bestehens und einer nicht minder knappen Notiz in einem kleinen Raum des Traminer Hoamet-Museums, ist dies vor allem Vales Nachkommenschaft, die seinen pedantisch präzise angelegten Privatnachlass seit seinem Ableben im Frühjahr 1980 bewahrt und verwaltet.

2. Historischer Hintergrund

2.1. Südtirol um die Jahrhundertwende

2.1.1. Politische Situation

Traditionell war Bozen eine Handelsstadt, gelegen auf der wichtigsten mitteleuropäischen Transitroute zwischen Nord und Süd, der Brenner-Querung über den Alpenhauptkamm. Schon zu römischer Zeit war die Via Claudia Augusta hier verlaufen.²² Somit war Bozen seit jeher fixe Zwischenstation für Nord-Süd-Reisende. Persönlichkeiten wie Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried von Herder, oder auch Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart hatten hier auf dem Weg nach Italien Halt gemacht. Ebenso kamen angehende deutsche Kaiser auf dem Weg nach Rom zu ihrer Krönung durch den Papst in Bozen vorbei. So erinnert eine Tafel an der Ecke Obstmarkt-Museumsstraße gegenüber dem Neptunbrunnen an den Gasthof ‚Sonnenwirt‘, wo neben Goethe und Herder eben auch Kaiser Joseph II. einst nächtigte.²³

Seit dem 14. Jahrhundert, als Margarete Maultasch nach dem Aussterben der Meinhardiner in männlicher Linie im Jahr 1363 ihrem nächsten Verwandten, Rudolf dem Stifter, die von ihr geerbte Grafschaft Tirol vermachte, gehörte das zentralalpine Territorium zu den Erblanden der Habsburger. Im ausgehenden 19. Jahrhundert war Südtirol schon seit Jahrhunderten Teil der Kernländer der österreichisch-ungarischen k.u.k.-Monarchie. Nichts desto weniger lag Bozen schon immer nicht nur in der Peripherie des Vielvölkerstaates – die zentralen Städte der Monarchie (Wien, Preßburg, Laibach, Prag, Budapest usw.) lagen weit im Osten – sondern zusätzlich zur politischen auch an einer kulturellen Grenze:²⁴ Der Norden der italienischen Halbinsel war zwar temporär ebenfalls Teil der habsburgischen Hoheitsgebiete. Und auch weite Gebiete der italienischen Halbinsel waren vormals ebenso wie große Teile des späteren k.u.k.-Reichs und des modernen Deutschland wesentlicher Bestandteil des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gewesen. Seit vielen Jahrhunderten jedoch bestand der Großteil des

²² Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino: Überblick über Land und Geschichte, Recht und Politik*, Trient: Druckerei und Vervielfältigungsdienst der Autonomen Region Trentino-Südtirol 2000, S. 17.

²³ Verkehrsamt der Stadt Bozen: „Kunsthistorischer Rundgang“, in: *Offizielle Website des Bozner Verkehrsamtes*, <http://www.bolzano-bozen.it/de/index.html>, letzter Zugriff: 02. April 2018 um 14:30 Uhr, S. 1 Sp. 2.

²⁴ Vgl. Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, S. 26f.

heutigen Italien aus vielen kleinen Signorien und Herzogtümern, die sich vehement als eigenständig gebärdeten. Entsprechend der stolzen Tradition kleinstaatlicher Eigenständigkeit war auch die Bereitschaft der italienischen Bevölkerung, sich mit Vorherrschaften fremder Reiche und Mächte abzufinden, äußerst gering.

Es war dies die lange gewachsene Voraussetzung für den im Zuge des Nationalismus-trächtigen 19. Jahrhunderts aufkommenden Geist des italienischen Irredentismus, in dessen Fahrwasser das faschistische Regime nach dem Ende des Ersten Weltkrieges schließlich die Brenner-Grenze und damit auch die Region Trentino-Südtirol für sich beanspruchte.²⁵ Das entscheidende Argument in einer Zeit übersteigerten Nationalstolzes war dabei, dass im so genannten „Welschtirol“ seit jeher italienischsprachige Bevölkerungsgruppen ihr zu Hause gehabt hatten. Auch zu Zeiten des österreichischen Vielvölkerstaates hatten hier Italiener, Deutsche und Ladinler gleichermaßen gelebt. Und schon damals war das Gebiet des heutigen Trentino weitestgehend italienischsprachig und das heutige Südtirol zu gut drei Vierteln deutschsprachig besiedelt gewesen.²⁶ Es war auch diese Insgesamt-Mehrheit italienischsprachiger Bevölkerungsteile in der Region der Hintergrund, vor dem Italien im November 1947 mit der Gewährung einer Autonomie nicht nur für Südtirol sondern auch für die Provinz Trentino und der Einrichtung der Stadt Trient (und nicht Bozens) als Regionalhauptstadt versuchte, durch klare Mehrheitsverhältnisse das Land trotz internationaler Bestimmungen dennoch de facto italienisch zu halten.²⁷

Als es nun um 1870 nach dem allmählichem Erstarken der nationalistischen Bestrebungen v.a. seitens der italienischen Intelligenz und Studentenschaft im so genannten Risorgimento schlussendlich zur Schaffung eines italienischen Flächenstaates nach französischem Vorbild kam, nahm man auch in Südtirol das Ausgreifen des Irredentismus mehr und mehr als Gefahr wahr.²⁸ Nicht mehr dynastisch vererbende Signorien bestimmten fortan das politische Gefüge des Stiefelstaates sondern eine ethnisch-kulturell konsolidierte Großnation, die mit den wichtigsten politischen und wirtschaftlichen Kräften Europas bald würde konkurrieren können. Entsprechend nahm

²⁵ Vgl. Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, Bozen: Athesia 1995, S. 7-12.

²⁶ Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino*, S. 17f.

²⁷ Vgl. Widmann, Franz: *Es stand nicht gut um Südtirol. 1945-1972. Von der Resignation zur Selbstbehauptung. Aufzeichnungen der politischen Wende*, Bozen: Edition Raetia 1998, S. 75f.

²⁸ Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino*, S. 57-59.

als subtile Defensiv-Reaktion bei den Deutsch-Südtiroler/inne/n die deutschnationale Gesinnung zu. Zu immanent schien die Gefahr, vom militanten Irredentismus einer vom Wiederauferstehen der altrömischen Glorie träumenden italienischen National-Romantik überrollt zu werden.

Die österreichische Zentralregierung wurde sich um die Jahrhundertwende nach und nach der anstehenden Zerreißproben aufgrund der nationalistisch-separatistischen Tendenzen in vielen Gebieten der Monarchie bewusst und versuchte, diesen entgegen zu wirken, indem etwa der Gebrauch des Italienischen als zweiter Regional-Amtssprache im Tiroler Raum explizit gewünscht und gefördert wurde. Im Jahr 1910 erhob die statistische Zentralkommission der k.u.k.-Monarchie für den Raum Trient aber immer noch einen italienischsprachigen Bevölkerungsanteil von 93,9%, während in Südtirol 89% der Bevölkerung Deutsch sprachen.^{29,30} Die Eigenbrötlerei der beiden Bevölkerungsgruppen war also trotz der mit etwa 1880 einsetzenden Versuche einer Förderung der Mehrsprachigkeit und Vermischung im Sinne einer weniger starken Identifikation mit der eigenen Nation und dafür einer stärkeren Hinwendung zum Staat als Nationen-unabhängigem Abstraktum bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg keineswegs zurückgegangen.³¹ Ganz im Gegenteil lässt sich für die Jahre zwischen 1860 und 1913 sogar eine Abwanderung italienischsprachiger Bürger aus dem Bozner Raum feststellen, was der italienische Historiker Mario Toscano wohl nicht ganz unvoreingenommen auf die angebliche Diskrepanz zwischen bäuerlich-konservativem Denken bei der Habsburg-treuen deutschen und revolutorisch-fortschrittlichem Denken bei der italienischen Bevölkerung zurückführt.³² An Stelle stärkerer Durchmischung traten noch stärkere Separationstendenzen auf. Dass diese aber zumindest seitens der deutschen Bevölkerungsgruppen Südtirols nicht durch überkommen-altmodische Kaisertreue gefördert wurde sondern vielmehr anderweitig begründet war, lässt sich belegen: Vor allem das Bozner Stadtbürgertum wandte sich ganz im Gegenteil aus einem Emanzipationsbedürfnis gegenüber dem Kaiserhaus und der von diesem seit der Märzrevolution von 1848 wieder verstärkt protegierten katholischen Kirche heraus

²⁹ Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino*, S. 54f, S. 57f. Peterlini beruft sich hier auf Zahlen aus dem Amt für Statistik (ASTAT) der Tiroler Landesregierung.

³⁰ Vgl. auch Leidlmair, Adolf: *Bevölkerung und Wirtschaft in Südtirol*, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1958 (Tiroler Wirtschaftsstudien. Schriftenreihe der Jubiläumsstiftung der Kammer der Gewerblichen Wirtschaft für Tirol 6), S. 37-39.

³¹ Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino*, S. 58.

³² Toscano, Mario: *Storia diplomatica della questione dell'Alto Adige*, Bari: Editore Laterza 1967, S. 4.

vermehrt dem deutschen Idealismus und seiner Philosophie, der deutschen Musik und insgesamt dem Deutschnationalismus zu. Man orientierte sich also zusehends in Richtung Deutschland und großdeutscher Lösung und immer weniger nach Wien. Kaiserreich und Vielvölkerstaat waren zwar noch politische Realität, in den Köpfen der Bevölkerung hatte man sich aber schon weitestgehend von diesem Traditionsmodell verabschiedet.³³ Weder die stärkere Bindung an das Reich noch die ethnisch-kulturelle Durchmischung und die davon erhoffte Milderung der Spannungen zwischen den Bevölkerungsgruppen gelang letztendlich.

Im Rahmen dieser schleichenden freiwilligen ethnisch-kulturellen Separationen im ausgehenden 19. Jahrhundert kam es parallel zur Abwanderung italienischsprachiger Familien aus Südtirol zu einem Zuzug deutschsprachiger Familien aus Sprachinseln im Trentiner Raum nach Südtirol. Ebenso lässt sich bei all der nationalistisch aufgeheizten Grundstimmung nachzeichnen, wie nicht irredentistisch sondern immer noch loyal großösterreichisch fühlende und nichts desto weniger italienischsprachige Familien ihren Weg in das Südtiroler Unterland fanden, um der spürbaren Gefahr, vom neuen italienischen Nationalstaat verschluckt zu werden, zumindest fürs Erste zu entgehen. Im deutlich mehrheitlich Italienisch sprechenden Trentino musste diese Möglichkeit um ein Vielfaches realistischer erscheinen, als in Südtirol, dessen Bevölkerung mehr und mehr ihre deutsche Identität betonte. Hier würde man sich im Ernstfall doch bestimmt gegen eine politische Vereinnahmung wehren.³⁴

Im Zuge dieser Wanderbewegungen soll auch die Familie Vale ursprünglich nach Eppan und anschließend nach Tramin gekommen und dort sesshaft geworden sein.³⁵

2.1.2. Musikalische Situation

Die Zuspitzung der Weltanschauung und politischen Gesinnung der Deutsch-Südtiroler schlug sich auch im Musikleben und vor allem im Musikgeschmack der Öffentlichkeit nieder. Frei von politischen wie ökonomischen Interessen war die Kunst-Musik-Szene in der kleinen Provinzstadt Bozen niemals gewesen. Als Transit-Handelsstation erfuhr das Städtchen zwar vom jeweils Neuesten aus Nord wie Süd gleichermaßen und pflegte schon um 1800 deutsche Kammermusik ebenso wie italienische Oper. Bestimmt wurde der

³³ Vgl. Fontana, Josef: *Der Kulturkampf in Tirol*, Bozen: Athesia 1978 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes 6), S. 19.

³⁴ Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino*, S. 61.

³⁵ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

Musikbetrieb aber zu jeder Zeit maßgeblich von reichen Gönnern und Förderern aus der Wirtschaft und nicht von einer Künstlerszene, wie sie in den großen Zentren wie München, Wien oder Venedig existierte.³⁶ Dass es das Bozner Theater zur Kaiserkrone hinter dem Gasthof zum blauen Bock am Musterplatz, das auf Betreiben engagierter Händler im Jahr 1805 seine Spieltätigkeit aufnahm³⁷, zeitweise sogar zu einer gewissen regionalen Bedeutung und Bekanntheit brachte, beweist nicht zuletzt der Umstand, dass niemand geringerer als E.T.A. Hoffmann einen als fiktiv zu verstehenden Brief aus seiner Novelle „Don Juan“ über eine idealtypische Aufführung des Mozart’schen *Don Giovanni* in eben diesem Bozner Theater zur Kaiserkrone ansiedelt.³⁸

Außerhalb des Theaters spielte sich Kunst-Musik im Bozen des frühen 19. Jahrhunderts vornehmlich in den Palais von Adelligen und reichen Kaufleuten oder öffentlich in Gotteshäusern ab.³⁹ Auf dem Land wurde neben allenfalls stilistisch konservativer Sakralmusik volkstümlich musiziert. Das Theater also war der Spielplatz zur Selbstdarstellung einer kleinen ökonomischen Stadtelite. Kammermusik war den Salons einer noch kleineren Gruppe von Stadtadel und Reichen vorbehalten, die zwar über die Neuigkeiten aus den europäischen Musikmetropolen Paris und Wien informiert waren, diese aber hinter verschlossenen Türen im privaten Kreis studierten oder nachmusizierten. (Vor allem die Musiksammlung der Anna von Menz-Sarntheim im Palais Toggenburg umfasste unter anderem Editionen von Werken eines Chopin und Mendelssohn und bezeugt durchaus ein reges Interesse an der neuesten Produktion.⁴⁰)

An Stelle einer freien Komponistenszene, wie sie in jener Zeit in den größeren Städten Europas im Fahrwasser der Romantik und ihres weltlich-bürgerlichen Ideals des freien Künstlers in Anlehnung an Mozart und Beethoven entstand, lag in Südtirol die musikalische Expertise auch weiterhin im Wesentlichen in den Händen des Klerus. Stuppner formuliert: „Aufgrund dieser Führungsrolle in spirituellen Belangen blieb in Tirol die Figur des Priesterkomponisten auch dann noch unangefochten, als anderswo das kompositorische Handwerk ganz in weltliche Hände überging.“⁴¹

³⁶ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 21.

³⁷ Vgl. Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 32-42.

³⁸ Segebrecht, Wulf / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2004, S. 83-97

³⁹ Vgl. Weber, Beda: *Die Stadt Bozen und ihre Umgebung*, Bozen: Eberle 1849, S. 206.

⁴⁰ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 87-90.

⁴¹ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 74.

In Bozen gab es u.a. seit alters her eine kirchliche Singschule, die gemeinsam mit zahlreichen Einrichtungen verschiedener Klosterinternate und Dorfpfarrämter eine grundlegende musikalische Alphabetisierung besorgte und gleichzeitig den beträchtlichen Bedarf an Kantoren und Kirchenmusikern hinlänglich decken konnte.⁴² Als das Bozner Bürgertum nach den Wirren um die mehrmaligen neuen Grenzziehungen in der Folge der napoleonischen Kriege in den 1820ern Jahren dank einer stabileren Wirtschaftslage wieder einen Aufschwung verzeichnen konnte, war bald auch wieder Geld für Repräsentation in Form von Kunst und Kultur frei. So subventionierte man 1822 die kirchliche Singschule mit öffentlichen Geldern. Auch hatte man damit bereits im Hinblick auf eine längerfristig angedachte Säkularisierung derselben bereits eine gewisse Abhängigkeit geschaffen. Ganz in säkularem Interesse ging die Singschule auf, als das Stadtbürgertum aus Protest gegen die reaktionären Restaurationsbestrebungen Kaiser Franz Josephs nach der Niederschlagung der 1848er Revolten im Jahr 1855 einen ausschließlich weltlichen Bozner Musikverein gründete, der die alte kirchliche Singschule personell wie finanziell recht bald absorbierte.⁴³ Die Restaurationsbestrebungen des jungen Kaisers sahen zwar vor, dass „Wissenschaft und Lehre frei sein“ sollten, gewährten nach Protesten der Bistümer jedoch der Kirche weiterhin im Wesentlichen die Oberhoheit zumindest über das Volksschulwesen.⁴⁴ Das Bozner Bildungsbürgertum war inzwischen wie die Eliten andernorts mit den Ideen der Französischen Revolution, der deutschen Aufklärung, des Sturm und Drang und der frühen Romantik vertraut und störte sich bereits gehörig an den geringsten Ansprüchen auf öffentliche Mitgestaltung seitens der Kirche. Man verstand sich als liberal, modern und somit nicht zuletzt als deutschnational.⁴⁵ Das Bedürfnis, eine eigene rein weltliche Musikausbildung zu konstituieren, ist in seiner Vehemenz vor dem Hintergrund des bürgerlichen Zeitgeistes gut nachvollziehbar: Nicht zuletzt die aufkommende Virtuosenkultur des frühen 19. Jahrhunderts zeugt vom Verständnis des hart arbeitenden Künstlers als Metapher für den erfolgreichen Geschäftsmann, der ob seiner bürgerlichen Tugenden und seines unumstößlichen Fleißes zu Geld und Ansehen gelangt und nicht aufgrund eines angeborenen Erbrechts. Das Erlernen eines Musikinstruments wurde so zu einem

⁴² Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 132-136.

⁴³ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 129-140.

⁴⁴ Vgl. hierzu Mann, Erwin: *Ein Leben für die Schule. Der katholische Reformpädagoge Johann Ritter von Hermann (1800 - 1890)*, Münster: LIT Verlag 2017, S. 61-72.

⁴⁵ Fontana, Josef: *Der Kulturkampf in Tirol*, S. 19.

bürgerlichen Massenpostulat und diente gleichsam zur frühzeitigen Einprägung eines auf Fleiß und Standhaftigkeit fußenden Weltbildes.⁴⁶

Die Konsolidierung einer rein weltlichen Musikausbildung in Bozen durch den Musikverein und die dazu gehörige Musikschule im Jahr 1855 geschah so strikt säkular, dass verdiente Kirchenmusiker wie Jakob Schgraffer oder Josef Anzoletti der Ältere und damit die fähigsten Musiker der Stadt allein wegen ihrer engen Kontakte zur Kirche bei der Besetzung der Ämter im Verein nicht berücksichtigt wurden und deshalb kurzerhand Stadt und Land verließen.⁴⁷ Als dann Dr. Josef Streiter 1861 das Amt des Bozner Bürgermeisters übernahm, intrigierte er auch noch die restlichen verbliebenen kirchlichen Einflussnehmer aus dem Bozner Musikverein heraus und verjagte gleichzeitig eine zweite Garde fähiger Musiker aus der Stadt.⁴⁸ Die vielen Kapellmeister des Bozner Musikvereins, die meist nur für wenige Jahre oder gar Monate im Amt blieben, unterstanden einem Gremium aus wohlhabenden und häufig überambitionierten dafür jedoch umso weniger sachverständigen musikalischen Amateuren, das sich aus der wirtschaftlichen Elite der Stadt rekrutierte. Die Kaufleute, Anwälte, Juristen und Ärzte, welche die Ämter im Vorstand des Bozner Musikvereins und damit des einzigen künstlerisch wie finanziell ernst zu nehmenden Kunst-Musik-Unternehmens des Landes unter sich aufteilten, hieften ihre präferierten Programmpunkte in die Spielpläne. Dies geschah weniger nach dem Kriterium der mit dem zur Verfügung stehenden Personal möglichen musikalischen Realisierbarkeit sondern mehr nach jenem der Entsprechung mit einem stark nationalistisch aufgeladenen Zeitgeist. Welcher Art dieser Zeitgeist war, veranschaulicht beispielhaft folgende Episode: Anfang 1883 kam es anlässlich eines Zwischenaufenthalts des Zugkonvois mit der Leiche Richard Wagners an Bord auf dem Weg von Venedig nach Bayreuth zu einer Prozession des Musikvereins-Vorstandes in Richtung Bahnhof, wo Dr. Karl Knoflach in seiner Funktion als Vereinsdirektor am Bahnsteig salbungsvoll einen „riesigen Lorbeerkranz mit schwarzen Atlasstreifen“ niederlegte. Das Flechtband trug die Aufschrift: „Dem großen deutschen Tonheros der Musikverein und Männergesangs-Verein der deutschen Grenzstadt Bozen.“⁴⁹

⁴⁶ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 124f.

⁴⁷ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 145f.

⁴⁸ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 164-174.

⁴⁹ „Lokales und Provinzielles. Richard Wagner“, in: *Bozner Zeitung* 17.02.1883, S. 4.

Während das Bozner Bildungsbürgertum also den Musikverein als Präsentationsfläche für deutschnationalistische Kundgebungen in Form repräsentativer Werke der so genannten deutschen Meister benutzte, litt zwangsweise die Qualität der Lehre. Die Mitgliedschaftsbeiträge der Eltern, die ihren Kindern hochqualitativen Musikunterricht bezahlen wollten, wurden zur Realisierung riesiger Symphonie- oder Oratorienprojekte herangezogen.⁵⁰ Dass Bozen als Standort ernsthafter Kunst-Musik unter diesen Umständen nicht konkurrenzfähig sein konnte, wird beispielhaft etwa anhand des Aufenthalts der Familie Busoni in Bozen sichtbar. Das Konzert des Wunderkindes Ferruccio Ende Januar 1879 im Bozner Merkantilgebäude musste zwangsweise unter Mitwirkung regionaler Größen wie etwa des damaligen Generalmusikdirektors des Musikvereins, Prof. Josef Anzoletti, stattfinden. Das Bozner Publikum hätte den Auftritt ansonsten boykottiert.⁵¹ Wo eigentlich die besten Kräfte im Land am Werk sein sollten, wetteiferten stattdessen nationalistische Amateure um die Oberhand in Sachen Programmgestaltung. Bozen ging damit eigene Wege, während der Rest des Landes weiter dem Volkstum und der sakralen Tradition verhaftet blieb.

Nur wenige außerordentlich talentierte Burschen aus ländlichen Gemeinden wurden zur musikalischen Ausbildung nach München, Salzburg oder Wien weitervermittelt, kehrten aber nur in Ausnahmefällen in die Heimat zurück.⁵² Südtirol hatte für ernsthafte Musiker schlicht und ergreifend nichts zu bieten, was mit den großen Musikmetropolen in Deutschland, Österreich oder Italien konkurrieren hätte können.⁵³

Betätigungsmöglichkeiten von musikalisch weniger elitärem Anspruch gab es aber zunehmend mehr. Nach und nach entstanden zahlreiche Gesangs- und Musikvereine, die besonders in den Städten florierten. Während sie in den Städten dem Bürgertum gleichsam einen Ersatz für im Biedermeier verbotene Parteiverbindungen boten und so als getarnte Plattform für nationalistisch-politisches Gedankengut fungierten, übernahm man auf dem Land zwar dankend die Organisationsstrukturen und Statuten der älteren Vereine aus den Städten, band die so gefestigten Organisationen allerdings

⁵⁰ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 195f.

⁵¹ Vgl. Martinotti, Sergio: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Mailand: Vita e Pensiero 1996, S. 226-230.

⁵² Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 31f.

⁵³ Vgl. Rosenberger, Wolfram: „Musikausbildung in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 187-252.

selbstverständlich ins religiöse Dorfleben mit ein.⁵⁴ Während in Großstädten die männerbündischen Gesangsvereine und Turnbünde schon bald wichtige Faktoren der liberalen Milieubildung geworden waren, wo demokratische Strukturen geübt und bürgerliche Tugenden gelebt und hochgehalten wurden,⁵⁵ entstanden die ersten Männergesangsvereine in Tirol erst ab 1852. Zu diesem Zeitpunkt handelte es sich überall sonst im deutschsprachigen Raum bereits um ein etabliertes Phänomen.⁵⁶ Schlechterdings brachte man aber mit den bürokratischen Einrichtungsformen der städtischen Männergesangsvereine nicht selten auch deren Liedrepertoire und damit allmählich auch das darin transportierte Gedankengut mit aufs Land. Und so bekam auch das gesangliche Treiben auf dem Land und in den Tälern bald eine nationalistische Färbung, wenngleich hier mehr die deutschtümliche Traditionstreue als der politische Liberalismus im Vordergrund standen.

Je stärker der Irredentismus in den südlich angrenzenden Regionen um sich griff, umso stärker wurde auch das vaterländische Pathos in Praxis und Repertoirewahl der Sängerbünde.⁵⁷ Als es dann 1860 mit der Gründung des Tiroler Sängerbundes als Dachverband aller Singvereine zu einer weiteren Institutionalisierung kam, waren dem Austausch und gegenseitigen Hochschaukeln patriotischer Phrasendrescherei überhaupt Tür und Tor geöffnet. Nicht von ungefähr bestand dann auch die erste Amtshandlung des neu gegründeten Bundes ein Jahr später in der Teilnahme am Großen Deutschen Sängerfest, welches an keinem anderen Ort denkbar gewesen wäre als in jenem Nürnberg, dessen große Sängertradition der deutsche Meister schlechthin, Richard Wagner, nur ein Jahr später mit ebenso glorreichem Anspruch in seinen *Meistersingern* inszenieren sollte.⁵⁸ Nicht weniger patriotisch ging es 1889 zu, als unter reger Teilnahme verschiedenster Vereine und großem öffentlichen Interesse das Walther-Denkmal auf dem Bozner Waltherplatz enthüllt wurde.⁵⁹ Walther als erster deutscher Dichter sollte

⁵⁴ Vgl. Rosenberger, Wolfram: „Blasmusik in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 129f.

⁵⁵ Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 56-59.

⁵⁶ Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, S. 53.

⁵⁷ Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, S. 61f.

⁵⁸ Leipert, Karl: *Hundert Jahre Tiroler Sängerbund 1860-1960* (Schlern-Schriften 211), Innsbruck: Wagner 1960, S. 33.

⁵⁹ Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, S. 61.

südwärts blickend die italienischen Barbaren abschrecken. Je näher man den großen kriegerischen Auseinandersetzungen des frühen 20. Jahrhunderts kam, umso schneller stieg die Gesamtzahl der Gesangsvereine an, bis sie sich um 1911 verglichen mit 1889 beinahe verdoppelt hatte.⁶⁰ Aus Nationalismus und Patriotismus waren inzwischen offene Kriegsrhetorik und Aufrufe zur unbedingten Heimmattreue geworden. Zu einer paradigmatischen Inszenierung kam es dann anlässlich der Jahrhundertfeier im Jahr 1909 in Innsbruck, bei der an die Tiroler Freiheitskämpfe erinnert werden sollte. Geadelt durch die Teilnahme der kaiserlichen Familie trug der Tiroler Sängerbund mit über 500 Sängern tirolisches Liedgut vor. 158 Musikkapellen und 33.000 Schützen komplettierten den Aufmarsch.⁶¹

Die Musikkapellen entwickelten sich mehr oder weniger parallel zu den Gesangsvereinen. Jedoch setzt die Teilnahme in einer Kapelle natürlich eine gewisse Profizienz auf einem Musikinstrument voraus, was eine höhere Eintrittsschwelle bedingt als die Teilnahme an Kirchenchören oder Männergesangsvereinen. Eine erste Welle von Musikschulgründungen lässt sich für den gesamten Tiroler Raum für die Zeit um 1800 feststellen.⁶² Eine flächendeckende Versorgung konnte zwar erst sehr viel später gewährleistet werden. Das Bedürfnis nach musikalischer Bildung strahlte aber von den bürgerlichen Schichten der Städte allmählich auch aufs Land aus. Bessere Schulbildung und höhere Alphabetisierung taten das Übrige. Die musikalische Früherziehung geschah zwar nach wie vor in aller Regel im Familienkreis, wo getanzt, gesungen und auf Hausinstrumenten musiziert wurde. Die entstehenden Musikkapellen, Musikvereine und schulischen Institutionen aber boten nun weiterführende Möglichkeiten.⁶³

Zwischen 1814 und 1900 wurden unter diesen neuen Vorzeichen eines allgemein ansteigenden Bildungsniveaus und einer erstarkenden pauschalen Patriotismus-Kultur alleine in Südtirol 94 Musikkapellen gegründet.⁶⁴ Kapellmeister waren zumeist der Dorflehrer oder der Dorfororganist und damit Leute mit einem hohen Maß an musikalischer und akademischer Bildung. Wenngleich Repertoire und Terminkalender der Musikkapellen und ländlichen Chöre sehr lange eng mit dem Dorfleben und dem

⁶⁰ Ebda.

⁶¹ Plattner, Irmgard: *Fin de siècle in Tirol*, Innsbruck: Studienverlag 1998, S. 316f.

⁶² Rosenberger, Wolfram: „Musikausbildung in Tirol“, S. 187.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Lindler, Hubert: *Blasmusik in Tirol. Eine Darstellung der Blasmusikkapellen aus Nord-, Ost- und Südtirol*, Innsbruck: Eigenverlag 1991, S. 28.

Kirchenjahr verknüpft blieben, lag doch in diesen Persönlichkeiten der Motor für das allmähliche Herauswachsen der Vereine aus der rein kirchlichen Anbindung und eine schrittweise Erweiterung des althergebrachten sakralen Choral-Repertoires.⁶⁵

Zusammengefasst beschreibt sich die Situation um die Jahrhundertwende in Tirol und speziell Südtirol also in etwa als folgende: Die Provinzhauptstadt Bozen verfügt seit einem halben Jahrhundert über eine autonome Musikschule mit, dank reicher Gönner, beträchtlichen finanziellen Mitteln. An Stelle einer fundierten Musikausbildung jedoch fließen die Beiträge in symphonische Großprojekte. Diese wiederum werden von keiner einschlägig fachkundigen Intendanz geplant sondern entspringen dem idealistischen Eifer deutschnationalistischer Wirtschaftsmagnaten, Juristen und Politiker, die sich als Amateure an der Pflege und geradezu Verehrung der Alten Meister einer als genuin deutsch verstandenen Musikhochkultur versuchen. Realisierbarkeit, Nachfrage und tatsächlicher musikalischer Wert werden dabei häufig ignoriert. Außerdem gelingt es nicht, fähige Musikdirektoren längerfristig in Bozen zu halten, da ihnen weder Mitspracherecht in Belangen der Spielplangestaltung eingeräumt wird, noch musikalische Qualität als solche wertgeschätzt wird. Die oben angeführte Episode um die Konzerte des Wunderkindes Ferruccio Busoni im Bozner Merkantilpalast im Januar und Februar 1879 veranschaulicht diesen Missstand beispielhaft. Ohne Beteiligung lokal bekannter und oft maximal mittelklassiger Streichquartette wäre das Publikum den Veranstaltungen ferngeblieben. Trotzdem sollte man siebzig Jahre später voller Stolz das städtische Musikkonservatorium nach dem berühmten Gast benennen.

Bozen entwickelte so im 19. Jahrhundert keine Szene, in der junge Talente das Gefühl haben konnten, gefördert und gefordert zu werden. Die kirchenmusikalischen Einrichtungen an Klöstern und Internaten konnten hier zwar Einiges vor allem im Segment der grundlegenden Ausbildung auffangen. Sobald Jungmusiker allerdings der Schule entwachsen waren, verließen sie in aller Regel das Land und machten in weit entfernten Musikmetropolen wie München oder Wien – oder im Bereich der Kirchenmusik häufig in Salzburg – entsprechend Karriere.

Auf dem Land lernte man weiter in traditionellen Kontexten das Musizieren: In der Familie sang, tanzte und spielte man allenfalls typische Hausinstrumente auf einem hausgebräuchlichen Niveau. Die ab 1800 entstandenen Musikkapellen und musikalischen

⁶⁵ Ebda.

Vereine erweiterten das Spektrum um Marschmusik-Instrumente. Ansonsten lernte man beim Dorfgorganisten oder Lehrer das Klavier- und Orgelspiel. Die musikalischen Aktivitäten waren aber in aller Regel anlassgebunden und orientierten sich an den kirchlichen Feiertagen, zu denen Chöre und Blasmusikkapellen gerne ihren Beitrag leisteten. Und wer ein Tasteninstrument gelernt hatte, wurde meist selbst als Organist tätig. Unter dem Einfluss gebildeter Kapellmeister, die aus den Städten, in denen sie studiert hatten, nicht nur ein hohes Maß musikalischer Alphabetisierung mitbrachten, sondern häufig auch moderne Ideen, Überzeugungen und Weltanschauungen, konnte sich das Repertoire dieser Chöre und Kapellen allmählich etwas erweitern. Musikalische Moderne kam dabei nicht in Frage! Vielmehr hielten Themen wie Patriotismus und Heimmattreue Einzug in den sonst so sakral dominierten Repertoirekanon der ländlichen Musikvereine.

Dieser Abriss über die historischen und speziell musikhistorischen Entwicklungen im Südtirol des 19. Jahrhunderts dient dem Verständnis für das geistige und kulturelle Umfeld, in welches Erwin Vale im Jahr 1906 hineingeboren wurde. Geboren und aufgewachsen in der Dorfgemeinde Eppan, unweit der Provinzhauptstadt Bozen, und bald nach Tramin übersiedelt, wuchs Vale zwar in einem kultivierten Haushalt doch in einem dieser dörflichen Milieus auf.⁶⁶

Der Zeitgeist strahlte von den Städten aber auch aufs Land aus, wohin studierte Priester, Lehrer, Ärzte und Musiker Fragmente der neuen Ideen mitbrachten. Heimmattreue als Schlagwort war hier viel stärker volkstraditionell geprägt als durch ein bürgerliches ethno-kulturelles Selbstverständnis. Bedingt durch den kollektiven Nationalstolz auf Basis der großen kulturellen Leistungen deutscher Landsmänner, der im bürgerlichen Milieu im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer beginnenden musealen Konzertpraxis führte⁶⁷, und durch die vorherrschende Anspannung gegenüber den italienischen Nachbarn, die sich in nicht geringerem Maße kulturell selbstherrlich zeigten, war der Publikumsgeschmack um die Jahrhundertwende strikt romantisch-konservativ im städtischen Bürgertum und volksmusikalisch bis sakral konservativ bei der Südtiroler Landbevölkerung.⁶⁸ Selbst Mahler und Strauss waren weitem verschrien, während die

⁶⁶ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

⁶⁷ Vgl. hierzu Bruckmüller, Ernst: *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien: Böhlau Verlag 1994 (Bürgertum in der Habsburgermonarchie 1).

⁶⁸ Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, S. 32.

Wiener Klassik, die deutsche Romantik und bald auch die Wiener Operette mit ihren Beschwörungen der guten alten Zeit unangefochten in der Gunst des Publikums standen.

Mit der steigenden Präsenz des Militärs aufgrund des sich spürbar aufbauenden Kriegsgewitters stieg auch die Nachfrage nach Militärmärschen und Marschmusik in kriegerischem Ton.⁶⁹ Spätestens als der deutsch-französische Krieg von 1870-1871 mit seiner Folge einer endgültigen deutschen Einigung parallel zur endgültigen Konsolidierung des Staates Italiens eine neue Phase allgemeinen Wohlstandes in Südtirol mit sich brachte und dem Deutschnationalismus vor Ort weiteren Aufwind verschaffte, entstand auch in Bozen als neuer Stand ein so genanntes neureiches Bürgertum. Dieses war nicht nur noch Nationalismus-freundlicher und Habsburg-kritischer als das doch noch irgendwo in der Monarchie verwurzelte Traditionsbürgertum, sondern auch in noch höherem Maße offen für Musik von weniger hochkulturellem Anspruch, die man sich in Form von Militärkapellen, Revues und Vaudevilles in die Stadt holte.⁷⁰

Selbst der streitbare Bozner Musikverein verlor unter diesen Umständen an Boden. Der talentierte Kapellmeister Friedrich Rietz aus Düsseldorf versuchte zwar durch eine exemplarische Orientierung an den großen Meisterwerken vor allem aus dem Kanon des deutschen Oratoriums der qualitativen Versechtung entgegen zu wirken, gab aber nach nur vier Jahren im Amt 1884 auf, da das Publikum mit der Programmwahl sichtlich überfordert und der ambitionierte Spielplan durch den geringen Zulauf und das damit verbundene Ausbleiben der benötigten Einnahmen nicht mehr realisierbar war. Hubert Stuppner verortet hier den Punkt, an welchem für Bozen als möglichen Standort professionellen Musizierens in Form symphonischer Großprojekte und hochqualitativer Operaufführungen endgültig keine Chance mehr bestand.⁷¹ Es kann daher auch nicht verwundern, dass Erwin Vale eine Generation später weder zu Studienzwecken noch zu Zwecken einer professionellen musikalischen Berufsausübung die Stadt Bozen in seine Lebenspläne und beruflichen Überlegungen miteinbezog.

Was sich neben alledem noch halten konnte, war – außerhalb Bozens – die Kirchenmusik. Diese hatte durch das Aufkommen der Cäcilianismus-Debatte ab 1868 durch Franz Xaver Witt in Regensburg ausgehend vom örtlichen Bischofssitz Brixen noch zu Amtszeiten des liberal-nationalistischen Bozner Bürgermeisters Dr. Streiter gerade in

⁶⁹ Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, S. 32f.

⁷⁰ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 206-208, 248-250.

⁷¹ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 212-215.

den Tälern und Dörfern des konservativen Südtirol eine neue Blütezeit erlebt.⁷² Auch davor als andernorts spätestens durch die josephinischen Reformen Ende des 18. Jahrhunderts das Komponistenhandwerk endgültig zu einer weltlich dominierten Kunstform geworden war, war der Typus des Priesterkomponisten im Tiroler Raum weiterhin unangefochten geblieben.⁷³ Selbst als ab 1822 in Bozen das Bürgertum in Sachen Musikerziehung unter Ausschluss der Kirche autonom zu agieren begann, konnte sich die Kopplung zwischen Kirche und künstlerischer Bildung auf dem Land dennoch weitestgehend halten. Der Cäcilianismus bestärkte dieses Gespann zusätzlich. Und spätestens als Papst Pius X. 1903 in seiner Enzyklika mit dem Titel „Motu proprio“ die strenge althergebrachte stilistische Vorgabe, dass sich Kirchenmusik im Wesentlichen an der würdevoll-traditionellen Kontrapunktik Palestrinas orientieren müsse, aufweichte und somit auch den Einsatz romantischer Stilmittel in kirchenmusikalischen Kontexten erlaubte, war die Kirchenmusik für komponierende Südtiroler – vorausgesetzt sie hatten nicht fernab der Heimat in Großstädten wie München oder Wien auf dem weltlichen Musikmarkt Karriere gemacht – endgültig zu einer auch nach künstlerischen Gesichtspunkten einigermaßen befriedigenden Option avanciert.⁷⁴ Persönlichkeiten wie Pater Magnus Ortwein (1845—1919) versuchten sich jetzt auch öffentlich bei ihren zahlreichen Messkompositionen an einer stilistischen Synthese aus Palestrina und Richard Wagner. Vinzenz Goller (1873-1953) und Josef Lechthaler (1891-1948) zeigen Bruckner-Einflüsse⁷⁵ und damit auch eine Orientierung an der Reichshauptstadt Wien, während Ortweins Wertschätzung Wagners eher einen Anknüpfungspunkt zwischen katholischem Liberalismus und deutschem Nationalismus anspricht.

Wie nämlich die volkstümliche Variante von Heimattreue in jener Zeit inhaltlich wie auch vor allem rhetorisch nicht allzu weit von der politisch-städtischen Variante deutsch-nationalistischen Patriotismus' angesiedelt war, so standen sich auch nationalstaatliche Interessen mit dem Fernziel einer großdeutschen Lösung in den anhaltenden Konflikten zwischen Österreich und Preußen und kirchliche Entpolitisierungstendenzen nicht zwangsweise fern. Kirchliche Würdenträger in Südtirol konnten bei aller konfessionellen Treue zum Katholizismus mitunter auch im Hinblick auf

⁷² Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 174f.

⁷³ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 74f.

⁷⁴ Knapp, Ernst: „Die Kirchenmusik und die Kirchenmusiker Südtirols“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 253.

⁷⁵ Ebda.

die von Süden her drohende Annexion eine weniger durch Machtpolitik gegebene Bindung sowohl an das Papsttum in Rom als auch an das als politisch zunehmend als schwach empfundene Kaiserhaus in Wien wünschen. So kam es mitunter zu eigentümlichen Konglomeraten aus kämpferisch-protomilitärischer Heimattreue-Rhetorik und erzkonservativer Volksreligiösität, die auch von geistlichen Würdenträgern in Form von Predigten, Gedichten ö. Ä. vorgetragen wurden.⁷⁶

So sehr es also auch jene gab, die innerhalb der Kirche oder ihr nahe stehend trotzdem politisch den Kurs der großdeutschen Nationalisten vertraten, so war doch die Kirche weitestgehend ihrer Natur gemäß ein Bollwerk des Konservativismus. Und dieser Konservativismus wirkte gerade auf dem Land stark bremsend gegen die Entwicklung eines wie auch immer gearteten progressiven Musikgeschmacks. Die führenden Komponisten des Landes gehörten zur Riege dieser konservativen Kirchenmusiker und wirkten meist außerhalb Bozens, häufig im Umfeld des bischöflichen Sitzes in Brixen. Dazu gehören unter anderem Franz Schöpf (1836-1915), der als Organist in Bozen auf Jakob Schgraffer folgte, welcher in den frühen 60er Jahren vor der antiklerikalen Kulturpolitik des Bürgermeisters Dr. Streiter aus Bozen geflüchtet war.⁷⁷ Ebenso fallen in jene Zeiten die Werke von Ignaz Mitterer (1850-1924), der als führender Kirchenkomponist in Brixen wirkte, bevor auch er dem musikalischen Provinzialismus Südtirols in Richtung Regensburg den Rücken kehrte⁷⁸ und jene von Prof. Josef Gasser, der zehn Jahre lang die Leitung des Kalterer Kirchenchores inne hatte und in den 1920er Jahren die Stelle des Chorregenten der Singknabenschule im Kloster Neustift am Bischofssitz Brixen übernahm.⁷⁹

Auch Erwin Vales musikalische Berufsausübung in Tramin spielte sich vornehmlich in einem von traditionellem Katholizismus geprägten Dorf-Milieu ab. Hier leitete auch er zeitweise Musikkapelle und Kirchenchor und trug so zum Gelingen des Kirchenjahres mit all seinen traditionellen Rahmenprogrammen bei. Gleichzeitig bilden die Themen Tirolertum und Heimattreue in seinem Klavierlied-Oeuvre, das im Umfang das nachvollziehbare sakrale Werk des Komponisten bei Weitem überragt, ein klar erkennbares Leitmotiv. Das vor allem in der Zwischenkriegszeit tatsächlich akut bedrohte

⁷⁶ Vgl. hierzu Riedmann, Josef: *Geschichte des Landes Tirol*, Bd. 4/II, Bozen: Athesia 1988, S. 876-900.

⁷⁷ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 145f.

⁷⁸ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 174f.

⁷⁹ Riester: „Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts“, S. 705.

Tiroler Deutschtum muss ihm also bei aller von seiner Verwandtschaft beschworenen späteren Gläubigkeit in der Hochphase seiner kompositorischen Schaffenskraft ein nicht minder großes Anliegen gewesen sein als der Liebe Gott.⁸⁰

2.2. Südtirol in des 20. Jahrhunderts erster Hälfte

2.2.1. Politische Situation

Die Situation im Südtirol des beginnenden 20. Jahrhunderts war folgende: Als Randprovinz und äußerste Peripherie eines zwar zentralistischen aber seit jeher multinationalen Großreichs machten sich die nationalistischen Tendenzen des spätromantischen Zeitgeistes auf mannigfaltige Weise bemerkbar. Der italienische Nachbarstaat, der sich in den vorangegangenen dreißig Jahren als ernst zu nehmende Instanz von europäischem Stellenwert konsolidiert und etabliert hatte, begann spürbar seine Finger Richtung Norden auszustrecken. Hier fiel auch der Umstand ins Gewicht, dass Südtirol als Grenzprovinz von alters her multiethnisch besiedelt war. Die verschiedenen Sprachgruppen ergingen sich mehr und mehr in Ressentiments gegeneinander, da dem Großteil der Bevölkerung auf der einen wie auf der anderen Seite ihr Ethno- und Kulturnationalismus das Gefühl einer angeborenen Überlegenheit suggerierte.

So wie also die italienischen Irredentisten das Postulat eines italienischen Primats mit der glorreichen Vorzeit des römischen Imperiums argumentierten, so pochten auf der anderen Seite die Deutschnationalen auf die geschichtliche wie ethnische und kulturelle Überlegenheit des deutschen Volkes. Arminius und der germanische Widerstand gegen ebenjenes Rom, welches die Irredentisten im Land und gleich hinter der Grenze beschworen, war hierbei das prädestinierte Bild zur Gegenpropaganda.

Der Anspruch auf Überlegenheit wurde auch kulturhistorisch begründet. Die deutsche wie die italienische Kultur wussten hier gleichermaßen mit literarischen Schwergewichten und entsprechender Prominenz aus dem Gebiet der bildenden Künste aufzuwarten. So war es auch kein Zufall, dass schon 1889 mit der Enthüllung des Denkmals für Walther von der Vogelweide der Hauptplatz der Bozner Altstadt dem ersten

⁸⁰ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1 und Zelger, Michael: persönliches Interview, 22. November 2017. Transkript 2. Vales Gottesfürchtigkeit steht dabei auch unter dem Gesichtspunkt außer Frage, dass er – wie eingangs besprochen – in höherem Alter eine Pilgerreise nach Israel unternahm, von welcher ein Reisetagebuch erhalten ist. (Vale, Erwin: Reisetagebuch. Pilgerfahrt ins Heilige Land. 24. Juli – 16. August 1965, Tramin, Privatnachlass.)

Großen der deutschen Literaturgeschichte gewidmet wurde. Walther genoss für den deutschen Bozner etwa denselben metaphorischen Stellenwert wie Dante Alighieri für den nationalbewussten Italiener.⁸¹

Auch in musikalischen Belangen hatten beide Nationen eine beachtliche Tradition vorzuweisen. In Italien war man stolz, die Oper entwickelt und in den vergangenen Jahrzehnten zu einem Höhepunkt internationalen Ranges vorangetrieben zu haben. Die deutsche Musik wiederum konnte sich mit der Wiener Klassik und der großen romantischen Sinfonik auf eine hochkomplexe Tradition abstrakten Musizierens berufen, die überdies dem Selbstverständnis als Volk der Denker und Philosophen entsprach.⁸² Außerdem konnte man sich in der Figur Richard Wagners und allein durch die Proportionen seiner musiktheatralischen Werke selbstlobend auf die Schulter klopfen, dass man als deutsches Volk selbst in Sachen Oper die Italiener überflügelt habe.⁸³ Da das österreichische Kaisertum unter den neuen soziopolitischen Vorzeichen einer zunehmenden Identifikation der Reichsuntertanen mit ihrer jeweiligen Nation im ethnokulturellen Sinne und einer abnehmenden Identifikation mit der dynastischen Kontinuität des Herrscherhauses in Krise war, orientierte man sich nun auch in Bozen mehr und mehr in Richtung Deutschland. Es waren dies auch die Vorzeichen, unter denen Hitler und die NSDAP später in Nord- und Südtirol eine so große Popularität gewinnen konnten. Und speziell in der Epoche totaler Unterdrückung des Deutschtums im faschistischen Südtirol der Zwischenkriegszeit ersehnte man in Hitler eine politische Kraft, die Südtirol schließlich doch noch in ein großdeutsches Reich heimholen würde, dessen Utopie eigentlich bereits seit geraumer Zeit vom Tisch war.⁸⁴

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges stellte Italien, das 1915 trotz eines lange bestandenen Militärbündnisses mit den so genannten Mittelmächten Österreich und Deutschland auf Seiten der Entente in den Krieg eingetreten war, Anspruch auf territorialen Zugewinn unter anderem im Nordwesten des Landes. Sowohl der Zugewinn der Hafenstadt Triest als auch jener des südlichen Tirol und des Trentino gingen auf Kosten des Habsburgerreiches, dessen jahrhundertealte Geschichte mit dem Ende des

⁸¹ Vgl. Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, S. 61f.

⁸² Vgl. Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 250-252.

⁸³ Vgl. hierzu die oben beschriebene Ehrerbietung, die der Bozner Musikverein dem Komponisten Richard Wagner bei der Überführung seines Leichnams von Venedig nach Bayreuth am Bozner Bahnhof zollte!

⁸⁴ Vgl. Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 259.

Ersten Weltkrieges zu einem Ende kam. Am 10. September des Jahres 1919 musste die österreichische Nationalversammlung den Friedensbedingungen, die von den Siegermächten diktiert wurden, zustimmen. Der amerikanische Präsident wünschte ausdrücklich, dass Südtirol an Italien fallen solle, damit sich im Umkehrschluss die Zugewinne Italiens auf der Balkanhalbinsel in Grenzen hielten.

Südtirol und das Trentino gehörten ab dem 10. Oktober des Jahres 1920 zum Königreich Italien. Tausende mussten das Land verlassen, weil sie kein Heimatrecht besaßen und ohne Staatsbürgerschaft auch kein Aufenthaltsrecht genossen. Dazu gehörten vornehmlich Beamte zum Beispiel bei der Eisenbahn, im Schulsystem und in anderen staatlichen Institutionen. Und obwohl der Faschismus zu jenem Zeitpunkt in Italien die Macht noch gar nicht an sich gerissen hatte, wurden in Südtirol sofort Tendenzen zur Italianisierung spürbar.⁸⁵ Trotz der offiziellen Verlautbarung einer friedlichen und geregelten Übernahme unter Beibehaltung der traditionellen Strukturen in Gesellschaft und öffentlicher Verwaltung kam es de facto schon bald nach Kriegsende und eigentlich noch vor der offiziellen Annexion der Region zur Einsetzung einer italienischen Militärregierung, deren Methoden den Bedingungen der Friedensverträge von Anfang an zuwider liefen. Die Grenzen waren auf Antrieb unpässierbar, der Briefverkehr wurde streng kontrolliert und die Nachrichten peinlich gefiltert.⁸⁶

Vor der Machtübernahme der Faschisten 1922 hielten sich die konkret antideutschen Aktionen aber noch sehr in Grenzen und waren vor allem außerhalb der Städte so gut wie nicht präsent. Die Verwaltung wurde zwar offiziell formal der italienischen Legislative angepasst, veränderte sich aber in der Praxis kaum; höchstens personell kam es aufgrund nicht ausgestellter Aufenthaltsbescheinigungen und somit erzwungener Auswanderungen zu Rochaden.⁸⁷ Die erste spürbare Konsequenz der Annexion war eine wirtschaftliche Krise: Die Währung war umgestellt worden, die Touristen aus der Monarchie blieben aus, durch die Einschränkung der Mobilität waren die gewohnten Absatzmärkte nördlich der Brennergrenze auf einen Schlag nicht mehr zugänglich, Kriegsanleihen, mit deren Rückzahlung man gerechnet hatte, wurden nicht refundiert, auf dem Gebiet der Großgrund-Agrarwirtschaft war die neue italienische

⁸⁵ Lechner, Stefan: „Annexion“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 12.

⁸⁶ Lechner, Stefan: „Annexion“, S. 19-25.

⁸⁷ Lechner, Stefan: „Annexion“, S. 25-39.

Konkurrenz übermächtig, und zu allem Überfluss waren zahlreiche junge Männer und Arbeitskräfte entweder im Krieg gefallen oder aber durch Kriegsverletzungen zu Invaliden geworden.⁸⁸

Die Wirtschaft stabilisierte sich zwar in Südtirol als nunmehr Teil der Weltkriegs-Siegermacht Italien schneller als in Österreich. Mit der faschistischen Machtergreifung in Italien am 30. September 1922 kam es jedoch zu einer über 20 Jahre dauernden Epoche der kategorischen Unterdrückung deutscher Kultur und Sprache im ganzen Land. Wie kein anderes Ereignis und kein anderer Zeitraum prägt der Faschismus das historische Narrativ der Provinz Südtirol bis heute. Und letztlich bildet er auch den Hintergrund, vor dem der Komponist Erwin Vale sein junges Erwachsenenleben verbrachte und den Großteil seiner kompositorischen Einfälle zu Papier brachte.

Federführend in der Agenda des faschistischen Italianisierungsprogramms für Südtirol war der gebürtige Roveretaner Ettore Tolomei. Als fanatischer Irredentist hatte er schon vor dem Ersten Weltkrieg bei jeder nur erdenklichen Gelegenheit für die Eingliederung zumindest des mehrheitlich italienischsprachigen Trentino geworben. Nach der Annexion des gesamten Gebietes bis zum Brenner und der faschistischen Machtergreifung war sein Moment gekommen. Tolomei trug sich dem Regime als prädestinierter Kandidat für die Oberaufsicht der Italianisierung Südtirols an und das Regime delegierte ihm diese Aufgabe nur zu gerne. Im März 1923 wurde Ettore Tolomei zum italienischen Senator ernannt und mit einem Maßnahmenprogramm für die neuen Staatsgebiete im Norden betraut, welches er vor allem in den Jahren zwischen 1923 und 1928 mit dem größten Eifer durchzog.⁸⁹ Bereits nach nur vier Monaten im Amt verlas Tolomei höchstpersönlich am 15. Juli 1923 im neuen k.u.k.-Stadttheater im Bozner Bahnhofsareal, welches nur wenige Wochen vor der Kriegsniederlage Österreichs von Bürgermeister Julius Perathoner gleichsam als Trugbild einer Arche Noah des kulturellen Deutschtums im Hinblick auf die drohende Gefahr einer italienischen Übernahme Südtirols eröffnet worden war⁹⁰, ein 32 Punkte umfassendes Programm zur Italianisierung der Region.⁹¹ Nicht nur wurden deutsche Schulen und Traditionsvereine abgeschafft und die gesamte öffentliche Verwaltung auf die ausschließlich zu

⁸⁸ Lechner, Stefan: „Annexion“, S. 36f.

⁸⁹ Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 61.

⁹⁰ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 343-348.

⁹¹ Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, S. 61-63.

verwendende Sprache Italienisch umgestellt. Bis 1927 gingen die Maßnahmen vor dem Hintergrund nicht unwesentlichen passiven Widerstandes der Bevölkerung sogar so weit, dass selbst deutschsprachige Grabstein-Inschriften verboten und bestehende mitunter noch nachträglich entfernt wurden. Familiennamen und Ortsnamen – wobei die Toponomastik das Steckenpferd Tolomeis war, der sich schon im Vorfeld der Übernahme Südtirols durch Italien (und sogar noch bevor eine solche absehbar wurde) einen Teil der bis heute bestehenden italienischen Ortsnamen für traditionell ausschließlich deutschsprachige Dorfschaften ausgedacht hatte – wurden ins Italienische übersetzt⁹² und so wird auch Erwin Vale während seiner Studienzeit auf sämtlichen amtlichen Papieren als „Ervin Vale“ geführt.⁹³ Da die Italianisierung aber schleppend voranschritt, wurden die Maßnahmen im Laufe der Jahre immer schärfer.

Auch die Musikkapellen sahen sich mit immer heftigeren Repressalien konfrontiert. Da die faschistische Festkultur großen Wert auf musikalische Umrahmung legte, wurden die traditionell Deutschtums-treuen Musikkapellen nicht abgeschafft sondern der sogenannten OND (*opera nazionale dopolavoro*), dem Dachverband der staatlich organisierten Freizeit- und Vereinskultur, eingegliedert. Bis hinauf in die 30er Jahre trugen die Blaskapellen sogar einigermaßen problemlos bei Auftritten ihre Vereinstracht und auch die Regulierung des Märscherepertoires wurde erst vergleichsweise spät angegangen.⁹⁴ Grund für die erneute Verschärfung war, dass nach beinahe zehn Jahren systematischer Ausradierung der deutschen Sprache und Kultur aus dem öffentlichen Raum im privaten Bereich immer noch fast ausschließlich Deutsch gesprochen wurde.

Die Südtiroler und Südtirolerinnen waren hartnäckiger, als man es ihnen zugetraut hatte. Symbolträchtigster Aspekt der Südtiroler Widerstandsgeschichte wurden dabei die so genannten Katakombenschulen, die ab 1924 unter der Organisation des Kanonikus Michael Gamper und von Maria Nicolussi in ganz Südtirol organisiert wurden, damit die Kinder der deutschsprachigen Familien auch weiterhin Deutschunterricht genießen konnten.⁹⁵ Die Erhaltung des Deutschtums wurde in diesem soziopolitischen Umfeld zur alles bestimmenden Maxime.

⁹² Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, S. 62-65.

⁹³ Vgl. Vale, Erwin: Diploma di Licenza Normale am Liceo Musicale G. B. Martini in Bologna, Tramin, Privatnachlass. Siehe Appendix, Abbildung 1.

⁹⁴ Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, S. 65-69.

⁹⁵ Clementi, Siglinde: „Schlachtfeld Schule“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920-1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 73. Vgl. auch Gruber,

Weil sich der Faschismus als moderne Strömung verstand, interpretierten die Menschen in Südtirol auch jene Moden als faschistisch, die ganz einfach aus großstädtischen Ballungsräumen kamen. Kurze Röcke und lackierte Fingernägel bei Mädchen galten dem konservativen Deutsch-Südtiroler als faschistisch und wurden abgelehnt. Konservatismus und Reaktionismus griffen um sich und eine zunehmende Sympathie für neue nationalistischen Tendenzen aus Deutschland machte sich bemerkbar. Verstärkt wurde diese Sympathie, als man um die 30er Jahre begann, Nationalisten als Machtfaktor in der deutschen Politik wahrzunehmen.⁹⁶

Es handelt sich beim Thema der NSDAP-Sympathien, die unter der deutschsprachigen Bevölkerung Südtirols in der Zwischenkriegszeit bestanden, um einen sehr heiklen und noch im heutigen Südtirol geradezu tabuisierten Themenkomplex. Dass die Region auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiter bei Italien verblieb, fungierte der kollektiven Entverantwortung als hervorragender Nährboden: Südtirol war niemals ein Teil Nazi-Deutschlands und trägt damit keine Mitverantwortung – so die gängige Haltung. Weil auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und des Faschismus die Repressalien seitens der italienischen Staatsverwaltung gegenüber der deutschsprachigen Minderheit Südtirols de facto weitergeführt wurden, beharrten die Menschen im Land auch dann weiter auf einem Deutschtum-Nationalstolz, als in Deutschland (und in verschiedenen konsequenter Weise in Österreich) längst strikte Entnazifizierungsprogramme installiert worden waren. Südtirol verstand sich weiterhin in erster Linie als ein Opfer der italienischen Unterdrückung. Und so fand eine Aufarbeitung der kollektiven ideologischen Verirrungen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in so vielen Staaten floriert hatten, in Südtirol wenig bis gar nicht statt.⁹⁷

Auch für Erwin Vale wird es schwierig sein zu beurteilen, ob und wo sich in seiner Biographie und v.a. in seinem Liedwerk eine etwaige Schnittstelle zwischen Tiroler Lokalpatriotismus und deutschnationalistischem Kulturstolz feststellen lässt. Wieviel Patriotismus war Zeitgeist und wieviel davon war Ressentiment gegen die italienische Unterdrückung?

Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, S. 29-46 und Corsini, Umberto/Lill, Rudolf (Hrsg.), *Südtirol 1918—1946*, Bozen: Athesia 1988, S. 156-160.

⁹⁶ Clementi, Siglinde: „Zwischen Faszination und Rückzug“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 111, 114, 122f.

⁹⁷ Vgl. hierzu Steurer, Leopold: „Südtirol 1939-1945“, in: Maislinger, Andreas/Pelinka, Anton (Hrsg.), *Handbuch zur Neueren Geschichte Tirols*, Bd. 2, Innsbruck: Wagner 1993, S. 303-307.

Die Hoffnungen vieler Deutsch-SüdtirolerInnen, am Ende doch noch von Hitler in ein großdeutsches Reich „heimgeholt“ zu werden, hatten sich zuletzt als trügerisch erwiesen. Zu wichtig waren Hitler nach seiner Machtergreifung 1933 gute politische und wirtschaftliche Beziehungen zur Regierung Benito Mussolinis in Rom. Dem wichtigsten Verbündeten seine Lieblingstrophäe für den Sieg im Ersten Weltkrieg wegzunehmen, wäre undenkbar gewesen. Dieser Verrat Deutschlands gegenüber dem deutschen Südtirol lieferte denn auch das perfekte Alibi zur kollektiven Apologie. Trotzdem hofften viele insgeheim, dass Hitler seinen italienischen Amtskollegen eigentlich nur für dumm verkaufe und letzten Endes doch noch Südtirol für sein Drittes Reich gewinnen würde können. Speziell nach der Saarlandabstimmung 1935 und dem Anschluss Österreichs 1938 gerieten viele über wilden Spekulationen in deutschnationalen Enthusiasmus.⁹⁸

Die italienischen Behörden verstanden die Zeichen der Zeit zu lesen und trieben die Italianisierung umso energischer voran, indem Arbeitskräfte aus dem äußersten Süden des Landes zwangsangesiedelt und mit Arbeitsplätzen oder enteignetem Grundbesitz vormals wohlhabender deutschsprachiger Großbauern ausgestattet wurden. In Bozen wurde jenseits der Talfer zu diesem Zweck ein völlig neuer Stadtteil aus dem Boden gestampft und die vormals beschauliche Provinz-Handelsstadt mit einer ausladenden Industriezone versehen.^{99,100} Zumindest in Bozen gelang so eine Umkehrung der ethnischen Mehrheitsverhältnisse¹⁰¹ und bis heute wird die Stadt zu mehr als zwei Dritteln von Angehörigen der italienischen Sprachgruppe bewohnt¹⁰², während sie landesweit nur etwa 26% der Bevölkerung ausmacht.¹⁰³ Unter dem Präfekten für Bozen Giuseppe Mastromattei, der im April 1933 Giovanni Battista Marziali in diesem Amt nachfolgte, wurden nicht nur die neuen Stadtteile gebaut sondern auch andere große Bauvorhaben zu repräsentativen Zwecken realisiert.¹⁰⁴

Bozen wurde so auch in seinem äußeren Erscheinungsbild seinem neuen Status als Hauptstadt einer eigenen Provinz angepasst. Im Rahmen der italienischen Gebietsreform

⁹⁸ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 259.

⁹⁹ Vgl. Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, S. 89-98.

¹⁰⁰ Vgl. Corsini, Umberto/Lill, Rudolf: *Südtirol 1918—1946*, S. 255-262.

¹⁰¹ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 259.

¹⁰² Stadtgemeinde Bozen: Südtiroler Volkszählung 2011, https://www.gemeinde.bozen.it/servizi_context02.jsp?ID_LINK=3980&area=39, letzter Zugriff am 17.09.2018 um 12:45 Uhr.

¹⁰³ Autonome Provinz Bozen: Sprachgruppen-Entwicklung. <http://www.provinz.bz.it/politik-recht-aussenbeziehungen/autonomie/autonomie-drei-sprachgruppen.asp>, letzter Zugriff am 17.09.2018 um 12:45 Uhr.

¹⁰⁴ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 260-262.

von 1927, bei der ganze 19 neue Provinzen geschaffen worden waren, hatte man nämlich die Provinz Trentino auch offiziell von der Provinz Bozen separiert. Nach außen war das als ein Zugeständnis an die deutschsprachige Bevölkerungsgruppe lesbar, die nun dem Anschein nach über ihr eigenes Verwaltungsterritorium verfügte. In Wahrheit ging es aber darum, durch eine bürokratische Trennung der zwei Gebiete in der Gesetzgebung eine Italianisierungspolitik von unterschiedlicher Intensität anwenden zu können: Was nämlich für das mehrheitlich deutschsprachige Südtirol gerade recht schien, wäre für das ohnehin mehrheitlich italienische Trentino weitaus zu radikal und zu repressiv gewesen.¹⁰⁵ Das heutige Südtiroler Unterland südlich der Stadt Bozen und damit das Heimatgebiet Erwin Vales fiel im Rahmen dieser Gebietsreform an die Provinz Trentino und war somit weniger harten Repressalien ausgesetzt.

Der deutsche Kulturstolz der Südtiroler und Südtirolerinnen blieb trotz aller Energie von Seiten Deutschlands ungehört. Schon für 1922 lässt sich nachweisen, dass es Hitler bewusst war, dass er im Sinne eines starken Paktes mit dem Italofaschismus würde auf die Südtirol-Deutschen verzichten müssen.¹⁰⁶ Trotzdem wurde Hitler seine Taktik von Politikern und Bürgern nur bedingt geglaubt und selbst Mussolini wusste nicht recht, ob sein Verbündeter in der Südtirol-Frage tatsächlich ein zuverlässiger Partner sei. In jedem Fall war die Angelegenheit brisant genug, dass sich die Faschisten nicht zuletzt durch die Ernennung Mastromatteis und v.a. nach der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933, welche die Hoffnungen auf eine schlussendliche Heimholung neu befeuerten, tunlichst an die Beschleunigung der Italianisierungsprogramme machten.¹⁰⁷ Wenn das Südtiroler Volk gar nicht mehr „deutsch“ wäre – so das Kalkül –, so gäbe es auch für Hitler keinen Grund für eine eventuelle Annexion.¹⁰⁸ Nach der Saarland-Abstimmung 1935 war der Deutschlandenthusiasmus in Südtirol auf einem Hoch¹⁰⁹ und es kursierten im ganzen Land Parolen wie „Heute die Saar, wir übers Jahr!“.¹¹⁰ Fakt ist, dass Hitler sogar im Verlauf des Zweiten Weltkrieges nach dem Sturz Mussolinis und dem Seitenwechsel Rest-Italiens im Jahre 1943 die Verwaltung der Provinz Südtirol offiziell beim als Marionettenstaat für Mussolini eingerichteten Reppublica di Saló beließ. So übermächtig war seine taktische

¹⁰⁵ Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, S. 55.

¹⁰⁶ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 270.

¹⁰⁷ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 275.

¹⁰⁸ Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933—1938“, S. 243.

¹⁰⁹ Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933-1938“, S. 249f.

¹¹⁰ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 271.

Vorsicht gegenüber dem einstmals wichtigen Verbündeten, dass er ihm selbst jetzt seine Lieblingstrophäe aus dem Ersten Weltkrieg nicht streitig zu machen gedachte.¹¹¹

Dem landesweiten Erstarken der Nazi-Sympathien spätestens ab der Machtergreifung der NSDAP in Deutschland im Jahre 1933 wurde auf verschiedenen Ebenen entgegengewirkt. Neben den vordergründlichen Sprach- und Vereinsverboten – neben Gesangs-, Turn-, Schützenvereinen und vielen weiteren waren auch der 1933 gegründete Nazi-nahe „Völkische Kampfring Südtirol“ (VKS)¹¹² von Anfang an verboten und verfolgt – und dem Versuch einer Aufweichung des deutsch-nationalen Wir-Gefühls durch staatlich eingeleitete Zuwanderung aus dem Süden unter systematischer Zwangsenteignung und Neuzuteilung von Grundbesitz¹¹³ und damit eine intendierte italienische Majorisierung¹¹⁴ wurde auch auf anderer Ebene dem Deutschland-Enthusiasmus der Wind aus den Segeln zu nehmen versucht.

Als besondere Gelegenheit wahrgenommen wurde hier der Überfall auf Abessinien Anfang Oktober 1935. Italien wollte endlich die schmachvolle Niederlage von 1896 rächen und sich durch die Eroberung einer prestigeträchtigen Kolonie nicht nur reichhaltige und wertvolle Ressourcen für als bevorstehend angenommene größere Kriege sichern sondern auch einen Platz unter den verbliebenen großen europäischen Kolonialmächten. Das italienische Militär war stark ausgerüstet und ging mit rassistisch gerechtfertigter Gewalt vor, sodass die Hauptstadt Addis Abeba am 5. Mai 1936 nach nur etwas mehr als einem halben Jahr Kriegsdauer unter dem Druck des italienischen Heeres fiel. Innerhalb Italiens wurde der Abessinienkrieg von der faschistischen Propaganda-Maschinerie als großer außenpolitischer Triumph gefeiert.¹¹⁵ Im Umgang mit den Südtiroler Nazi-Sympathisanten wiederum sahen die italienischen Behörden eine willkommene Möglichkeit, einen Großteil der Studentenschaft und Intelligenz zwar nicht gezielt auszuschalten aber sehr wohl durch die gezielt bevorzugte Einberufung junger deutschsprachiger Südtiroler an eine Front zu transferieren und damit in eine zumindest die Überlebenswahrscheinlichkeit senkende Situation.¹¹⁶ Man vermutete gerade unter

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933-1938“, S. 244.

¹¹³ Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, S. 78-82.

¹¹⁴ Vgl. Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933-1938“, S. 245.

¹¹⁵ Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933—1938“, S. 251.

¹¹⁶ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 262-266.

den Studierten eine besonders hohe Dichte an anti-italienischem Aufrührpotential. Diese mutmaßlichen Aufwiegler sollten so durch die Einberufung zumindest ihrer Umgebung entzogen und in ein überwachbares Umfeld geholt werden. Und idealerweise sollten sie sich durch den zermürbenden Dienst an der afrikanischen Front wohl auch zahlenmäßig dezimieren.¹¹⁷

Auch Erwin Vale wurde im Zuge des Abessinienkrieges als knapp 30jähriger zum Dienst im italienischen Militär einberufen. In Südtirol kursierten indessen abermals wilde Gerüchte darüber, dass Hitler die Bündelung der Ressourcen des italienischen Militärs im fernen Ostafrika zu einem Überraschungsangriff nutzen oder aber Südtirol als Preis für eventuellen Militärbeistand bei Versorgungsengpässen oder Ähnlichem in Abessinien verlangen könnte.¹¹⁸ Wieder erhob Deutschland keinen Anspruch auf Südtirol. Am 7. Mai 1938 bekräftigte Hitler gegenüber Mussolini anlässlich eines Besuchs in Rom, dass der Brenner definitiv die naturgegebene Grenze zwischen Deutschland – , das mittlerweile durch den Anschluss Österreichs in der Nacht vom 11. auf den 12. März 1938 mit dem Brenner eine gemeinsame Grenze mit Italien hatte – und Italien sei.¹¹⁹ Es war Hitlers definitiver Verzicht auf Südtirol.¹²⁰ Die Hoffnungen auf ein Ende der italienischen Unterdrückung in Südtirol fanden wieder einmal eine jähe Ernüchterung.

Es dauerte jedoch nicht lange, bis man diese Ernüchterung verdrängt hatte und wieder auf ein wie auch immer geartetes gutes Ende hoffte.¹²¹ Die Folge und direkte Konsequenz des Verzichts Hitlers auf das angestammte Territorium der deutschsprachigen Bevölkerung Südtirols war die so genannte „Option“ des Jahres 1939. Alfons Gruber formuliert die Umstände, unter welchen diese für Südtirol so traumatisch gewordene Entscheidungsnot zustande kam, wie folgt:

Wenngleich es viele Südtiroler nicht wahrhaben wollten, für Hitler war die Brennergrenze unverrückbar. Daran ließ er keinen Zweifel. Und dass Südtirol folglich auf dem Bündnisaltar mit dem faschistischen Italien geopfert würde, war für den ‚Führer‘ auch eine vollendete Tatsache. Hitler sei, so verlautete es aus seinem Berliner Hauptquartier, dieses Problems überdrüssig, das immer wieder Sand in das

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 265f.

¹¹⁹ Corsini, Umberto/Lill, Rudolf (Hrsg.), *Südtirol 1918—1946*, S. 294-299.

¹²⁰ Vgl. hierzu Lill, Rudolf: „Von der Machtergreifung Hitlers bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. 1933—1938“, S. 271-287.

¹²¹ Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 273f.

ansonsten wie geölt laufende diplomatische Getriebe zwischen Berlin und Rom brachte. Für Hitler war Südtirol ein potentieller Zankapfel, der die Beziehungen zwischen beiden Staaten beeinträchtigen, wenn nicht gar gefährden konnte, und der deswegen beseitigt werden musste.

Den faschistischen Herrschaften in Bozen und Rom konnte das nur recht sein. Was die Assimilierung nicht erreicht hatte und durch die Majorisierung bestenfalls mittelfristig erreicht war, konnte nur durch die ‚Beseitigung des potentiellen Zankapfels‘ bewerkstelligt werden. Unter diesem Aspekt sind die Verhandlungen zu sehen, die im Zeichen des deutsch-italienischen Schulterchlusses etwa ab 1937 ins diplomatische Spiel gebracht wurden und die auf eine ‚radikale und endgültige Lösung des Südtirolproblems‘ hinausliefen.¹²²

Am 23. Juni 1939 wurde am Sitz des SS-Generalkommandos in Berlin zwischen Vertretern der deutschen und der italienischen Regierung vereinbart, dass in Südtirol ansässige deutsche ReichsbürgerInnen (und Ex-ÖsterreicherInnen) zwangsweise aus der Region ausgesiedelt werden sollten, während italienischen StaatsbürgerInnen „deutscher Sprache und Rasse“ aus den Provinzen Bozen, Trient, Udine und Belluno die Möglichkeit zur Wahl gegeben werden sollte zwischen dem Verbleib im italienisch beherrschten Südtirol und dem Erwerb der deutschen Staatsbürgerschaft. Dieser jedoch sollte mit der Verpflichtung zur Übersiedlung ins Deutsche Reich einhergehen.¹²³

Bereits im Jahr 1914 im Rahmen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs hatte Ettore Tolomei für den Fall einer Annexion Südtirols durch Italien, die Aussiedlung der deutschsprachigen Bevölkerung als praktikabelste und effektivste Variante zur Lösung für den damals noch rein hypothetischen Fall einer Assimilationsproblematik angesehen.¹²⁴ Vier Monate nach der geheimen Übereinkunft in Berlin wurde am 21. Oktober 1939 in Rom vom Bozner Präfekten Mastromattei und dem deutschen Generalkonsul für Mailand die „Bestimmung über die Rückwanderung der Reichsdeutschen und Abwanderung der Volksdeutschen aus dem Alto Adige“ unterzeichnet. Bis spätestens zum sehr zeitnah gewählten 31. Dezember desselben Jahres mussten sich die deutschsprachigen SüdtirolerInnen zwischen Option und Assimilierung entscheiden. Bis Ende 1942 sollten die Abwanderungen dann tatsächlich abgeschlossen

¹²² Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, S. 107.

¹²³ Vgl. Corsini, Umberto: „Südtirol zwischen Hitler und Mussolini“, S. 322.

¹²⁴ Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, S. 108f.

sein.¹²⁵ Die Bestimmungen galten aufgrund der „Problem-Provinz“ Bozen aber nicht bloß für dieselbe: Auch Volksdeutsche im Gebiet um Cortina d’Ampezzo, rund um Tarvis und ebenso um das Gebiet von Neumarkt, also das heutige Südtiroler Unterland und damit Erwin Vales Heimatregion, wurden vor die Wahl zwischen Abwanderung und Italianisierung gestellt. Eine große Mehrheit entschied sich für die Abwanderung; die allerwenigsten setzten diese Entscheidung aber in die Tat um, da der Kriegsausbruch dazwischenkam.

Mit der Option war die Eingliederung Südtirols ins Deutsche Reich endgültig vom Tisch; jede Hoffnung auf ein Ende der kulturellen Unterdrückung und auf den längerfristigen Erhalt des Deutschtums in Südtirol war erstickt worden. Ein Verzicht auf die deutsche Sprache, Kultur und Tradition kam jedoch weiterhin nicht in Frage. Der Traum, die inzwischen zwanzig Jahre andauernden Schrecken kategorischer Unterdrückung könnten sich letzten Endes durch die Rückholung des Gebietes zum deutschen Vaterland doch noch zu einem historischen Intermezzo umdeuten lassen und so zu einer Art Heldengeschichte deutscher Standhaftigkeit werden, war aber ausgeträumt: Südtirol würde Teil Italiens bleiben und mit Hilfe von außen war nicht zu rechnen. Österreich gab es nicht mehr und das Deutsche Reich bot den ersehnten Schutz bloß jenseits der Alpen um den Preis der Auswanderung. Das angestammte Territorium der Volksdeutschen in Südtirol wurde aber ein für alle Mal in der Hand Italiens belassen.

Es sind zugleich diese späten 30er und frühen bis mittleren 40er Jahre, in welchen das Südtiroler Deutschtum seiner Ausrottung ausgeliefert schien, genau die Zeit, in der sich die größte Produktivität im Liederschaffen Erwin Vales feststellen lässt! Wie sich dieser Umstand aus Verstrickungen der zeitgeschichtlichen Umstände mit Vales eigener Biographie ergeben haben könnte, wird später zu untersuchen sein.

2.2.2. Musikalische Situation

Es kann nicht Wunder nehmen, dass Südtirol als Kultur-Standort unter den gegebenen Umständen der Zwischenkriegszeit nicht gerade florierte. Wesentliches Merkmal der kulturellen Entwicklung Südtirols in der Zwischenkriegszeit und stärkste Triebfeder war der Kampf um das Überleben und die Erhaltung der eigenen kulturellen Identität.¹²⁶ Eine

¹²⁵ Corsini, Umberto/Lill, Rudolf (Hrsg.), *Südtirol 1918—1946*, S. 322f.

¹²⁶ Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, S. 31.

sture „Verhaftung im Traditionellen und Patriotischen“¹²⁷ kennzeichnete den Musikgeschmack und die Musikszene Tirols schon von Anfang des 20. Jahrhunderts an. Und je mehr das Erstarken des kulturellen Selbstbewusstseins der italienischen Nachbarn mit all seinen auf lange Sicht für Südtirol bedrohlichen Implikationen spürbar wurde, umso mehr beschränkten sich auch Geschmack und Praxis im deutschen Südtirol auf urdeutsche Volks- oder als urdeutsch gedeutete Kunstmusik.¹²⁸

Auch aus der Durchsicht der Werkverzeichnisse der prominentesten Tiroler Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bei Albert Riester¹²⁹ ergibt sich das Bild einer grundsätzlichen Poetik des „Bekenntnisses zur Heimat“.¹³⁰ Jede Form von Aufweichung der althergebrachten Tradition wurde ebenso abgelehnt, wie unter anderen Vorzeichen in Nazi-Deutschland bald alles, was sich nicht in den gleichgeschalteten Propaganda-Kulturapparat fügte, als bolschewistisch und umstürzlerisch verurteilt und verboten wurde.¹³¹ In Tirol sah man Stilfremdes eher deswegen ungern, weil es vermeintlich den Fortbestand des ohnehin gefährdeten Tiroler Volksgutes unnötig weiter erschweren konnte.¹³² Überhaupt handelte es sich beim Thema Volkslied und Volksmusik um ein ideologisch stark aufgeladenes Thema. Dabei war die vorherrschende Lehrmeinung bereits schon sehr früh jene Josef Pommers (1845—1918), seines Zeichens Gründer des deutschen Volksgesangsvereins in Wien und Begründer der Zeitschrift „das deutsche Volkslied“, die von 1899 bis 1949 erschien.¹³³ Anhand Pommers Studien lässt sich schon für das 19. Jahrhundert die musikwissenschaftliche Unterscheidung zwischen „echten Volksliedern und Liedern im Volkston“ in ihren Anfängen nachzeichnen.¹³⁴ Es gilt auch diese Unterscheidung im Hinblick auf das Liedschaffen Erwin Vales klar vor Augen zu behalten!

¹²⁷ Ebda.

¹²⁸ Vgl. hierzu Viereck, Peter: „Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus“, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hrsg.), *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, München: „text + kritik“ 1981 (Musik-Konzepte 5), S. 79-112.

¹²⁹ Riester, Albert: „Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts“, S. 704-708.

¹³⁰ Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, S. 31.

¹³¹ John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994, S. 9-11.

¹³² Schröder, Nina: „Kampf der Symbole“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920-1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 226.

¹³³ Nussbaumer, Thomas: „Volksmusik in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 72.

¹³⁴ Die Bedeutung Josef Pommers für die frühe Volksliedforschung lässt gut erkennen anhand folgenden Werkes: Mochar-Kircher, Iris: *Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845—1918). Politik und nationale Kultur*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004 (Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 3).

Aber das Lied als musikalische Gattung war nicht nur ererbtes Kulturgut des österreichischen Alpenraums sondern seit geraumer Zeit eine der auch kunstmusikalischen Leitgattungen und eine jener Disziplinen – wenn nicht sogar die Disziplin – mit der größten Breitenwirkung.¹³⁵ Die große Gründungswelle von Männergesangsvereinen in der gesamten Donaumonarchie am Ende des 19. Jahrhunderts kann auch unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden. Das Lied als musikalische Gattung erforderte weder von kompositorischer noch von ausführender Seite her großartige Mühen, um nichts desto weniger hinreichend zufriedenstellende ästhetische Ergebnisse zu erzielen. Und ebenso lässt sich die Gattung Lied dank ihrer semantischen Konkretheit noch um ein Wesentliches besser mit ideologischen Inhalten füttern als etwa „absolute“ Gattungen wie Symphonie, Streichquartett u.Ä., wenngleich etwa auch die Symphonie sich sicherlich nicht weniger als Träger deutschnationaler Ideologien angeboten hätte.

Im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts – vor und während der Herrschaft des Nationalsozialismus gleichermaßen – war die Ästhetik der singenden Mannschaft und des zwar soldatischen aber trotzdem auch kunst- und traditionstreuen Mannes die vorherrschende. Und auch aus der Oper, der zweiten dank ihrer Semantizität hoch ideologieträchtigen musikalischen Gattung, bediente man sich im Sinne der spätromantischen Vor- und Zwischenweltskriegs-Liedkultur nur zu gerne mitreißender Märsche und Melodien, die in unzähligen Arrangements, Umtextierungen und Übersetzungen dem Zeitgeist unter die Arme griffen.¹³⁶

Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass im deutschen Sprachraum das propagandistische Moment der Liedkultur und damit ihre politische Sprengkraft nicht aus konkret politischen Inhalten herrührte, sondern aus dem expliziten Betonen kultureller Größe und Überlegenheit. Politische Musik, so schreibt John Eckhard, sei seit Goethe und spätestens ab 1850 in Deutschland im Unterschied zu Frankreich und Italien an und für sich negativ konnotiert gewesen! Das klassische Postulat der absoluten Musik und das letztendlich daraus erwachsene Milieu der bürgerlichen Kunstreligion im Geiste Schopenhauers mochten sich an allzu weltlichen-realpolitischen Inhalten bei ihrem Kunstgenuss gestört fühlen. Selbstverständlich ließen sich aus der Faszination für die

¹³⁵ John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, S. 101f.

¹³⁶ John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, S. 98-102.

großen Kunstwerke der eigenen Landsmänner aber realpolitische Ableitungen gewinnen, welche einer alltäglichen Ebene keineswegs entrückt waren.¹³⁷

Aus unterschiedlichen Gründen kam es durch diese schleichend einkehrende ideologische Überfrachtung der Musikkultur zu Antiintellektualismen verschiedener Art: In Tirol verstand man volksferne und unverständliche Konstrukte wie oben beschrieben als Gefahr für die ohnehin in prekärer Lage befindliche Tiroler Volkskultur. In Deutschland fügten sich moderne oder experimentelle Tendenzen ganz einfach nicht in das schön massentaugliche Narrativ der monumentalen deutschen Musikkultur. Moderne Strömungen kamen also im deutschen Sprachraum bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges unmöglich hoch und die ex posteriori prominentesten Vertreter der innovativen Musik jener Zeit waren von Schönberg über Zemlinsky, Weill und Eisler bis hin zu Bartók gezwungen, sich fernab der Heimat im Rahmen des Möglichen musikalisch selbst zu verwirklichen.¹³⁸ Die Ablehnung des Intellektualismus an und für sich wiederum bot willkommene Berührungspunkte mit dem um sich greifenden Antisemitismus. Schließlich wurden Juden nicht selten mit Intellektualität gleichgesetzt.¹³⁹ Gerhard Splitt meint, dass Peter Vierecks Analysen zu Leben und Werk Richard Wagners besagen würden, dass auch diese grundsätzliche Ablehnung des „artfremden Intellektualismus“ in musikalischen Belangen mit eine Folge der kollektiven Orientierung an der musikalischen Leitfigur Richard Wagners sei¹⁴⁰, die sich ja – wie oben beschrieben – auch für das Bozner Bildungsbürgertum des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts unschwer nachweisen lässt. Arnold Schönberg wiederum begegnete der rassistisch bedingten grundsätzlichen Ablehnung seines Schaffens justament damit, dass er ins Judentum zurückkonvertierte¹⁴¹ – ein Umstand übrigens, der ihn als Leitbild für die von den Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland installierte junge musikalische Avantgarde im Sinne der Entnazifizierungsprogramme zum prädestinierten Idealkandidaten erhob und musikhistorisch bedeutende Neuerungen mit sich brachte.

¹³⁷ John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, S. 18-29.

¹³⁸ Weber, Horst: „Betroffenheit und Aufklärung. Gedanken zur Exilforschung“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992.), S. 1-9.

¹³⁹ Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, S. 20.

¹⁴⁰ Splitt, Gerhard: „Die ‚Säuberung‘ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992), S. 17.

¹⁴¹ Horst Weber: „Betroffenheit und Aufklärung. Gedanken zur Exilforschung“, S. 3.

In einer Zeit, in welcher Musik seit vielen Jahrzehnten ganz selbstverständlich ideologisch gedeutet wurde, kann es auch nicht verwundern, dass die deutschsprachige Bevölkerung Südtirols versuchte, ihre traditionelle Musik als Rettungsanker der deutschen Kultur in einer auf Ausrottung des Deutschtums im Land ausgerichteten Umgebung standhaft zu bewahren. Die deutsche Sprache war verboten, also musste man die eigene Identität durch deutsche Musik ausdrücken, die ja aufgrund ihrer grundsätzlichen Nicht-Sprachlichkeit schwieriger als solche zu erkennen und somit beträchtlich schwieriger zu regulieren und zu beschränken war.¹⁴² Die Musikkapellen, die inzwischen der italienischen Opera Nazionale Dopolavoro eingegliedert und nicht verboten worden waren, da Märsche und Festmusik ein wichtiges Element in der faschistischen Paradenkultur darstellten, spielten vielfach weiterhin ihr traditionelles Repertoire aus der Habsburger Zeit, dessen wahre Herkunft einfach durch kreative Titeländerungen verschleiert wurde, dem Südtiroler Publikum aber natürlich mehr als bekannt war.¹⁴³

Während im öffentlichen Musikleben Südtirols kaum Platz für mehr blieb als für das Arrangieren von Gebrauchsmusik im Musikkapellen-Milieu oder für das Erfüllen des einen oder anderen kirchenmusikalischen Auftrags und das literarische Schaffen Südtirols aufgrund des deutschen Sprachverbots so gut wie vollständig zum Erliegen kam, florierte die bildende Kunst unter der neuen Orientierung des Marktes in Richtung Süden ungeahnt: In Venedig oder Florenz auszustellen war für bildende Künstler mehr als verlockend und so arrangierten sich viele von ihnen erstaunlich widerspruchslos mit den neuen Machtverhältnissen.¹⁴⁴ Im Rahmen der politischen Direktive einer neuen Gegenständlichkeit in der Kunst sowohl Italiens als auch Deutschlands kam die Tiroler Volkskunst, die sich eigentlich niemals wirklich von Tradition und Gegenständlichkeit entfernt hatte, plötzlich gut an und erfuhr unvorhergesehene Nachfrage auf den ausländischen und inländischen Kunstmärkten.¹⁴⁵

Die literarische Produktion des Landes beschränkte sich ähnlich wie die musikalische bald auf das gezielte Aufrechterhalten deutscher Volkskultur: Es kam zu zahlreichen Gründungen geheimer Volkskalender u.Ä., während eine Orientierung an der deutschsprachigen Literaturszene geschweige denn eine Konkurrenzfähigkeit aufgrund

¹⁴² Schröder, Nina: „Kampf der Symbole“, S. 226.

¹⁴³ Ebda.

¹⁴⁴ Schröder, Nina: „Die Kunst als Geisel der Politik“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 238f.

¹⁴⁵ Schröder, Nina: „Die Kunst als Geisel der Politik“, S. 232.

der geschlossenen Grenze und des Verbotes deutscher Literatur und Zeitungen ohnehin nicht zu bewerkstelligen war.¹⁴⁶ Die Musik zog sich indessen in umfriedete Orte zurück und fand bald nur noch in Privathäusern und Kirchen statt.¹⁴⁷ Das Repertoire an Liedern und traditionellen Gesängen blieb unter den gegebenen Umständen starrer bestehen als andernorts. Ohne strengen Konservativismus nämlich hätte das deutsche Südtiroler Liedgut schwer überdauern können. Vor allem die Sammeltätigkeit Alfred Quellmalz', der sich in den späten 30er Jahren anlässlich der absehbaren kulturellen Auslöschung Deutsch-Südtirols als Assistent des deutschen Volksliedarchivs von Freiburg im Breisgau daran machte, das musikalische Brauchtum Südtirols möglichst holistisch zu erfassen und seinen Fortbestand zu sichern, macht deutlich, wie besonders altertümlich und unberührt die Volksmusik in Südtirol nach bald zwanzig Jahren faschistischer Gewaltherrschaft geblieben war.¹⁴⁸ Durch das Abschneiden Südtirols vom Rest des deutschsprachigen alpenländischen Kulturraums begann sich hier in kürzester Zeit eine ursprüngliche Volkskultur einzuigeln, die also bereits nach nicht einmal zwanzig Jahren Isolation merklich die neuesten Entwicklungen im Rest Österreichs und Deutschlands nicht mitgemacht hatte.¹⁴⁹

Auch in die offiziellen Spielstätten und musikalischen Bildungsinstitutionen drang der italienische Staat selbstverständlich sehr schnell ein. Das ständige Ensemble des gegen Kriegsende erst neu eröffneten neuen Bozner Stadttheaters wurde bereits in der Saison 1921/22 aufgegeben und durch regelmäßige Zukäufe wandernder Produktionen ersetzt. Am 23. April 1923 ließ die neu eingerichtete faschistische Stadtverwaltung für Bozen das deutsche Theater überhaupt behördlich schließen. An die Stelle seichter dystopischer Wiener Operetten traten nun große italienische Opern, die die kulturelle Glorie des italienischen Volkes nach Südtirol tragen sollten.¹⁵⁰ Die musikalische Liebhaberkultur, die der wesentliche Träger des Bozner Musikvereins gewesen war, fand unter dem Fehlen des monarchistischen Obrigkeitsstaates ebenso ein Ende. An ihre Stelle trat musikalischer Professionalismus, der zwar hohe Qualität aber weit weniger Dichte im musikalischen Betrieb zu garantieren vermochte.¹⁵¹ Auch war das musikalische Liebhabertum spätestens seit den modernen Tendenzen aus dem impressionistischen

¹⁴⁶ Schröder, Nina: „Die Kunst als Geisel der Politik“, S. 243f.

¹⁴⁷ Schröder, Nina: „Die Kunst als Geisel der Politik“, S. 257f.

¹⁴⁸ Siehe dazu: Blum, Johanna: „Die Sammlung ‚Südtiroler Volkslieder‘ von Alfred Quellmalz“, S. 73-85.

¹⁴⁹ Ebda.

¹⁵⁰ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 351-358.

¹⁵¹ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 359f.

Frankreich ohnehin an seine Grenzen gelangt und vermochte mit den Anforderungen der neueren und neuesten Musik nur noch bedingt technisch wie geistig Schritt zu halten.¹⁵²

Die Kunstmusik war auch außerhalb Tirols im Begriff, sich in Richtung einer professionellen Künstlerszene zu bewegen. Das Musikschulsystem, das bislang in Bozen primär vom Musikverein getragen worden war, wurde nun auch schrittweise von der faschistischen Verwaltung umgebaut. Als erstes wurden die österreichischen Lehrenden entlassen, die durch die Annexion Südtirols durch Italien keine Staatsbürgerschaft erhalten hatten und somit plötzlich ohne Aufenthaltsrecht im Ausland dastanden. Auch das Nicht-Beherrschen der italienischen Sprache war nun ein triftiger Grund für die Entlassung italienischer Staatsangestellter.¹⁵³

Am 6. Oktober 1926 wurde die Musikvereins-Schule von der Stadt übernommen und in „Scuola Musicale Municipale Gioacchino Rossini“ umbenannt. Als Direktor der Musikschule wie des Musikvereins wurde Mario Mascagni, ein Cousin des überzeugt regimetreuen und weithin berühmten Opernkomponisten Pietro Mascagni, eingesetzt, dessen erfasschistische Führung der wichtigsten Bozner Musikinstitutionen auf viele Jahre das Musikleben der Provinzhauptstadt prägen sollte.¹⁵⁴ Der Musikverein des Bozner Bürgertums wurde unter der Ägide der Professoren dieser neuen Scuola Musicale zur so genannten „Società dei Concerti“ umgebaut, welche fortan nur noch italienische Ensembles und Solisten nach Bozen für Gastspiele einlud. Ansonsten waren die Professoren und Professorinnen der Scuola Musicale die entscheidenden Protagonisten im Musikleben der zwischenkriegszeitlichen Provinzhauptstadt.¹⁵⁵ Die Società wiederum wurde bald in „Filarmonica“ umbenannt und die eigene Produktivität versandete unter dem von nun an ausschließlichen Zukauf professioneller Ensembles. Als der Rest des alten Bozner Musikvereins 1933 schließlich in die so genannte „Società degli Amici della Musica“ überführt wurde, gab es keinerlei Eigenproduktionen mehr und ganz allgemein war das Interesse beim Publikum auf italienischer wie auf deutscher Seite auf einem frappanten Tiefpunkt angelangt: Selbst große italienische Opern konnten kaum mehr die Säle füllen.¹⁵⁶

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 364-366.

¹⁵⁴ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 374-380.

¹⁵⁵ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 412-415.

¹⁵⁶ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 419-421.

Hubert Stuppner sieht in den Jahren der Übernahme des Musikvereins durch die faschistischen Regimetreuen und den letztlich dadurch bedingten Verfall desselben jenen Moment, an welchem für Bozen als Standort musikalischer Hochkultur der Zug endgültig abgefahren war: Die zwangsweise ins Land gebrachten Zuwanderer aus dem Süden hätten keinen Bezug zu Hochkultur irgendwelcher Art gehabt und die deutsche Hochkultur wiederum sei unter den politischen Umständen der Zeit nicht zu halten gewesen.¹⁵⁷

Die Scuola Musicale wurde 1939 zu einem staatlichen Konservatorium befördert und erhielt achtzehn neue Lehrstellen. Der Umstand, dass das später offizielle Italien sich aber 1943 abermals wie schon im Ersten Weltkrieg zuvor auf die Seite der Alliierten schlug und somit einer strengen Säuberung der Beamtenapparate entging, wie sie v.a. in Deutschland im Rahmen der Entnazifizierungsprogramme stattfand, ermöglichte es auch dem Direktor Mario Mascagni, noch weit bis in die 50er Jahre hinein, ein latent deutschfeindliches Verwaltungsprogramm am Bozner „Konservatorium Claudio Monteverdi“ fortzusetzen.¹⁵⁸ Bis in die Gegenwart hört man immer wieder von nach wie vor schwelenden Konflikten zwischen den Sprachgruppen an dieser bis heute bestehenden höchsten musikalischen Bildungsanstalt der Provinz Südtirol. Italienischsprachige Lehrende akzeptierten angeblich keine deutsche Direktion und umgekehrt, Nebenfächer mussten zwar in beiden Sprachen angeboten werden, fänden aber weitestgehend nur auf Italienisch statt, und vieles mehr. Die jüngste Entwicklung einer geplanten Eingliederung des Bozner Konservatorium in die Strukturen der Freien Universität Bozen, die das Konservatorium Claudio Monteverdi zur ersten musikalischen Fakultät universitären Rahmens in ganz Italien machen wird, lassen endlich auf einen glücklichen Ausgang der über 150 Jahre währenden Geschichte der wichtigsten und renommiertesten Musiklehranstalt des Landes hoffen.

¹⁵⁷ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 421-425.

¹⁵⁸ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 472-499.

2.3. Südtirol in des 20. Jahrhunderts zweiter Hälfte

2.3.1. Politische Situation

Im Jahr 1946 wurde anlässlich des zu Ende gegangenen und von den Alliierten gewonnenen Zweiten Weltkrieges in Paris jene Friedenskonferenz abgehalten, bei welcher von den Siegermächten neben der allgemeinen Verfahrensweise mit Deutschland und seinen Verbündeten unter anderem auch das weitere politische Schicksal Südtirols verhandelt wurde. Vertreter der unmittelbar nach Kriegsende gegründeten Südtiroler Volkspartei unter dem ersten Obmann Erich Amonn, die eine eigenständige und unabhängige Interessensvertretung für Südtirol darstellen sollte, trafen in Innsbruck den österreichischen Außenminister Karl Gruber, der auf der Durchreise nach Paris in der Nordtiroler Landeshauptstadt weilte. Gruber konnte beim Leiter der Abteilung für mitteleuropäische Fragen im amerikanischen State Department, James W. Riddelberger, erreichen, dass das Thema Südtirol und der Vorschlag einer Rückgabe der Provinz an Österreich, im Rat der Außenminister in Paris diskutiert werden sollte.

Der neue Ministerpräsident Italiens, Alcide de Gasperi, erkannte allerdings frühzeitig die Gefahr eines Meinungsumschwungs bei den Alliierten und vermochte es, durch rasch angekündigte Linderungen der Repressalien (v.a. die baldige flächendeckende Zweisprachigkeit auf Ämtern und in Ortstafeln wurde für Südtirol in Aussicht gestellt) das Problem scheinbar zu entschärfen. Trotz zahlreicher Massenkundgebungen in Innsbruck und Wien wurde letzten Endes vom Rat der Außenminister beschlossen, dass Südtirol bei Italien verbleiben sollte. Gruber und die Südtiroler mussten sich nun auf kleinere Ziele wie die Rückgabe des Unterlandes an die Provinz Südtirol, eine Rücknahme des Optionsvertrages zwischen Hitler und Mussolini und die damit einhergehende Erlaubnis zur Rückkehr für die vielen, die optiert hatten, sowie die Einrichtung einer Autonomie für Südtirol und deren definitive Absicherung durch internationale Verträge konzentrieren.¹⁵⁹

Es sollte schließlich bis 1971 dauern, bis vom italienischen Parlament nach vielen Jahren diplomatischer Bemühungen der Südtiroler Volkspartei und der österreichischen Nationalregierungen ein ernst zu nehmendes Autonomiestatut für Südtirol beschlossen

¹⁵⁹ Widmann, Franz: *Es stand nicht gut um Südtirol*, S. 15-56.

werden sollte, welches 1972 in Kraft trat und erst 1992 von der Südtiroler Landesregierung als weitestgehend umgesetzt anerkannt wurde.¹⁶⁰

2.3.2. Musikalische Situation

Die De Gasperi-Regierung im nachfaschistischen Italien, die ab Dezember 1945 die politische Führung des Landes übernahm, bevorzugte Umerziehung vor Strafe. Während die „mandatory removals“ seitens der alliierten Besatzer in Deutschland den Beamtenapparat und das öffentliche Leben sowie die akademischen Strukturen personell von Grund auf neu aufstellten und die Regierung Figl in Österreich die vielen nationalsozialistisch behafteten Amt- und Würdenträger zwar eigenhändig jedoch mehr oder weniger gründlich beiseite räumte, erfolgte die Defaschistisierung Italiens nur in sehr geringem Umfang: Italien hatte 1943 abermals Seite gewechselt und war damit offiziell Mitglied der Siegermächte des Zweiten Weltkriegs. Außerdem hatte sich in Italien wie in kaum anderen Staaten auch von innen heraus ein antifaschistischer Widerstand gebildet, auf den man nun stolz verweisen und sich somit aus der Verantwortung einer tiefgreifenden Säuberung stehlen konnte. Die christdemokratische Regierung De Gasperis befürchtete zudem, dass das Absägen der althergebrachten amtlichen wie personellen Strukturen den kommunistisch eingestellten Kräften im Land, aus denen sich der antifaschistische Widerstand größtenteils rekrutiert hatte und die somit durch den Fall des Regimes gleichsam als positiv legitimiert und unmöglich zu kriminalisieren waren, ein leichtes Spiel bei der Übernahme der Macht bereiten könnte.¹⁶¹ Es war dies die Grundlage für die latent weitergeführte Deutschen-Feindlichkeit am Bozner Konservatorium, die sich – wie oben angedeutet – bis heute aus persönlichen Gesprächen mit Involvierten da und dort herausahnen lässt.¹⁶²

In einer globalen oder mitteleuropäischen Perspektive traten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die großen Alten wieder aus der inneren Emigration hervor¹⁶³ und boten der jungen Komponistengeneration neue willkommene Anknüpfungspunkte, die zu einer „kopernikanischen Wende“ im Narrativ der kompositionstechnischen Entwicklung in Anlehnung an die neuartigen Lehren Arnold Schönbergs und Anton Weberns aus der

¹⁶⁰ Widmann, Franz: *Es stand nicht gut um Südtirol*, S. 101-668.

¹⁶¹ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 472-482.

¹⁶² Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 482-499.

¹⁶³ Borio, Gianmario: „Der lautlose Dissens der Musik im faschistischen Italien“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992), S. 229.

Vor- und Zwischenkriegszeit führten. Von nun an war die „Ernste Musik“ kein Spielplatz nationalistischen Selbstdünkels mehr sondern ein international denkendes Netzwerk meist stark links orientierter Kreativer.¹⁶⁴

In Italien konkret hatten nur ganz wenige hochprominente Musiker wie Arturo Toscanini und in ambivalenter Weise Giacomo Puccini regimekritische Äußerungen gewagt. Eine zweite Riege bekannter Künstler hatte sich treu ins System gefügt und es als Karrierechance erfolgreich genutzt; hierzu gehörten v.a. Ottorino Respighi und Pietro Mascagni.¹⁶⁵ Dazwischen gab es viele Positionen irgendwo zwischen den extremen Polen offenen Widerstandes auf der einen und loyalen Konformismus‘ auf der anderen Seite. Dieses Groß an musikalischer Intelligenz hatte nach dem Zweiten Weltkrieg ebenso wenig mit irgendwelchen Konsequenzen zu rechnen wie die Mehrzahl der italienischen Beamten, die weder extrem pro- noch extrem antifaschistisch agiert hatten.¹⁶⁶

In Südtirol wurde nach dem Zweiten Weltkrieg das kulturell Eigene erst recht wieder in den Mittelpunkt gestellt.¹⁶⁷ Die italienische Führungsschicht in Fragen musikalischer Hochkultur verbarrikadierte sich nun mehr und mehr im Bozner Konservatorium.¹⁶⁸ Das deutschsprachige Südtirol indessen konzentrierte sich im Sinne touristischer Wettbewerbsfähigkeit stark auf die Präsentation traditionellen musikalischen Brauchtums.¹⁶⁹ Musikkapellen und Chöre erlebten einen erneuten Aufschwung.¹⁷⁰ Dass auch in Südtirol dabei die Aufarbeitung nationalsozialistischer Einflüsse unter der Überlagerung mit dem Feindbild der italo-faschistischen Fremdherrschaft insgesamt zu kurz kam, ist ein anderer Themenkomplex.¹⁷¹ Durch den eisernen Griff der italienischen Musikerschaft, in dem sich die Bozner Klassik-Szene auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch befand, fand das Musikschaffen seitens deutschsprachiger Südtiroler noch für einige Zeit primär in dörflichen und/oder sakralen Kontexten statt. Und schon allein durch den Umstand, dass deutsche Tiroler Volkskultur

¹⁶⁴ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 601-603.

¹⁶⁵ Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 388-393.

¹⁶⁶ Gianmario Borio: „Der lautlose Dissens der Musik im faschistischen Italien“, S. 228.

¹⁶⁷ Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, S. 26f.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu das Kapitel „Das Konservatorium in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ bei Stuppner, der die Interna des Bozner Konservatoriums als gewesener Direktor hervorragend darzustellen weiß. (Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, S. 518-542.)

¹⁶⁹ Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, S. 26f.

¹⁷⁰ Blum, Johanna: „Die Sammlung ‚Südtiroler Volkslieder‘ von Alfred Quellmalz“, S. 78f.

¹⁷¹ Steurer, Leopold: „Südtirol 1939-1945“, S. 303-307.

nun nicht mehr verboten war, empfand man es geradezu als Pflicht, ebendiese wieder voller Stolz zur Schau zu tragen. Hier standen nur sehr bedingt ausgebildete Fachkräfte zur Verfügung und so wurde anfangs in Zeiten des Wiederaufbaus das musikalische Leben vielfach von Laien getragen.¹⁷²

Erwin Vale war in jener Zeit als studierter Violinist prädestiniert dazu, in seiner Gemeinde führende Positionen in Musikkapelle und Kirchenchor zu übernehmen, wie unten besprochen werden soll.

Schritt für Schritt wurde nun auch die Volksmusik und die Musikausbildung am Land reinstitutionalisiert. 1948 wurde der Verband der Südtiroler Musikkapellen gegründet, 1949 der Sängerbund und die so genannte Arbeitsgemeinschaft zur Pflege des Volksliedes. 1956 kam es zur Einrichtung eines eigenständigen Südtiroler Kulturinstitutes und ab 1977 wurden die Musikschulen desselben an das neue Landesinstitut für Musikerziehung übergeben.¹⁷³ Die deutsche Kirchenmusik, die in der alltäglichen Praxis sehr bedingt kontrollierbar gewesen war, hatte v.a. in ländlichen Gemeinden und in Klöstern die faschistische Periode überdauert und erlebte durch die Eingliederung in den deutschen Cäcilienverband ebenfalls eine unverhoffte institutionelle Rekonsolidierung.¹⁷⁴

Der aktuelle Stand ist bedingt durch das Autonomiestatut von 1972, dass sich jede der drei im Land vertretenen Sprachgruppen kulturell selbst organisiert und vertritt. Südtirol verfügt in Fragen der Kultur über primäre Gesetzgebungskompetenz, die vom Kulturförderungsgesetz von 1958 festgelegt und deren Umfang 1988 in einem weiteren Gesetz novelliert wurde.¹⁷⁵

¹⁷² Rosenberger, Wolfram: „Musikausbildung in Tirol“, S. 228.

¹⁷³ Rosenberger, Wolfram: „Musikausbildung in Tirol“, S. 228.

¹⁷⁴ Ebda.

¹⁷⁵ Ebda.

3. Erwin Vale – Leben & Werk

3.1. Präliminarien & Methodik

Zu Erwin Vale wurde nie Sekundärliteratur verfasst. Bis auf eine Hand voll marginaler Nennungen in Listen oder Nebensätzen muss sich die Betrachtung seiner Biographie daher fast vollständig auf Primärquellen stützen. In besonderer Weise zu nennen sind hierbei die beiden Interviews, die ich mit Vales Enkel, Michael Zelger,¹⁷⁶ und Vales Tochter, Elva Bauer,¹⁷⁷ letzteres im Beisinn zweier Enkelinnen des Komponisten, geführt habe. Die vollständigen Transkripts beider Interviews sind im Appendix angefügt. Gemeinsam mit dem Reisetagebuch zur Wallfahrt nach Jerusalem¹⁷⁸ bildeten diese beiden Interviews das wesentliche Fundament zur Rekonstruktion der wahrscheinlich relevantesten Stationen im Leben des Komponisten und als Koordinatensystem für die tiefere Ergründung seines künstlerischen Schaffens.

Als eine unerwartet reichhaltige Fundgrube erwies sich Erwin Vales größtenteils eigenhändig angelegtes Privatarchiv. In diesem finden sich drei geschnürte Mappen, die mit der Aufschrift „Erwin Vale. Kritiken I-III“ beschriftet sind.¹⁷⁹ Es handelt sich um eine geradezu pedantisch angelegte Sammlung von mehrheitlich Zeitungsausschnitten aber auch anderen Quellen wie Photographien oder handschriftlichen Dokumenten in fast durchwegs sauberer chronologischer Reihenfolge. Der Umstand, dass die ältesten dieser Zeitungsausschnitte aus dem Jahre 1912 datieren¹⁸⁰, Erwin Vale also damals gerade einmal sechs Jahre alt war, erweckt den Verdacht, dass diese Sammlung ursprünglich von Vales Eltern angelegt und später von ihm selbst fortgeführt worden sein könnte. Vor 1947 sind die Einlagen-Kartons in brauner und danach in rosaroter Farbe gehalten.¹⁸¹

¹⁷⁶ Zelger, Michael: persönliches Interview geführt von Antonius Widmann, Tramin, 22. November 2017. Siehe Appendix, Transkript 2.

¹⁷⁷ Bauer, Elva: persönliches Interview geführt von Antonius Widmann, Audioaufnahme, Tramin, 7. Februar 2018. Siehe Appendix, Transkript 1.

¹⁷⁸ Vale, Erwin: Reisetagebuch. Pilgerfahrt ins Heilige Land. 24. Juli – 16. August 1965, Tramin, Privatnachlass.

¹⁷⁹ Aus der Reihenfolge der Anordnung im Privatarchiv Erwin Vales ergibt sich für diese drei Bände in meiner Nomenklatur die Indexierung „Priv. 6“ / „Priv. 7“ / „Priv. 8“. Einzelne Blätter aus einer der drei Mappen sollen in dieser Arbeit mit „Priv. n/n“ angegeben werden. Da die Blätter nicht archivarisch beschriftet sind, ergibt sich diese Nomenklatur rein aus der Reihenfolge, die in den Mappen beim Sichten vorgefunden wurde. Es kann keine Garantie dafür gegeben werden, dass die Blätter nach Rückgabe an die Familie in der richtigen Reihenfolge verbleiben werden.

¹⁸⁰ Der älteste Zeitungsausschnitt bezieht sich auf den Vortrag eines patriotischen Gedichts durch den damals sechsjährigen Erwin Vale, wobei sich aus der Erwähnung des Restprogramms der Veranstaltung in Zusammenschau mit anderen Quellen der Sonntag, der 14. April 1912 als Datum errechnen lässt.

¹⁸¹ Das Dokument Priv. 7/13 ist die erste solche auf rosaroten Karton geklebte Quelle.

Die Kritikensammlung bietet reichhaltige Informationen zur gesamten Lebenszeit des Komponisten. Leider jedoch haben sich weder Vales Eltern noch er selbst um Fragen der historisch-archivarischen Nachvollziehbarkeit gekümmert und so sind nur sehr wenige der gesammelten Zeitungsausschnitte eindeutig datierbar. Kaum ein Zeitungsausschnitt wurde inklusive Angabe des Datums, des Autors oder des konkreten Printmediums archiviert. Nur manche Dokumente wurden eigenhändig mit einer Orts- oder Datumsangabe versehen. Eine Regelmäßigkeit ist dahinter nicht erkennbar. Die genaue Datierung der allermeisten Notizen war nichts desto trotz deswegen möglich, weil im Archiv des Traminer Heimatmuseums zu vielen der Veranstaltungen, auf die sich die Kritiken und Zeitungsberichte beziehen – erkennbar häufig an der Erwähnung markanter Programmpunkte oder beteiligter Musiker und Musikerinnen –, Flyer, Plakate oder Programmhefte gesammelt bereit liegen. Hier musste ich mir in Ermangelung jeglicher Kennzeichnung oder Signatur mit einem Nummerierungssystem behelfen. So werden im Folgenden Archivalien aus dem Bestand des Traminer Heimatmuseums mit der Signatur „Dok. n“ bezeichnet, während Archivalien aus dem mir nicht ausgehändigten Privatbesitz der Verwandtschaft Erwin Vales entsprechend der am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien vorgeschriebenen Zitationsweise mit einer verbalen Erläuterung und dem Vermerk „Privatnachlass“ versehen werden und ich Dokumente aus dem mir ausgehändigten Bestand mit der Signatur „Priv. n“ zitiere. (Aus letzterem Hinweis ergibt sich auch die Kennzeichnung der Sub-Dokumente etwa aus den drei Kritikensammlungen mit „Priv. n/n“!)

Wo kein Plakat oder Programmzettel zu einer durch einen Zeitungsausschnitt bezeugten Veranstaltung aufzufinden war, konnte vielfach durch die Angabe des Wochentages in Kombination mit dem Tages- und Monatsdatum auch das Jahr errechnet werden. Häufig war eine solche Datierungsmethode von Nöten etwa bei in Zeitungsannoncen erwähnten Auftritten des Traminer Kirchenchores oder ähnlicher Körperschaften, zu deren Veranstaltungen v.a. im liturgischen Rahmen keine Programme oder Plakate gedruckt wurden. Hier ließen sich Datum und Jahr meistens zum einen aus der ungefähr chronologischen Reihung in der Kritikenmappe und zum anderen vielfach aus dem Umstand erschließen, dass im Fließtext der Zeitungsartikel gerne genannt wird, auf welchen Wochentag ein bestimmter kirchlicher Feiertag fiel. In jedem Fall boten mir v.a. die drei Kritikenbände im Zusammenspiel mit den Berichten der Verwandtschaft des Komponisten und den Informationen, die sich aus den Archivalien sowohl des Museums-

wie auch des Privatbestandes gewinnen ließen, zwischen den Jahren 1912 und 1976¹⁸² ein fast flächendeckendes Bild der musikalischen Aktivitäten Erwin Vales sowie vieler seiner privaten Lebensereignisse.

Ich habe darauf verzichtet, die herakleische Anstrengung zu unternehmen, sämtliche Zeitungsartikel tatsächlich auch einer konkreten Ausgabe eines konkreten Printmediums zuordnen zu wollen, da eine konkrete Datierung oder ein konkreter Autorschaftsnachweis für meine Zwecke keinen nennenswerten Mehrwert bedeutet hätte. V.a. für die Jahre der faschistischen Herrschaft über Südtirol zwischen 1922 und 1943 kann für die allermeisten der Zeitungsausschnitte auf alle Fälle die Dolomiten-Zeitung als Quelle vermutet werden. Nicht nur entsprechen sich Schriftbild und Formatierung konsequent; auch war es das einzige Printmedium, welches sich nicht zuletzt durch seine Nähe zur kirchlichen Verwaltung der Provinz das Privileg sichern konnte, zwar mit strengen Auflagen und Einschränkungen (und mit Ausnahme nur des kurzen Zeitraumes zwischen dem 26. Oktober 1925 und dem 24. Dezember 1926), weiterhin in deutscher Sprache zu erscheinen. Vale und seine Eltern bzw. seine Mutter (der Vater verstarb relativ früh, wie sich aus mehreren Hinweisen ablesen lässt) bezogen offenbar fleißig dieses einzige deutsche Nachrichtenblatt, denn selbst aus den Jahren der faschistischen Repression finden sich italienischsprachige Zeitungsartikel in der Sammlung Vales nur dann, wenn sie Bezug nehmen auf Veranstaltungen, die in Trient oder anderen italienischen Städten stattfanden, welche jenseits des Interessenshorizonts der Südtiroler Leserschaft und Öffentlichkeit lagen.

Im Wesentlichen lassen sich aufgrund der Sammlung drei biographische Phasen im Leben Erwin Vales erahnen, welche ich definieren möchte als 1.) die Phase des talentierten Kindes und Studenten, das sich durch Gedichtvorträge und Vorspiele im universitären Kontext hervortat; 2.) die Phase des vielversprechenden jungen Berufsmusikers, der als Dirigent und Violinist zwischen den Städten Norditaliens und Nordtirols Fuß zu fassen suchte; 3.) die Phase des sesshaften Familienvaters und Lehrers, der musikalisch vor allem durch ehrenamtliche Tätigkeiten im dörfischen Kontext und allenfalls innerhalb Südtirols hervortrat. Auf der kontextuellen Grundlage der vorangegangenen historischen Kapitel sollen im Folgenden eben diese drei

¹⁸² Das Dokument Priv. 8/25 ist jenes Dokument, welches sich mit dem Datum 1976 auf den jüngsten Zeitpunkt datieren lässt. Es handelt sich um eine in einer Tageszeitung geschaltete Gratulation und Würdigung an Erwin Vale anlässlich seines 70. Geburtstages.

Lebensabschnitte des Komponisten Erwin Vale im Einzelnen näher betrachtet werden. Eine Quelle, die existiert aber aufgrund familiärer Vorbehalte leider uneinsehbar blieb, ist das Tagebuch der Mutter Vales, aus welchem sich gewiss interessante Erkenntnisse gerade über seine Kindheit und Jugendzeit hätten schließen lassen. Ohne diese entsprechende Quelle musste ich mich mit den Informationen begnügen, die mir Vales Tochter und Enkelkinder sowie die in den Kritikenmappen gesammelten frühen Erwähnungen seiner Person eröffneten.

3.2. „eine geradezu künstlerische Begabung...“

Erwin Vale kam im Jahre 1906 in Eppan im Südtiroler Unterland zur Welt. Seine Mutter, eine geborene Teschauer und geboren am 18. Juni 1880¹⁸³, stammte aus einer sehr kinderreichen Familie.¹⁸⁴ Wegen der finanziellen Engpässe, die der Familie aus ihrem Kinderreichtum erwuchs, wuchs Anna Maria bei wohlhabenden und kultivierten Verwandten in Trient auf.¹⁸⁵ Dort oder nach ihrer Rückkehr ins heimatliche Südtirol lernte sie ihren späteren Ehemann und den Vater Erwin Vales kennen, der Florian Vale hieß und seines Zeichens der „letzte österreichische Bezirkswachtmeister für Bozen“ war.¹⁸⁶ Die Familie Vale stammte nämlich ursprünglich ebenfalls aus Trient, wie Elva Bauer, geborene Vale, im Interview erzählt. Sie sei aber nach Eppan gezogen, wo Erwin und sein jüngerer Bruder Walfried zur Welt gekommen seien. Auf einem Studierendenausweis aus Erwin Vales Zeit in Innsbruck ist sein Geburtsdatum mit dem 23. April 1906 vermerkt¹⁸⁷, während die ihm gewidmete Plakette im Traminer Heimatmuseum den 14. April 1906 als Geburtstermin anführt.¹⁸⁸ Es könnte sich also beim 23. April nicht um den Geburts- sondern um den Tauftermin handeln.

Anschließend habe sich die Familie in Tramin niedergelassen, wo sie auch blieb.¹⁸⁹ Aus zwei Gründen ist diese Abfolge von Wohnsitzen in Frage zu stellen: Zum Einen

¹⁸³ Vgl. Priv. 8/9. Es handelt sich um ein Glückwunsch-Zeitungsinserat anlässlich des „70. Geburtstages einer Lehrermutter“ aus dem Jahr 1950, aus dem sich das Geburtsjahr von Anna Maria Vale, geborene Teschauer, ergibt.

¹⁸⁴ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

¹⁸⁵ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

¹⁸⁶ Vgl. Priv. 8/17a. Es handelt sich um ein Glückwunsch-Zeitungsinserat anlässlich des 80. Geburtstages von Anna Maria Vale, geborene Teschauer.

¹⁸⁷ Vale, Erwin: Studierendenausweis der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck, Tramin, Privatnachlass. Siehe Appendix, Abbildung 2.

¹⁸⁸ Vale, Erwin: *Der Musikus*, Tramin, Heimatmuseum.

¹⁸⁹ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

nämlich wird Florian Vale als Bezirksgendarmeriewachtmeister für Bozen¹⁹⁰ unter den damaligen Gegebenheiten im Hinblick auf Mobilität kaum fest in einem Dorf sesshaft gewesen sein, welches selbst unter heutigen Gegebenheiten fast eine halbe Stunde mit dem Auto von Bozen entfernt liegt. Und zweitens wird in einem Dankeschreiben seitens eines nicht näher definierten Offizierskorps im Jahr 1915, welches im Anschluss an eine Benefizveranstaltung offenbar zugunsten militärischer Einrichtungen in einer Zeitung geschaltet wurde, von dem „neun Jahre alten Künstler Vale aus Bozen“ berichtet.¹⁹¹ Man zöge dennoch voreilige Schlüsse, wollte man die junge Familie Vale anhand dieser alleinigen Angabe gleich als zu jener Zeit in Bozen ansässig bezeichnen. Es handelt sich nämlich – oder zumindest weist es eine mit Schreibmaschine auf das betreffende Kartonblatt nachgetragene Jahres- und Ortsangabe so aus – um ein in Wörgl [in Tirol] stationiertes Offizierskorps. Und wenn diese mit größter Wahrscheinlichkeit von den Eltern Vale nachgetragene Angabe der Wahrheit entspricht, ist es nicht auszuschließen, dass „aus Bozen“ in Ermangelung näherer Ortskenntnis eine allgemeinen Ansässigkeit in der Provinz und nicht der Stadt Bozen meint.

In jedem Fall wäre Wörgl in jenen Jahren, vor allem wenn man bedenkt, dass der Erste Weltkrieg bereits am Laufen war, ein Schauplatz, welcher die damalige Reichweite der Familie und des kleinen Erwin beträchtlich überschreitet. Frühere Auftritte hatten allenfalls in Bozen¹⁹², Meran¹⁹³, Eppan¹⁹⁴ oder Brixen¹⁹⁵ und damit im näheren Umkreis der Provinzhauptstadt stattgefunden. Dass die Familie eigens, um den talentierten Sohn ein patriotisches Gedicht vortragen zu lassen, und das noch dazu im Kriegsjahr 1915 nach Wörgl reiste, scheint ambitioniert. Noch dazu würde man meinen, dass ein Funktionär wie ein Bezirkswachtmeister in Kriegszeiten schwerlich zur nötigen Freizeit für solcherlei Unternehmungen gekommen wäre. Es sei denn die Familie hielt sich aus beruflich-militärischen Gründen ohnehin gerade temporär in Nordtirol auf und nutzte die Gelegenheit, den talentierten Sohn anlässlich einer Benefizveranstaltung mit seinem Parade-Gedicht, dem „Tharerwirt von Olang“, dort auf die Bühne zu heben. Dafür, dass Erwins Eltern diesen Gedichtvortrag als etwas Besonderes betrachtet haben müssen, spricht der Umstand, dass die Quelle Priv. 6/9 als erstes der Blätter im ersten

¹⁹⁰ Vgl. Priv. 6/2

¹⁹¹ Priv. 6/9

¹⁹² Vgl. Dok. 18, Priv. 6/1,2,3,7, Priv. 8/11,12

¹⁹³ Vgl. Dok. 10, Dok. 20, Priv. 6/1

¹⁹⁴ Vgl. Dok. 11

¹⁹⁵ Vgl. Dok. 14

Kritikenband¹⁹⁶ mit einer Jahres- und Ortsangabe versehen wurde. Sie hielten also fest, dass Erwin sogar schon in der benachbarten Provinz mit seinen Gedichtvorträgen zu hören gewesen war. Für einen zumindest zeitweiligen Wohnsitz in Tramin spricht umgekehrt ein zu viel späterer Zeit in der Dolomitenzeitung veröffentlichter Nachruf auf den verstorbenen Traminer Dorfpfarrer, dessen Schüler Vale dereinst gewesen sei, der nun bei der Messandacht zu dessen Gedenken den Chor bei der Aufführung eines *Requiems* von Gruber leitete.¹⁹⁷

Erstmalig mit einem Auftritt als Rezitator patriotischer Dichtung greifbar ist Erwin Vale am Sonntag, dem 14. April des Jahres 1912 mit gerade einmal sechs Jahren.¹⁹⁸ Es handelte sich um eine Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten armer, verwahrloster Kinder, die im Saal des Bozner Gesellenhauses gegeben wurde.¹⁹⁹ „In hübscher Burggräfler Tracht gekleidet“ trug der sechsjährige Knabe die zwei patriotischen Gedichte „Der Kleinen Dank“ und „Peter Sigmair, der Tharerwirt von Olang“ vor, worauf eine Theatertruppe das Volksstück „die Sonnenwende“ von A. Prückl darbot.²⁰⁰ Das Gedicht vom Tharerwirt sollte fortan zu einem der beliebtesten Gedichte des Knaben werden, das er bei mehreren Gelegenheiten immer wieder vortrug und mit dem er, wie wir gesehen haben, selbst in Wörgl reüssierte. Es sei daher im Wortlaut wiedergegeben:

Der Tharerwirt von Olang,
Das war ein braver Sohn,
Den suchen die Franzosen,
Er ist zum Berg geflohn.

Dann lassen sie verkünden:
„Stellt der Rebell sich nicht,
So führen wir den Alten
Für ihn zum Blutgericht.“

Der Tharerwirt von Olang
Kommt schnell herab ins Tal:
„Gebt mir den alten Vater,
Nehmt mich, Herr General.“

¹⁹⁶ Priv. 6

¹⁹⁷ Priv. 8/15

¹⁹⁸ Vgl. Dok. 18, Priv. 6/3,7

¹⁹⁹ Priv. 6/7

²⁰⁰ Ebda.

Der Vater ruft in Banden:

„Was lieferst du dich aus?

Es weint um dich voll Liebe

Dein junges Weib zu Haus.“

„Behüt dich Gott, mein Vater,

Mein Weib, so lebe wohl.

Die Eltern halt' in Ehren,

Das gilt im Land Tirol.“

Sie haben ihn erschossen,

Er liegt in seinem Blut,

Doch alles Volk im Tale,

Lobt seinen Heldenmut

Es mutet aus heutiger Sicht womöglich befremdlich an, dass ein Knabe von sechs Jahren in der Öffentlichkeit derartige Gedichte zum Besten gab. Es lässt jedoch sehr anschaulich die Stimmung begreifen, die kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges speziell im südlichsten Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie im Angesicht der irredentistischen Bemächtigungstendenzen der italienischen Nachbarn allgemein verbreitet war. Auch in der Presse bediente man sich keiner anders gearteten Rhetorik, sondern schwelgte in üppigstem Pathos. Beispielhaft hierfür liest sich etwa eine Zeitungskritik über denselben Auftritt im Bozner Gesellenhaus:

Der herzige kleine Vale erzählte uns wieder die gewaltige Tragödie des Tharerwirtes so warm, eindringlich und mit solcher Lebhaftigkeit, dass in den Augen der Zuschauer gar manche Träne erstrahlte. Die Schilderung jener großen Zeit aus Kindermund wirkt ganz eigenartig auf das Gemüt und geht einem tief zu Herzen.²⁰¹

Da der betreffende Zeitungsausschnitt weder datiert noch nachträglich beschriftet ist, lässt er sich einzig aus der Erwähnung des Stücks „Die Sonnenwende“ als auf dieselbe Veranstaltung bezogen definieren. Das würde bedeuten, dass Vale bereits schon früher bei einer Gelegenheit, die weder durch archivarisches Material noch durch gesammelte Kritiken belegt ist, mit dem „Tharerwirt von Olang“ in Erscheinung getreten sein muss. Es sei denn, der Abend im Gesellenhaus sei mehrmalig gegeben worden und die Presse habe hier nicht über die Premiere sondern einen späteren Spielabend berichtet. Von

²⁰¹ Priv. 6/3

wiederholten Aufführungen steht jedoch v.a. auf der Quelle Dok. 18²⁰² kein Wort, was wiederum eher einen vorangegangenen und nicht dokumentierten Auftritt von Erwin Vale mit demselben Gedicht wahrscheinlicher aussehen lässt.

Nachverfolgen lassen sich hingegen sehr wohl weitere Gelegenheiten, bei welchen der junge Erwin Vale wieder den „Tharerwirt von Olang“ rezitierte. An einem Sonntag, den 27. April, was mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Sonntag, den 27. April, des Folgejahres 1913 bedeutet, gelangte der „Tharerwirt“ anlässlich einer Theatervorstellung zu wohltätigen Zwecken im Gesellenhaus in der Meraner Postgasse als Vorprogramm zur „Bes im Rabenbachgraben“ zum Vortrag. Gleich zwei ankündigende Plakate zu dieser Veranstaltung sind im Archiv des Traminer Heimatmuseums erhalten geblieben.²⁰³ Und abermals sind auch Zeitungsberichte über die Veranstaltung erschienen, die Vales Eltern separat in die Kritikenmappe hefteten. Davon ist eine mit Sicherheit auf jenen 27. April 1913 bezogen²⁰⁴ und die andere mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit auch.²⁰⁵ In beiden Zeitungsberichten wird der kleine Erwin Vale sehr explizit und reichlich gelobt. So liest sich in Priv. 6/1 etwa neben schwülstig-patriotischen Parolen auch: „Dieses noch nicht 7jährige Kind besitzt ein selten deklamatorisches Talent, auch die das Diktum begleitenden Gesten sind künstlerisch.“ Und in Priv. 6/6 steht u.a.: „Der liebe kleine Erwin Vale [...] errang auch diesmal durch den tiefempfundenen, lebendigen, warmen Vortrag der prächtigen patriotischen Dichtung "Peter Sigmair, der Tharerwirt von Olang" lebhaften Applaus. Das noch nicht siebenjährige Knäblein trägt die [...] Episode [...] geradezu künstlerisch vor. [...] so lebenswahr, so herzynig geschildert, dass sich fast jedes Auge unwillkürlich feuchtet.“

Während sodann von der kurz darauf, am 1. Mai 1913, im Waisenhaussaal von Eppan wiederholten Aufführung desselben Programmes²⁰⁶ kein Bericht erhalten geblieben ist, wird die erneute Wiederholung im Brixner Gesellenhaussaal vom Sonntag, dem 25. Mai 1913, bei welcher der kleine Erwin neben dem „Tharerwirt“ auch wieder „Der Kleinen Dank“ vortrug²⁰⁷, aufs Höchste gelobt. So schreibt ein begeisterter Kritiker

²⁰² Bei der Quelle Dok. 18 handelt es sich um ein recht gut erhaltenes, hinten geflicktes, hochformatiges Plakat in gutem altem Papier, welches den Vortragsabend im Gesellenhaus wohl auf einer Anschlagtafel im Gebäude oder in der Stadt ankündigte.

²⁰³ Dok. 10, Dok. 20

²⁰⁴ Priv. 6/1

²⁰⁵ Priv. 6/6

²⁰⁶ Vgl. Dok. 11.

²⁰⁷ Vgl. Dok. 14

in Priv. 6/8: „Dieses erst 7jährige Kind besitzt eine ganz eigenartige, geradezu künstlerische deklamatorische Begabung und auch seine das Diktum begleitenden Gesten sind vollendet schön. [...] Erwin Vale erzählt aber auch die gewaltige Tragödie des ‚Tharer‘ mit solcher Lebhaftigkeit der Schilderung, mit solcher Wärme und Gemütstiefe, dass man sie gleichsam mitlebt.“ Auch hätten „Damen und Herren der feinsten Kreise und sogar Offiziere die Veranstaltung mehrmals besucht, um [...] das Kind nochmals zu hören.“²⁰⁸

Der nächste nachverfolgbare Auftritt des Knaben ereignete sich am Sonntag, den 27. Dezember des Jahres 1914, als der Erste Weltkrieg bereits ausgebrochen war. Den Rahmen bildete diesmal die Christbaumfeier des Bozner Veteranenvereins im Gewerkschaftshaus der Stadt.²⁰⁹ Im erhaltenen Zeitungsbericht heißt es, „über die deklamatorische Leistung des Kleinen“ sei man „ganz erstaunt“ gewesen.²¹⁰ Auch hätten mehrere Männerchöre zur Verschönerung des Festes beigetragen²¹¹, was ich deswegen als interessant unterstreichen möchte, weil es uns an das Klima und den Kunstgeschmack der damaligen Zeit erinnert, in dem kerniger Patriotismus und v.a. kriegerische Vaterlandshymnen wortwörtlich tonangebend waren. Bemerkenswerter Weise wurden Ausschnitte aus eben diesem Artikel Priv. 6/8 aus dem Jahr 1914 in einer Rückschau-Rubrik der Südtiroler Dolomitenzeitung von 1953²¹² mit der Überschrift „Erinnerungen aus dem Jahre Zwanzig“ wiederabgedruckt.²¹³ Dabei sollte der Artikel dem Leser der 50er Jahre verdeutlichen, wie durch den Kriegsausbruch das öffentliche Leben zum Erliegen gekommen war und sich der kulturelle Betrieb bald nur noch auf Wohltätigkeitsveranstaltungen beschränkte.

In einem Ausschnitt aus derselben Rubrik in einer Ausgabe der Dolomiten von 1952 wurde überdies ein weiterer Auftritt von Vale wiederabgedruckt.²¹⁴ Vor der Darbietung des Schwanks „Der Geisterstudent“ habe Vale bei der zweiten Sodalenversammlung der marianischen Studentenkongregation Südtirols, die von einem nicht näher datierbaren 6. Bis 8. September stattfand²¹⁵, das Springer’sche Lied „der

²⁰⁸ Priv. 6/8

²⁰⁹ Vgl. Priv. 6/2

²¹⁰ Ebda.

²¹¹ Ebda.

²¹² Jahresangabe von Vale selbst beigefügt.

²¹³ Priv. 8/11

²¹⁴ Priv. 8/12

²¹⁵ Die Erwähnung einer Festrede seitens eines Grafen Franz Josef Forni legt den Schluss nahe, dass die Darbietung noch zu österreichischer Zeit stattgefunden haben wird.

Zigeunerbub“ vorgetragen. Es handelt sich hier wohl über die früheste Quelle, die von Erwin Vale als musikalisch auftretend berichtet.

Vales nächster musikalischer Auftritt – und dabei zugleich sein erster Auftritt an seinem Hauptinstrument, der Geige – ist dagegen belegt für den Juni 1922.²¹⁶ Bis dahin trug er noch mehrere Male den „Tharerwirt“ und andere Gedichte an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Anlässen vor. Es zählen hierzu drei aufeinander folgende Vortragsabende vom 13. bis zum 15. Mai 1916 im Gartengebäude des Lehrlingsheims in der Bozner Kapuzinergasse 26. Bei dieser Wohltätigkeitsveranstaltung „der Kindergartenzöglinge mit Beihilfe junger Damen“²¹⁷ gab Vale u.a. Dialektgedichte wie „Wieder dahoam“ und „Des Mahrers Tod“ zum Besten. Auf den Juni 1918 fällt der erste greifbare größere Auftritt des inzwischen Zwölfjährigen: Im Freilichttheater des Grieser Kurparks in Bozen wurde an insgesamt sieben Abenden²¹⁸ ein Theaterstück „zum Besten der k. & k. Reservespitäler“²¹⁹ gegeben. Die Wahl fiel für diese Produktion auf ein Stück zu einem uns inzwischen wohl bekannten Sujet. Namentlich wurde das historische Drama in fünf Aufzügen „Der Tharerwirt“ eines gewissen Thankmar gespielt²²⁰, bei dem es sich allerdings nicht um den deutschen Autor und Historiker Thankmar von Münchhausen handeln kann, der erst 1932 geboren wurde, dem das Werk aber in verschiedenen Quellen irrtümlicherweise zugeordnet wird. Erwin Vale spielte hier die Rolle des Charlot, Kind des Generals Broussier, wie sich aus dem erhaltenen Veranstaltungsplakat ersehen lässt.²²¹

Ein halbes Jahr vor Kriegsende feierten heldenhafte Stoffe aus der Zeit der Tiroler Freiheitskämpfe angesichts der drohenden Niederlage Österreich-Ungarns verständlicherweise Hochkonjunktur. Je realer die Gefahr einer politischen Übernahme durch den italienischen Feind wurde, umso vehementer beharrte man auf dem alten Heldenmut des Tirolertums. In dieselbe Zeit fallen muss ein durch Priv. 6/4 bezeugter aber nicht datierbarer Vortrag mehrerer Dialektdichtungen durch Erwin Vale im Rahmen einer Operettenvorführung, der abermals explizites Lob erntet: „Besonderes Lob gebührt aber dem kleinen Erwin Vale für den für ein Kind wirklich selten schönen Vortrag.“²²²

²¹⁶ Priv. 6/10

²¹⁷ Vgl. die beiden erhaltenen Veranstaltungsplakate Dok. 9 und Dok. 16.

²¹⁸ 9., 13., 16., 20., 23., 27., 30. Juni 1918

²¹⁹ Vgl. das Veranstaltungsplakat Dok. 7.

²²⁰ Ebda.

²²¹ Ebda.

²²² Priv. 6/4

Der letzte bezeugte Auftritt des jungen Erwin Vale mit dem „Tharerwirt von Olang“ muss indessen bereits nach Kriegsende im April 1919 stattgefunden haben, was sich aus der Erwähnung einer Wiederholung der Veranstaltung an einem Sonntag, 20. April, in Priv. 6/5 errechnet. Wie gewohnt als Rahmenprogramm zu einem größeren Schauspiel – bei dieser Gelegenheit ein Stück mit dem Titel „Das Bürgerl im Pensionat“ – rezitierte Vale, „dessen ‚Tharerwirt von Olang‘ unstreitig zu dem Besten gehört, was man überhaupt in Anbetracht des kindlichen Alters des Vortragenden verlangen kann“²²³, abermals und gleichzeitig zum letzten nachvollziehbaren Male im Beisein des Fürsten Campofranco und seiner Tochter Renata – womöglich sogar im Palais der Familie Campofranco am Bozner Waltherplatz – sein Paradedeicht. Mit dieser Quelle aus dem Juni 1919 enden die bezeugten Gedichtvorträge des „kleinen Patrioten“²²⁴, was sich exakt mit den politischen Umstürzen der Zeit deckt. Bereits 1915 hatten die Entente-Mächte in einem Geheimabkommen die Provinz Südtirol dem Königreich Italien versprochen, das seit längerer Zeit nach der Brennergrenze im Norden lechzte. Somit scheute sich Italien nach dem Waffenstillstand von Villa Giusti mit Österreich vom 3. November 1918 auch nicht, Südtirol rasch mit Truppen zu besetzen.

Am 10. September 1919 wurde die Annexion Südtirols durch Italien im Vertrag von Saint Germain offiziell. Bis zum 10. Oktober waren sämtliche vertraglichen Angelegenheiten soweit abgeschlossen, dass die Annexion auch formal und völkerrechtlich in Kraft trat.

Ein einziges Mal noch begegnet uns Erwin Vale als Minderjähriger in den Quellen und zwar diesmal nicht mehr mit Lyrik sondern mit Musik auftretend. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einer Veranstaltungskritik zu einem Konzert im Bozner Bürgersaal, das eigenhändiger Beschriftung zufolge im Jahr 1922 stattfand.²²⁵ „Der junge Geigenkünstler“, der „für sein Alter sehr Ungewöhnliches leistet“ wird hier besonders hervorgehoben und gleichzeitig in einem merkwürdig apokalyptisch klingenden Absatz als positives Anzeichen dafür betrachtet, dass „Bozen seinen Ruf als Musikstadt auch in der kommenden Generation nicht verlieren wird“.²²⁶ Es ist dies neben der kaum zuzuordnenden Quelle Priv. 8/12 über die Gesangsdarbietungen Erwins anlässlich der

²²³ Priv. 6/5

²²⁴ Als solcher wurde Erwin Vale in der Quelle Priv. 6/1 von einem begeisterten Kritiker anlässlich seines Gedichtvortrages am 27. April 1913 in Meran gelobt.

²²⁵ Priv. 6/10

²²⁶ Ebda.

Sodalenversammlung im Bozner Gesellenhaus der früheste Bericht nicht nur über musikalische Auftrittstätigkeiten des jungen Vale sondern v.a. auch das früheste Dokument, welches von der Beherrschung eines Musikinstruments spricht. Und dass er „für sein Alter sehr Ungewöhnliches leistet“, deutet darauf hin, dass der kleine Rezipient wohl schon seit mehreren Jahren Geigenunterricht genossen haben muss. Von wem und unter welchen Bedingungen diese musikalische und instrumentale Früherziehung besorgt wurde, ist unbekannt. Denkbar ist es, dass die Initiative zur musischen Erziehung im Allgemeinen von der Mutter Anna Maria Vale, geborene Teschauer, ausging, die bei kultivierter Verwandtschaft in Trient aufgewachsen war, wie Vales Tochter Elva Bauer im Interview berichtet.²²⁷ Gut möglich ist es zudem, dass in jenem Tagebuch derselben Anna Maria Vale, welches wie eingangs beschrieben noch existieren müsste, jedoch wahrscheinlich aus familiären Vorbehalten unter Verschluss gehalten wird, wertvolle Informationen genau zu solchen Fragen enthalten wären.

Während dieser gesamten ersten Phase der Auftrittstätigkeiten Erwin Vales, die geprägt war v.a. durch die Darbietungen patriotischer Lyrik im Rahmen wohltätiger Veranstaltungen zugunsten militärischer oder sozialer Einrichtungen, wird von Vales jüngerem Bruder Walfried kein einziges Mal berichtet. Zwar erzählt Elva Bauer im Interview, dass der jüngere Bruder der eigentlich talentiertere gewesen sei. Er habe alle möglichen Veranlagungen, dafür aber weniger Disziplin gehabt als sein älterer Bruder, der zudem der Liebling seiner Mutter gewesen sei. Walfried habe sich aber Zeit seines und ihres Lebens mehr um die Mutter gekümmert als Erwin. Die Sympathien seien da nicht ganz gerecht verteilt gewesen und der frühe Tod des Vaters habe diesen Umstand noch weiter verstärkt.²²⁸ (Mit ein Grund für den Einbehalt des Tagebuches der Mutter?)

Erwin Vale erwarb, wie sowohl seine Tochter Elva Bauer als auch sein Enkel Michael Zelger angeben, eine Matura an einer LBA (Lehrerbildungsanstalt).²²⁹ Mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit handelt es sich um jene LBA in Bozen, die im August 1924 von den faschistischen Behörden geschlossen wurde. Bei einem anzunehmenden Einschulungstermin im Herbst des Jahres 1912 ergibt sich daraus, dass Vale tatsächlich im letzten Jahr des Bestehens der deutschen LBA maturiert haben oder aber die letzte

²²⁷ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

²²⁸ Ebda.

²²⁹ Zelger, Michael: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 2. Und: Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

Klasse in einer vergleichbaren italienischen Institution absolviert haben muss.²³⁰ Letztere Option wird einzig durch eine unscheinbare Notiz in der Gedenkschrift des Traminer Pfarrchores anlässlich des 25jährigen Jubiläums seiner Wiedergründung gestützt. Hier heißt es, dass Vale die LBA in Bozen und Mailand besucht hätte.²³¹

Im Zuge der so genannten Lex Gentile, dem am 1. Oktober 1923 in Kraft getretenen faschistischen Schulgesetz, kam es zur Schließung der Bozner LBA. Deutsche oder österreichische Diplome waren nunmehr ungültig, außer man studierte für mindestens ein Jahr weiterbildend an einer italienischen Hochschule. Deutsche Lehrkräfte wurden wegen „didaktischer Insuffizienz“ entlassen und Lehrpersonen aus dem Süden des Landes unter falschen Versprechungen nach Südtirol gelockt. Einzig der Religionsunterricht durfte unter Umständen weiterhin in deutscher Sprache stattfinden. Eine Ausnahme bildeten ähnlich der Sonderregelung der Publikationstätigkeit der bischofsnahen Dolomiten-Zeitung die drei prominentesten Klosterschulen des Landes, namentlich das Franziskanergymnasium in Bozen, das Vincentinum in Brixen und das Johanneum in Dorf Tirol.²³²

Es ist denkbar, dass der musisch talentierte Erwin Vale nach seinem Schulabschluss an der österreichischen LBA, die so gut wie unmittelbar nach oder knapp vor seiner Matura geschlossen und ihre Diplome nicht mehr oder nur noch bedingt anerkannt wurden, aus eben diesen oben genannten Gründen ein Schuljahr in Mailand absolvierte und dann einen Studienort in Italien wählte. Wenn er seine Ausbildung zum Lehrer später nutzbar machen wollte, musste er durch ein Zusatzstudium an einer italienischen Hochschule die Anerkennung seines Schuldiplomes erwirken. Dass nämlich das Elternhaus Vale deutsch-Tirolischer Gesinnung war, liegt bei all der Besessenheit von der Geschichte des „Tharerwirts“, die man den Sohn bei jeder erdenklichen Gelegenheit rezitieren ließ, wohl auf der Hand. Auch bezog das Haus Vale, wie oben berichtet, während der Zwischenkriegszeit weiterhin die einzige auf Deutsch erhältliche Zeitung, namentlich die bereits oft erwähnte Dolomiten-Zeitung des Verlagshauses Athesia, aus der das Groß der in den Kritikenmappen gesammelten Beiträge entnommen zu sein scheint. Bei sehr

²³⁰ Vgl. zum Schulsystem der österreichischen Monarchie: Stachel, Peter: „Das Österreichische Bildungssystem Zwischen 1749 und 1918“, in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, Bd. 1, Wien: Passagen 1999, S. 115-146.

²³¹ Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik*, S. 25.

²³² Vgl. zur Lex Gentile und ihren Details sowie Folgen: Steininger, Rolf: *Südtirol: Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Innsbruck: Haymon Verlag 2012, S. 46-50.

vielen von Vales musizierenden oder komponierenden Zeitgenossen lässt sich, wie in der Einleitung angedeutet, ein Streben nach Norden und die Wahl deutscher oder österreichischer Musikzentren als Ausbildungsort feststellen. Könnte Erwin Vale, dessen Elternhaus sich als österreichisch verstand, der später Hitler über Mussolini vorzog²³³ und eine Vielzahl deutscher Lieder im Tiroler Volkston komponierte, also aus dem Grund in Italien und nicht im deutschsprachigen Raum studiert haben, weil er sich die Gültigkeit seines Schulabschlusses bewahren wollte?

Tatsache ist, dass Erwin Vale nach seinem Schulabschluss zum Studium nach Trient ging und nicht nach Bologna, wie man unter seiner Nachkommenschaft auf Rückfrage einhellig der Meinung war.²³⁴ Dieses Missverständnis erwächst aus dem einfachen Umstand, dass Vale sein Diplom am staatlichen Musiklyzeum von Bologna erwerben musste²³⁵, da das Conservatorio F. A. Bonporti in Trient anders als das seit langer Zeit fest konstituierte königliche Conservatorio G. B. Martini in Bologna erst in den 1960er Jahren ein vollwertiges Öffentlichkeitsrecht und umfassende staatliche Anerkennung erhielt.²³⁶ Im Haus in Tramin, in welchem Teile von Vales Verwandtschaft heute leben, hängt jenes Diplom vom 12. Oktober 1929, mit welchem er damals in Bologna die „licenza normale“ erlangte, an der Wand.²³⁷ Während die Kinder und Enkelkinder Vales ihren Wissensstand über den Studienort ihres Großvaters und Vaters also offensichtlich gänzlich aus dem gerahmten Diplom aus seinem Nachlass zu beziehen verstanden, bestand hier wie da völlige Klarheit über den Namen des Hauptfachprofessors, bei welchem Erwin Vale seinerzeit studierte: Prof. Ferdinando Dalmasso. Er dürfte also im Kreis der Familie auch beträchtlich öfter von seinem Professor als von seinem Studienort erzählt haben. Die Wahl einer italienischen Stadt als Studienort mag durch die Gefährdung der Gültigkeit seines LBA-Abschlusses bedingt gewesen sein; die Wahl der Stadt Trient mag naheliegend gewesen sein, da sowohl die Familie des Vaters, Florian, ursprünglich aus dem Raum

²³³ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

²³⁴ Zelger, Michael: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 2. Und: Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

²³⁵ Bezeugt durch Priv. 6/13,15,22

²³⁶ Vgl. hierzu: Conservatorio F. A. Bonporti di Trento: „Storia“, in: Conservatorio F. A. Bonporti di Trento: *Website des Konservatoriums der Stadt Trient*, <https://www.conservatorio.trento.it/storia/>, letzter Zugriff am 27.12.2018 um 21:45 Uhr. Die Geschichte des Konservatoriums von Bologna ist zudem – zwar noch zu faschistischer Zeit aber doch mit Sorgfalt – aufbereitet worden in: Sartori, Claudio: *Il regio conservatorio di musica „G. B. Martini“ di Bologna*, Florenz: Enrico Aiani 1942.

²³⁷ Vale, Erwin: Diploma di Licenza Normale am Liceo Musicale G. B. Martini in Bologna, Tramin, Privatnachlass. Siehe Appendix, Abbildung 1.

Trient stammte als auch die Mutter, Anna Maria, selbst bei Verwandten in Trient aufgewachsen war.²³⁸

Ob Erwin Vale zu seiner Studienzeit womöglich bei denselben Verwandten untergebracht war, darüber kann nur spekuliert werden. Erstmals greifbar ist er für uns als Student am Sonntag, dem 2. Juni des Jahres 1928, und zwar exakt um 20:45 Uhr, als er anlässlich des „terzo saggio degli alunni, anno scolastico 1927/28“ als Student des „V° corso“ der Violinklasse des Prof. Ferdinando Dalmasso das „Andante tranquillo“ und das „Allegro maestoso“ aus dem *Konzert Nr. 7* des belgischen Violinvirtuosen und Komponisten Charles-Auguste de Bériot vorführte.²³⁹ Im Rahmen desselben Vortragsabends trat auch ein gewisser Enrico De Gasperi als Korrepetitor in Erscheinung²⁴⁰, mit dem Vale eine langjährige Freund- und Kollegenschaft verbinden sollte.²⁴¹ In der Zeitungskritik aus einem Trentiner Regionalblatt heißt es über Vales Leistung: "[...] mentre Ervino Vale (5. corso) nel concerto n. 7 di Beriot sviluppò tanta sicurezza della tecnica, tanta nitidezza di suono ed eleganza di arco, da far davvero scordare di trovarci dinanzi a un allievo. I tre artisti [gemeint sind neben Erwin Vale zwei Studenten namens Massimiliano Zini und Mario Pedrotti] in erba documentarono la piena efficacia della scuola del prof. Ferdinando Dalmasso."²⁴² Hervorzuheben gilt es, dass abermals die technische wie expressive Reife Vales gelobt wird, die ihn offensichtlich schon in jungen Jahren auszeichnete. Neben der selbstverständlich italianisierten Schreibweise des Vornamens möchte ich außerdem unterstreichen, dass der Bericht über das Konzert mit einem geradezu peinlich übertriebenen Lob auf den Professor Dalmasso endet; ein Muster, das sich, wie wir sehen werden, durch die meisten Berichte über Aufführungen im universitären Kontext Trients ziehen wird. Daraus mag es wiederum resultieren, dass Vale auch nach seiner Studienzeit so oft die antrainierten Ehrerbietungen an seinen Professor wiederholt haben mag, dass dessen Name noch heute den Enkelkindern Vales im Ohr liegt.

Über Ferdinando Dalmasso lässt sich nicht viel rekonstruieren. Technisch muss er über ein gutes pädagogisches Verständnis verfügt haben, was zum einen die Kritiken über die Leistungen seiner Studenten einhellig zum Ausdruck bringen. Und zweitens hat er

²³⁸ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

²³⁹ Dok. 32

²⁴⁰ Ebda.

²⁴¹ Zelger, Michael: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 2.

²⁴² Priv. 6/11

1934 bei Carisch in Mailand auf der Basis seiner langjährigen Unterrichtserfahrung ein Lehrwerk herausgebracht, das von der ersten bis zur dreizehnten Lage sämtliche Schwierigkeiten des Geigenspiels abhandelt und laut Enzo Porta v.a. im Hinblick auf die Ganztonskala „interessante und innovative“ Übungen enthält.²⁴³ Außerdem rekonstruierbar und womöglich mit ein Grund für Vales Erwerb seines Studiendiploms am Conservatorio G. B. Martini in Bologna ist der Umstand, dass Prof. Dalmasso zwischen den Jahren 1889 und 1894 selbst dort studiert hatte, wie sich aus den Annalen des Liceo Musicale di Bologna herauslesen lässt, die der damalige Sekretär des Instituts, Federico Villani, für die Jahre 1868 bis 1906 anlegte.²⁴⁴ Bologna scheint also nicht nur ein geographisch naheliegendes offiziell anerkanntes Institut sondern auch aufgrund anzunehmender guter Kontakte des Prof. Dalmasso eine auf der Hand liegende Wahl für den Erwerb eines Staatsdiploms gewesen zu sein?

Aus den größtenteils erhalten gebliebenen Programmheften zu den Klassenabenden am Trentiner Konservatorium auf der einen Seite und darauf Bezug nehmenden Konzertkritiken aus einer Regionalzeitung auf der anderen lässt sich das Repertoire, mit welchem sich Erwin Vale im Zuge seines Violinstudiums beschäftigte, geradezu katalogartig auflisten. So trug er beim „Secondo Saggio degli Alunni, anno scolastico 1928/29“ am Dienstag, dem 4. Juni 1929, im Konzertsaal des Liceo Musicale di Trento als Student des VII^o corso die *Romanza in la magg.* von Schumann-Kreisler sowie den ersten Satz aus dem Konzert Nr. 7 des französischen Klassikers Pierre Rode vor.²⁴⁵ In einem kürzeren Zeitungsausschnitt heißt es: „Riuscì soprattutto a convincere il pubblico l'alunno Enrico [sic!] Vale poichè oltre all'impeccabile compostezza e signorilità di esecuzione seppe transfondere nel brano eseguito molto sentimento.“²⁴⁶ Man fragt sich, wie die falsche Schreibweise des Vornamens Vales zustande gekommen sein kann, wenn dem Kritiker seine Darbietung verglichen mit den anderen sogar besonders gut gefallen hat. Vales Ausführung nämlich sei technisch einwandfrei und zudem ausdrucksstark gewesen. Ein Dott. L. P. attestiert dem 23jährigen Erwin Vale in einer wesentlich ausführlicheren Konzertkritik, die in der Artikelsammlung Vales erhalten geblieben ist, „la più ammirevole

²⁴³ Porta, Enzo: *Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole*, Turin: EDT srl. 2000 (Biblioteca di cultura musicale, Manuali EDT/SIdM), S. 96.

²⁴⁴ Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: *Biblioteca/Cataloghi*, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/schedn.asp?id=10231>, letzter Zugriff am 01.01.2019 um 13:30 Uhr.

²⁴⁵ Dok. 27.

²⁴⁶ Priv. 6/14

serietà artistica, sorretta da invidiabili risultati tecnici, [...] temperamento musicale veramente superiore, che congiunto ad un fervore di studio evidentemente appassionato e tenace è già sulla soglia della maturità.“²⁴⁷ Wieder wird die beneidenswerte technische Sicherheit der Studenten Dalmassos gelobt. Der Fleiß Vales, an den auch die Verwandtschaft des Komponisten noch erinnert²⁴⁸, wird ebenso unterstrichen wie seine im Grunde bereits erreichte künstlerische Reife.

Von diesem Artikel aus dem Gazzettino findet sich in der ersten Kritikenmappe unmittelbar nach dem Original gereiht eine vollständige Übersetzung. Von wem die Übersetzung stammt, ist nicht zu sagen. Sie liest sich im Wortlaut:

„Der bewunderungswürdigste, künstlerische Ernst durch beneidenswerte technische Resultate unterstützt, wurde von Erwin Vale (VII Curs) enthüllt. Ein wahrhaft höheres musikalisches Temperament, welches vereint mit einer augenscheinlich leidenschaftlichen und zähen Lernbegierde bereits auf der Schwelle der Reife steht. Außer der sehr schönen *Romanze* von Schumann (Kreisler) mit erhaben ausdrucksvollen Bewegungen von seinem Bogen gesungen, begab er sich in die zahlreichen Verwegenheiten des *Konzertes Nr. 7* von Rode und erregte Bewunderung als er mit eleganter Sicherheit alle geistreichen Überraschungen überwand, welche sein Lehrer Professor Dalmasso für ihn in der sehr schönen Schlusskadenz verborgen hatte.“²⁴⁹

Ernst, Lernbegierde und Fleiß sowie die elegante Sicherheit des Studenten werden gelobt und stellen abermals primär seine technische Reife in den Mittelpunkt. Außerdem erfahren wir aus diesem Text, dass der Prof. Dalmasso seine Studenten eigene Schlusskadenzen spielen ließ, was sich wiederum gut in das Bild einer selbstsicheren und autoritären Lehrerpersönlichkeit fügt.

Beim Abschlusskonzert des Studienjahres 1929/30 trat Vale am 30. Mai 1930 mit dem ersten Satz des *Konzerts op. 56* aus der Feder des dänischen Romantikers Niels Wilhelm Gade und dem *Moto perpetuo* des damals hochbetagten Geigenvirtuosen Franz Ries auf. Sowohl Programmzettel²⁵⁰ wie auch eine kürzere Kritik²⁵¹ sind erhalten, wobei sich letztere aber in erster Linie wie ein speichelleckendes Loblied auf den Professor Dalmasso liest – was sich nicht nur an der abermaligen falschen Schreibweise des Vornamens des Studenten Vale ablesen lässt, der hier als Envino erwähnt wird. Und einen

²⁴⁷ Priv. 6/12

²⁴⁸ Bauer, Elva: persönliches Interview. Siehe Appendix, Transkript 1.

²⁴⁹ Priv. 6/13

²⁵⁰ Dok. 23

²⁵¹ Priv. 6/18

letzten Auftritt im Rahmen eines Klassenabends absolvierte Vale am Freitag, dem 12. Juni des Jahres 1931, wo Vale im Secondo Saggio die *Ciaccona* von Tomaso Antonio Vitali und das *Capriccio Nr. 13* von Paganini-Kreisler aufführte.²⁵²

Nachverfolgen lässt sich neben der unzweifelhaft bezeugten violinistischen Reife Vales in seinen Studienjahren auch der Beginn einer Dirigier- und Auftrittstätigkeit, die er auch zunehmend außerhalb des universitären Rahmens wahrzunehmen begann. Am Samstag, dem 11. Mai des Jahres 1929, dirigierte Erwin Vale im Alter von gerade 23 Jahren die Operette *Rosignolo op. 27* von Michele Mondo über einen Text von Francesca Fiorentina im Teatro G. Modena. Vom Veranstaltungsplakat, das im Archiv des Traminer Heimatmuseums liegt, erfahren wir, dass es sich um eine Benefizaufführung zugunsten der nationalen Gesellschaft der Familien im Krieg Gefallener handelte.²⁵³ In einem Zeitungsbericht wird Erwin Vale zwar nur knapp, dafür aber wiederum als sehr sicher und offenbar beim Dirigieren unmissverständlich gelobt.²⁵⁴

Am Sonntag, dem 20. April des Jahres 1930, gibt Vale zusammen mit seinem Studienfreund Enrico De Gasperi, einem bewährten Pianisten und Korrepetitor, entweder im Schulgebäude seines Heimatortes Tramin²⁵⁵ oder aber im örtlichen Gasthof zum Löwen²⁵⁶ ein Benefizkonzert zugunsten des Traminer Hospitals. Es erklingen Mozarts *Konzert in A-Dur* (1. Satz), Beethovens *Romanze in F-Dur*, eine *Mazurka* von Wieniawski, Ries' *Moto perpetuo*, an dem er ohnehin grade für das Saggio vom darauffolgenden 30. Mai am Trentiner Konservatorium arbeitete²⁵⁷, de Berio's *Konzert in G-Dur*, aus dem er beim Saggio vom 2. Juni 1928 vorgetragen hatte²⁵⁸, Corellis *Sonate Nr. 8*, das *Preludio e Allegro* von Pugnani-Kreisler und eine *Zingaresca* von Sarasate.²⁵⁹ Beachtenswert und bezeichnend für die Stimmung der Zeit ist der Umstand, dass im deutschsprachigen Bericht aus der Dolomitenzeitung der Vorname des Korrepetitors Enrico De Gasperi ebenso germanisiert und Heinrich geschrieben wird, wie Vales Name in den italienischen Berichten über seine Aufführungen am Trentiner Konservatorium entsprechend italianisiert und nicht selten sogar falsch italianisiert wurde.²⁶⁰

²⁵² Dok. 28 (Programmzettel), Priv. 6/21 (Kritik)

²⁵³ Dok. 8

²⁵⁴ Priv. 6/16

²⁵⁵ Zufolge dem Flyer Dok. 36, der offenbar zur Veranstaltung einladen sollte

²⁵⁶ Zufolge dem kurzen deutschsprachigen Bericht Priv. 6/17 aus der Dolomitenzeitung

²⁵⁷ Dok. 23, Priv. 6/18

²⁵⁸ Dok. 32, Priv. 6/11

²⁵⁹ Dok. 36

²⁶⁰ Priv. 6/17

Am 1. April 1931 tritt Vale zum ersten (greifbaren) Mal im Bozner Radiosender RAI auf. Zusammen mit der Sopranistin Enrica Rosanelli bringt er Werke von J. S. Bach, Händel, Corelli und Vitali zum Vortrag.²⁶¹ Am Sonntag, dem 25. Januar desselben Jahres 1931, lädt Vale in Tramin zu einem Orchesterkonzert im großen Saal des Gasthauses Angelo.²⁶² Der erhaltenen Einladungskarte²⁶³ zufolge handelte es sich um das erste Konzert dieser Art, ergo um eine Erstlingsinitiative Vales, der bei dieser Gelegenheit wieder auf dem Podest stand anstatt solistisch zu konzertieren. Die Dolomiten berichten begeistert:

"Wer am Sonntag [...] das [...] Orchester gehört hat, der mag wohl gestaunt haben, dass unter der Leitung eines so jungen Kapellmeisters so überraschende Erfolge erzielt werden können. Herr Erwin Vale, derzeit Supplent am Musik=Lyzeum in Trento, hat durch sein zartes musikalisches Empfinden [...] eine für Tramin vortreffliche Leistung an den Tag gelegt. [...] Das abwechslungsreiche Programm enthielt herrliche Nummern, so di *Titus=Ouvertüre* von Mozart, die Symphonie der Oper *Gli Orazii e Corazii* von Cimarosa, *Am Meere* von Schubert usw. [...] Besonderen Beifall aber fand der *Hochzeitsmarsch* von Mendelssohn, der vom Publikum in lautloser Stille angehört wurde. Hier trat die Geschicklichkeit im Vortrage und die Fähigkeit des Dirigenten zur vollen Geltung. Langanhaltendes, begeistertes Beifallklatschen zwang die Musiker das Stück zu wiederholen."²⁶⁴

Der „so junge Kapellmeister“ stand kurz vor seinem 26. Geburtstag und war, wie wir erfahren, inzwischen sogar Supplent am Musiklyzeum von Trient. Seine Diplomierung erhielt er schließlich am 7. Juli des Jahres 1931 am königlichen Musikkonservatorium in Bologna.²⁶⁵

3.3. „mit überragender musikalischer Einfühlung und edlem Ton...“

Im Sommer 1931 berichten die Innsbrucker Nachrichten und der Tiroler Anzeiger, dass „der in Bozen und Trient in Musikkreisen bekannte Violinprofessor Erwin Vale [...] sich vor kurzem in Innsbruck niedergelassen“ habe.²⁶⁶ Beide Annoncen erwähnen explizit, dass Vale „am Trientiner Musiklyzeum als Lehrkraft gewirkt“ habe²⁶⁷ und bezeichnen ihn

²⁶¹ In der Quelle Priv. 6/20 finden sich je eine deutsch- und eine italienischsprachige Ankündigung der Sendung.

²⁶² Priv. 6/19

²⁶³ Dok. 37

²⁶⁴ Priv. 6/19

²⁶⁵ Priv. 6/13 enthält eine deutschsprachige Zeitungsnotiz aus den Dolomiten, Priv. 6/22 zwei kurze italienischsprachige Notizen wohl aus Trentiner Regionalzeitungen zur erfolgreich bestandenem letzten Staatsprüfung.

²⁶⁶ Priv. 6/23a

²⁶⁷ Priv. 6/23b

so offensiv als „geschätzten Pädagogen“²⁶⁸, dass der Schluss nicht allzu fern liegt, Vale könnte die beiden Zeitungsinserate selbst für Geld in Auftrag gegeben haben. Auch Erwin Vales Enkel Michael Zelger erzählt im Interview, dass sein Großvater nach seinem Studium nach Innsbruck gegangen sei, um sich als Violinist und Instrumentalpädagoge auf dem freien Markt zu behaupten.²⁶⁹

Ein erstes gut dokumentiertes und offenbar vielbeachtetes Konzert gibt Vale im Raum Innsbruck am 6. März 1932 und zwar im großen Saal des Hotels Steinbock in Steinach am Brenner. Begleitet am Klavier von Toni Pirkhofer gab Vale hier vornehmlich Stücke zum Besten, mit denen er bereits in Trient gute Erfolge erzielt hatte. Ein im Archiv des Traminer Heimatmuseums gleich zweifach erhalten gebliebener Flyer führt als Programm an: die *Chaconne* von T. Vitali, Beethovens *Sonate op. 12/1* und *Romanze in F op. 50*, Pugnani-Kreislers *Präludium und Allegro*, die *"Thais" Meditation* von Massenet, das bereits mehrfach erwähnte *Perpetuum mobile* von F. Ries und schließlich Paganinis *Caprice Nr. 13*.²⁷⁰ Neben zwei Werbeplakaten zur Veranstaltung²⁷¹ und einem Dankesbrief²⁷² der Gemeinde an Vale liegen auch zwei nennenswerte Zeitungsberichte über das Steinacher Konzert vor. Aus ersterem erfahren wir, dass Vale „mit überragender musikalischer Einfühlung und edlem Ton“ gespielt, „seine brillante Technik ins beste Licht“ gesetzt und „durch die ungemein saubere und sichere Ausführung allgemeinen Beifall“ erregt habe.²⁷³ Von größerem dokumentarischen Wert jedoch sind zwei weitere Details in demselben Zeitungsbericht, dass nämlich Vale angeblich erstens „aus der weltbekannten Musikhochschule in Bologna hervorging“ und dass es sich zweitens bei seinem Instrument um eine prachtvolle Guadagnini-Geige handle.²⁷⁴

Der andere Zeitungsbericht erwähnt neben dem expliziten Hervorheben violintypischer Spieltechniken, was einen selbst geigerisch aktiven Journalisten vermuten lässt, auch, dass Erwin Vale „bekanntlich in Innsbruck eine Violinschule errichtet“ habe.²⁷⁵ An der Zuordnung zur Hochschule von Bologna zeigt sich, dass bereits früh eine gewisse Verwässerung in Fragen des tatsächlichen Studienortes des Violinisten eingesetzt hat. Es

²⁶⁸ Priv. 6/23a

²⁶⁹ Zelger, Michael: persönliches Interview, 22. November 2017. Transkript 2.

²⁷⁰ Dok. 22

²⁷¹ Dok. 5 und Dok. 13, 15 (zweimal dasselbe Plakat)

²⁷² Dok. 4

²⁷³ Priv. 6/28

²⁷⁴ Ebda.

²⁷⁵ Priv. 6/31

mag sein, dass Vale schon damals selbst eher die berühmte Universitätsstadt Bologna angegeben hat, mit der ihn eigentlich wenig mehr verband als die eine oder andere Staatsprüfung zum Zweck bürokratischer Gültigkeit seines Studientitels. Tatsache ist, dass sich auch im Bewusstsein der Familie eher Bologna als Trient der Ort ist, mit dem man Vales Studienzeit ganz allgemein verbindet. Dass es sich bei der Geige um ein Original von Guadagnini gehandelt hätte, wurde auch von Vales Tochter sowie auch seinem Enkel unabhängig voneinander bezeugt. Angeblich habe Vales Professor Dalmasso vom Trientiner Konservatorium keinem anderen als ihm seine wertvolle Geige anvertrauen wollen. Zwar hätte Vale für die Geige den Gegenwert eines Grundstücks bezahlt, doch sei Prof. Dalmasso die Geige so wichtig gewesen, dass er sie nicht einmal gegen entsprechende Bezahlung jemand anderem als seinem Meisterschüler überlassen hätte.²⁷⁶ Durch die Erwähnung im Zeitungsbericht über das Konzert in Steinach lässt sich auf jeden Fall bestätigen, was die Familie erzählt und was Erwin Vale wohl selbst nicht ungern ab und zu erwähnt hat, dass nämlich mit dem Studienabschluss auch der Erwerb der vermeintlichen Guadagnini-Geige zusammengefallen sein muss. Dass Vale das Instrument im Glauben erworben haben muss, es handle sich tatsächlich um ein Produkt der berühmten Guadagnini-Werkstatt ist sicher, vor allem wenn man bedenkt, dass er sich das Instrument offenbar nicht wenig kosten ließ. Michael Zelger erzählt jedoch, dass die Familie viel später das Instrument einmal habe schätzen lassen, worauf es als Fälschung ausgewiesen worden sei.²⁷⁷ Gegen diese Annahme spräche aber der Umstand, dass der Erste Geiger des Endres-Streichquartetts, Heinz Endres, nachdem er zu einem viel späteren Zeitpunkt für ein ganzes Jahr leihweise mit Vales Instrument aufgetreten war, selbiges unbedingt käuflich erwerben wollte.²⁷⁸ Für den 13. Oktober 1973 lässt sich ein solcher Auftritt von Heinz Endres mit Erwin Vales Instrument bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung für geistig Behinderte in Augsburg nachweisen.²⁷⁹ Zumindest gilt dieses Bestreben der Familie als sicherer Beweis, dass die Geige ein Originalstück sei. Eine neuerliche Schätzung oder Beurteilung kommt für Vales Nachfahren, die seine Geige unter Verschluss halten²⁸⁰, jedoch momentan nicht in Frage.

²⁷⁶ Zelger, Michael: persönliches Interview, 22. November 2017. Transkript 2.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Priv. 1

²⁸⁰ Eine Fotografie von Erwin Vale an seiner Geige ist erhalten im Archiv des Traminer Heimatmuseums (Dok. 1), in der permanenten Ausstellung desselben ausgestellt und ebenso zweifach vorhanden im Privatarchiv der Familie (Priv. 4).

Die Erwähnung der Einrichtung einer Violinschule in Innsbruck wiederum belegt die Behauptung des Enkels des Komponisten, dass sich Vale als Pädagoge in Innsbruck versucht habe.

Das nächste gut dokumentierte Konzert unter Vales Beteiligung fand bereits wenig mehr als einen Monat später, am 22. April 1932, statt. Gemeinsam mit Mimi Haselsberger am Klavier und Hermann Baier am Cello führte Vale an der Geige im Innsbrucker Musikvereinsaal Schuberts *Trio op. 100 in Es-Dur* und das *Trio op. 87 in C-Dur* von Brahms auf; Haselsberger und Baier spielten zudem Beethovens *Sonate op. 5/2 in g-Moll*.²⁸¹ So überschwänglich die fünf erhaltenen kurzen Zeitungsannoncen klingen²⁸², so überraschend negativ liest sich die Kritik über die Veranstaltung, die ein Dr. Gerhardinger in der Reihe „Theater+Musik+Kunst“ in den Innsbrucker Nachrichten publizierte.²⁸³ Es „konnte aber an diesem Abend von einem restlos befriedigenden, einheitlichen Zusammenklang der drei Instrumente nicht die Rede sein“, schreibt Dr. Gerhardinger. „Die Violine kam bei Schubert so gut wie gar nicht zu Wort und taute erst bei Brahms allmählich auf.“

Gerade unter dem Gesichtspunkt dieser expliziten schlechteren Bewertung Vales gegenüber der restlichen Besetzung verwundert es, dass derselbe Dr. Gerhardinger knapp zwei Wochen später Erwin Vale am 8. Mai bei einem Auftritt in der Innsbrucker Urania korrepetierte.²⁸⁴ Vielleicht ist ja der letzte Satz seiner Konzertkritik: „Bei längerer Zusammengehörigkeit dürfte sich das, was heute noch fehlt, sicherlich einstellen.“ als Anerkennung des nötigen Potenzials zu lesen, das eben noch hervorzukehren wäre. Über den genannten Konzertabend in der Innsbrucker Urania vom 8. Mai 1932 liegen wiederum zwei Zeitungsberichte vor.²⁸⁵ Das bei dieser Gelegenheit aus Werken von Vitali, Corelli und Bach bestehende Programm wird darin nicht etwa als barock sondern als „altklassisch“ bezeichnet und die Wortwahl des federführenden Rezensenten mit dem Autorenkürzel Dr. E. St. lässt eine eindeutige Bevorzugung des deutschen Komponisten Bach gegenüber den Italienern erkennen, deren Musik subtil als „einfach innig“ abgetan wird.

²⁸¹ Auf dem Veranstaltungsplakat (Dok. 12) wird das Programm genannt.

²⁸² Priv. 6/29a-e

²⁸³ Priv. 6/30

²⁸⁴ Vgl. Priv. 6/25a,b

²⁸⁵ Priv. 6/25a,b

Über Vale schreibt er:

„Der Geiger, der schon einige Jahre in Innsbruck als Lehrer wirkt, bisher aber nur in kleineren Zirkeln zu hören war, verfügt über das nötige technische Können, ein gutes Quantum natürlicher Musikalität, eine prachtvolle Geige, der sich breite volle Gesänge entlocken lassen, und als ehemaliger Zögling der hohen Musikschule von Bologna auch über besondere Voraussetzungen zur Interpretation altitalienischer Werke.“²⁸⁶

Unterstreichenswert sind dabei wiederum die Erwähnung der prachtvollen Geige auf der einen Seite und die (womöglich selbst so kommunizierte) Konnotation mit dem Bologneser Konservatorium auf der andern. Weiters steht es nun in der Kritik:

„Eine Musikerpersönlichkeit mit durchaus eigenem Gestaltungswillen ist Vale freilich noch nicht. Die Interpretation der altklassischen Geigenmusik fasste er gar nicht zu Unrecht vor allem als geigerische Aufgabe. Dass dabei mancher Satz mit zu viel Pracht und Herrlichkeit einherschritt, dürfte aber eher an den unvermeidlichen Bearbeitungen als an einem stilwidrigen Willen des Geigers gelegen sein.“²⁸⁷

Ob Vale zu jenem Zeitpunkt eine Musikerpersönlichkeit mit eigenem Gestaltungswillen war oder nicht, mag im Auge des Betrachters liegen. Wie das unscheinbare Wörtchen „freilich“ hierbei aufzufassen sei, ist diskutierbar: Hochmut eines Altmusikers gegenüber der jungen Generation vielleicht? Auch die angeblich im Übermaß angewandte Pracht und Herrlichkeit könnte eher einem divergierenden Stilempfinden geschuldet sein. Schließlich wurden Vales Interpretationen in Trient mehrmals explizit gelobt. Auch wird nicht unbedingt klar, was der Rezensent mit den „unvermeidlichen Bearbeitungen“ meint. Vorstellbar sind gewisse ästhetische Differenzen zwischen einem in Italien ausgebildeten Instrumentalisten und der Musiköffentlichkeit im mehr und mehr deutschnational denkenden Innsbruck allemal. Hat Vale nicht zuletzt aufgrund solcher Schwierigkeiten in der Annahme seiner Interpretationsweise vermehrt die berühmte Musikhochschule von Bologna, an der er seinen Titel letztlich erworben hatte, zum Zweck der Legitimation betont?

Derselbe Rezensent Dr. E. St. berichtet in einer Zeitungskritik über den 20. Spielabend der Gitarristischen Vereinigung Innsbruck im hiesigen Musikverreinssaal, welcher der Reihung in Vales Kritikenmappe zufolge an einem Freitag wohl gegen Ende 1932 stattgefunden haben muss, von dessen aktiver Teilnahme an einem Haus- und

²⁸⁶ Ebda.

²⁸⁷ Ebda.

Kammermusikabend mit der Gitarre.²⁸⁸ Vales genauer Part wird hier zwar nicht näher definiert, jedoch bezeugt diese Quelle anfangende und mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit mehr als nur periphere Kontakte zur genannten Innsbrucker Gitarristischen Vereinigung.

Ein weiterer Artikel aus der Reihe „Theater+Musik+Kunst“, welcher der Reihung in der Mappe zufolge abermals aus dem Jahr 1932 stammen dürfte, nennt Vale unter den Teilnehmern eines Kompositionswettbewerbes, welchen dieselbe Vereinigung damals ausschrieb.²⁸⁹ Vale zählte dem Bericht zufolge zwar nicht zu den Preisträgern, wird jedoch unter den besonderer Erwähnung würdigen Einsendern neben Komponisten wie Dr. Ferdinand Rebay, Prof. Bily, Prof. Karl Schöfmann, Ernst Josef Matheis, Eugen Ligotzki, D. M. Blomqvist aus Schweden und Heinrich Albert genannt. Die Preisträger des Wettbewerbs waren ein gewisser Dr. Franz Hasenöhrl aus Wien und Arthur Kanetscheider aus Innsbruck.²⁹⁰ Neben dem allgemein musik-soziohistorisch interessanten „O tempora o mores“, in welches sich der Autor des Artikels ob des Umstandes ergeht, dass „Tonfilm und Rundfunk [...] die Lage derart [verschärften], dass [...] der Laienwelt der Antrieb zu eigenem Musizieren genommen wurde“²⁹¹, ist im Hinblick auf Erwin Vales Leben und Werk besonders das Faktum von Interesse, dass es offenbar ein repräsentatives Kammermusikwerk unter Berücksichtigung der Gitarre von seiner Feder gegeben haben muss! Eine solche Komposition ist weder im Archiv des Traminer Heimatmuseums noch in jenem der Nachfahren Vales aufzufinden. Die bloße Kenntnis ihrer Existenz jedoch erweitert das angenommene Spektrum der kompositorischen Tätigkeit Erwin Vales, welche sich ansonsten neben vereinzelt Orgel- oder Klaviersätzen und dem einen oder anderen Arrangement für Blaskapelle fast ausschließlich auf Klavierlieder beschränkt, ganz beträchtlich!

Manche Auftritte Vales fanden in jener Zeit im Rahmen universitärer und wissenschaftlicher Veranstaltungen statt. Im Hörsaal III des theologischen Fakultätsgebäudes, Universitätsstr. 6, in Innsbruck etwa spielte Vale am 12. Dezember (oder September) anlässlich des zweiten Vortrages „des Professors Dr. W. Fischer ‚Von Bach zu Mozart‘“ gemeinsam mit einem Prof. Dr. Josef Bauer an der zweiten Geige und

²⁸⁸ Priv. 6/26

²⁸⁹ Priv. 6/27

²⁹⁰ Ebda.

²⁹¹ Ebda.

einem Dr. Hans von Zingerle am Klavier nicht näher genannte „Triosonaten“.²⁹² Zugleich brach Vale aber auch die Kontakte zur Heimat nicht ab und blieb auch dort weiterhin musikalisch präsent. Am 26. Dezember 1932 spielte er für die Bozner Radiostation das *Adagio* aus der *Violinsonate in g-Moll* von Bach und die *Violinsonate* von Cesar Franck ein.²⁹³

Ein ungewöhnlicher Auftritt dürfte jener vom Sonntag, dem 28. Oktober 1934, gewesen sein, bei welchem Vale in der sede sociale in der Speckbacherstraße 31 in Innsbruck gemeinsam mit dem Bariton F. Canzian und dem Pianisten Dr. A. Pirkhofer das musikalische Pausenprogramm zur Vorführung des Theaterstücks *Addio Giovinezza* von Sandro Camasio und Nino Oxilia bestritt, welches von der Compagnia Filodrammatica des Dopolavoro Ferroviario Innsbruck organisiert wurde. Ein kleiner Werbeflyer ist im Traminer Heimatmuseum erhalten und bezeugt diesen Auftritt, von dem sich in den eigenhändig gesammelten Kritiken und Dokumenten Vales ansonsten keine Erwähnung findet. Weswegen sich eine faschistische Eisenbahner-Freizeitorganisation ein Gastspiel in Innsbruck zu geben anschickte, bleibt dahingestellt. Auch muss man sich fragen, ob Vale in der Zwischenzeit nicht um jeden Auftrag und jede mögliche Einnahmequelle froh war.

Nach dem offenbar ereignis- und auftrittsreichen Jahr 1932 scheint nämlich seine Präsenz im Innsbrucker Musikleben allmählich abgenommen zu haben. Auch dünnt sich die Quellenlage nach 1932 erstaunlich schnell aus. Der Rückgriff auf Toni Pirkhofer als Pianisten, mit dem er im März 1932 in Steinach bereits aufgetreten war, mag zwar der Verlässlichkeit desselben und einer allfälligen Freundschaft zwischen den beiden Herren geschuldet gewesen sein, kann aber auch so gelesen werden, dass sich die neuen Bekanntschaften in professionellen Musikerkreisen Innsbrucks offenbar doch in Grenzen hielten. Können auch die schlechten Kritiken des Herrn Dr. E. St. als Indiz dafür herangezogen werden, dass Vale letzten Endes in der Nordtiroler Landeshauptstadt schlicht und ergreifend nicht so gut ankam wie erhofft?

Dafür scheint eine erste Wahrnehmung und Anerkennung seines Liedschaffens stattgefunden zu haben. Bei einem Maturakränzchen der Innsbrucker Handelsakademie seien etwa neben Arien von Mozart auch Lieder „unseres heimischen Komponisten Erwin Vale“ erklingen.²⁹⁴ Selbige habe im großen Saal des Hotels Maria Theresia eine Frau Ing.

²⁹² Priv. 6/24

²⁹³ Priv. 6/32a

²⁹⁴ Priv. 6/32b

Ebster gesungen und abermals habe Dr. Pirkhofer korrepetiert. Weder sind das Jahr noch der tatsächliche Ort angegeben oder erschließbar. Der Umstand jedoch, dass das Hotel nach einer österreichischen Kaiserin benannt war, schließt das damals unter faschistischer Suppression befindliche Südtirol definitiv aus; auch deutet die Teilnahme des Dr. Pirkhofer auf Innsbruck oder die Umgebung der Stadt hin. Datierbar ist es maximal durch den Umstand, dass Vale die Zeitungsnotiz auf dasselbe Kartonblatt geklebt hat wie die Ankündigung seines Auftritts im Bozner Radiosender, welcher im Dezember 1932 stattgefunden hat. Die Hinzufügung dieses Zeitungsausschnittes kann auch noch später erfolgt sein; durch die Nennung des Dr. Pirkhofer jedoch und die lokale Zuordnung an den Innsbrucker Raum ist diese nachweisbare Aufführung von Liedern Vales trotzdem auf die Jahre zwischen 1932 und 1936 einzugrenzen.

Ein weiterer Nachweis einer öffentlichen Aufführung seiner Lieder stammt aus dem Jahr 1936, in welchem an einem „Freitag, dem 13. des Monats“ (demnach entweder März oder November) in der Innsbrucker Gesangschule Burger ein gewisser Herr Ertl bei einem Vortragsabend Werke von Richard Strauss und Lieder von Erwin Vale gesungen habe. Wie und warum die ansonsten nicht nachverfolgbare Institution allerdings ans Oeuvre von Vale kam, ist nicht weiter erschließbar.²⁹⁵

3.4. „von schöner eigenwilliger Originalität...“

So umtriebiger Vale die erste Zeit nach seinem Violinstudium in Innsbruck verbracht hatte, so kurz dauerte sein Aufenthalt in Nordtirol letzten Endes. Zwar scheint die Quellenlage darauf hinzudeuten, dass sich der erhoffte Erfolg nicht ganz so wie erwartet einstellte. Doch liegt der eigentliche Grund für den Abbruch des Innsbrucker Versuchs anderswo. Unmittelbar nach seinem Studienabschluss oder noch während seiner allerletzten Studienjahre muss Vale seine Frau, Herta von Piristi, kennengelernt und bald darauf geheiratet haben. Seine Tochter, Elva Bauer, bezeugt, dass ihre Eltern zunächst in Tramin gelebt hätten und bald nach der Hochzeit nach Innsbruck übersiedelt seien.²⁹⁶ Auch wird die Datierung der Hochzeit auf die Jahre um 1931 oder 1932 durch eine in der Dolomitenzeitung publizierte Gratulation anlässlich der Silberhochzeit gestützt, die der Reihung in Vales Kritikenmappe zufolge um 1956 oder 1957 erschienen sein müsste.²⁹⁷

²⁹⁵ Priv. 6/33

²⁹⁶ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

²⁹⁷ Priv. 8/21

In Innsbruck dann, so Elva Bauer weiter, habe ihr Vater privaten Musikunterricht erteilt aber nicht besonders viel Geld verdient, was abermals die Theorie unterstützt, dass Innsbruck nicht die erhofften Erfolge einbrachte. Der Fortgang aus Innsbruck wurde der jungen Familie aber von außen vorgegeben, noch bevor sie selbst eine andere Richtung einschlagen konnte. Im Spätsommer 1935 nämlich wurde Erwin Vale als italienischer Staatsbürger aus Innsbruck abbeordert und zum Abessinienkrieg einberufen, wie eine große Zahl studierter und gebildeter Deutschsüdtiroler.²⁹⁸ In diesen Jahren der Kriegszeit, die auch der Lücke in Vales Kritikenmappe entsprechen, lebte er mit seiner Gattin in Ancona, wie Elva Bauer erzählt. Anlässlich ihrer Geburt, die sich am 19. Juni 1936, also etwa einen Monat nach Kriegsende begab, reiste Herta Vale, geb. von Piristi, auf ausdrücklichen Wunsch Erwins hin von Ancona nach Tramin. Das erstgeborene Kind sollte nicht in Italien zur Welt kommen.²⁹⁹ Es zeigt sich schon allein in dieser Geste wiederum nicht nur ein Südtiroler Patriotismus sondern ebenso eine Abneigung gegenüber der faschistischen Kultur Italiens.

Spätestens das frische Familienglück mag dann auch den Ausschlag dazu gegeben haben, die Zelte in der Fremde abzureißen und die Geburt der ersten Tochter als Anlass zur Rückkehr zu nehmen. Die Jahre zwischen 1936 und 1941 verbrachte die Familie dann in Bozen, wo Elva Bauer ihr erstes Schuljahr absolvierte. Erst als es nach dem Kriegsausbruch in Bozen zu gefährlich geworden war, sei die Familie endgültig wieder zurück nach Tramin gezogen, wo auch Vales Mutter verwitwet lebte.³⁰⁰ Am 3. Juli 1939 kam als zweite Tochter Wanda und am 27. April 1941 als dritte und jüngste Tochter Krista zur Welt.

Einen knappen Monat nachdem Erwin Vale zum ersten Mal Vater wurde, ist er erstmals wieder bei einer musikalischen Veranstaltung greifbar. Und zwar habe der Traminer Kirchenchor dem Bericht der Dolomitenzeitung zufolge „unter der umsichtigen Leitung des Herrn Prof. Erwin Vale, der lange Jahre auch als Musikpädagoge im Ausland weilte, die Messe in C-Dur von Lorenz Kagerer“ aufgeführt.³⁰¹ Dass Tramin besonders stolz auf den neuen und sogar aus dem Ort stammenden Chorleiter gewesen sein muss, lässt sich auch an der folgenden Passage im Bericht erkennen: „Es dürfte wohl selten

²⁹⁸ Vgl. Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, S. 262-266.

²⁹⁹ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

³⁰⁰ Ebda.

³⁰¹ Priv. 6/34

vorkommen, dass auf einem Landchor ein so schwieriges Werk zur Aufführung kommt. [...] Wie oft findet man auf dem Lande einen Dirigenten, der mit so jugendlichem Schwung und seltenem musikalischen Einfühlungsvermögen [...] die Aufführung leitet?"³⁰² Festzuhalten ist, dass Vale zwar in Bozen ansässig war, jedoch bereits wenige Wochen nach seiner Rückkehr aus dem Aufenthalt in Ancona anlässlich des Abessinienkrieges schon wieder in der Rolle des Chorleiters mit seinem Heimatdorf Tramin in enger Beziehung stand. Der „jugendliche Schwung“, der für Chordirigenten am Land untypisch sei, zeugt von Vales weiter bestehenden Motivation zur musikalischen Selbstprofilierung. Er mag auch das Bedürfnis verspürt haben, die verlorenen Monate des Kriegsdienstes durch umso größeren musikalischen Eifer wieder wett zu machen. Sein Universitätsabschluss lag ja kaum vier Jahre zurück.

Auch seine violinistische Konzerttätigkeit nahm der nach Südtirol Zurückgekehrte wieder auf. Am Sonntag, dem 11. April 1937, führte ihn diese, wie die Dolomitenzeitung vom Folgetag berichtet³⁰³, abermals in seinen Heimatort Tramin, wo er im Saal des Gasthofes zum Löwen auftrat, in welchem er fast genau sieben Jahre zuvor, am 20. April 1930 bereits ein Violinkonzert gegeben hatte.³⁰⁴ Und auch der Pianist, den Vale dazu bestellte, war mit Enrico de Gasperi ein alter Bekannter, mit dem er nicht nur in Trient studiert sondern auch jenes Vorläuferkonzert im April 1930 im Gasthof zum Löwen bestritten hatte. Als die beiden Stücke von Vitali, Beethoven, Bruch, Zibich und Schubert zum Besten gaben und „speziell das zweite Tempo von Bruch [...] mit großer Vollkommenheit vorgetragen [wurde] und [...] so lebhaften Beifall [erntete], dass es dreimal wiederholt werden musste“³⁰⁵, muss im Publikum, das zu einem gewissen Teil schon sieben Jahre zuvor dem ersten Konzert beigewohnt haben muss, ein nostalgisches Gefühl der Wiederkehr des verlorenen Sohnes geherrscht haben. Nicht zuletzt zeugt von dieser Freude der Umstand, dass der Zeitungsbericht unterschrieben ist mit „ein dankbarer Zuhörer“.³⁰⁶

Andere Auftritte werden mehr zum Zweck der Geldakquise stattgefunden haben. So etwa die Darbietung der „*Thais*“-*Meditation* von Massenet im Rahmen eines sehr Italien-verherrlichenden Programmes am 12. April 1938, welches mit der *Sinfonia*

³⁰² Ebda.

³⁰³ Priv. 6/35

³⁰⁴ Vgl. Priv. 6/17, Dok. 36

³⁰⁵ Priv. 6/35

³⁰⁶ Ebda.

Italiana von M. Torri endete und in seiner inhaltlichen Ausrichtung der politischen Einstellung Vales wohl nicht entsprochen haben kann. Die „*Thais*“-*Meditation* hatte auch 1932 in Steinach zur Stückauswahl gehört³⁰⁷ und wird ihm daher keinen allzu großen Vorbereitungsaufwand beschert haben. Das Konzert wurde vom Gruppo Aziendale Dopolavoristico dell' Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale im Dante-Saal am Bozner Dominikanerplatz organisiert und war Vale wohl weniger wichtig als andere, vor allem selbst organisierte Konzerte, denn es findet sich in seinen Kritikenmappen kein noch so kleiner Zeitungsausschnitt weder in deutscher noch in italienischer Sprache. Wie bei anderen allfälligen Diensten ist nämlich auch von dieser Veranstaltung nur ein Programmzettel im Archiv des Traminer Heimatmuseums erhalten.³⁰⁸

Auch am 1. Juni desselben Jahres 1938 wird Vales Teilnahme am Concerto del Dopolavoro Aziendale della Cassa di Risparmio della provincia di Bolzano in der Sala del Dopolavoro della Cassa di Risparmio (Dantestraße 15, Bozen) kaum aus idealistischem Eifer erwachsen sein. Zusammen mit einer damals offenbar stadtbekannteren, als Signora Cini bezeichneten Sopranistin, einem G. Held an der zweiten Violine, einem A. Tirler an der Bratsche und einem E. Vincenzi als Cellisten bestritt Vale hier den Part der ersten Violine in Boccherinis *Quartetto in La maggiore*, im *Sogno d'oro* des Mercadante-Schülers Luigi Denza und Haydns *Quartetto in Re maggiore*. Und auch hier ist nur ein Flyer erhalten³⁰⁹, während es Vale offenbar nicht die Mühe wert war, sich in den italienischsprachigen Tageszeitungen der Region nach einer Konzertrezension umzusehen. Es zeigt sich jedoch, dass die Dopolavoro-Vereine als Gegenstück zur ehemaligen österreichischen Vereinskultur und dem faschistischen Regime wichtiges Instrument zur Volkskontrolle über beträchtliche finanzielle Mittel zur gezielten Kulturförderung verfügte und den Berufsmusikern der Zeit gute Einnahmequellen boten. Die programmatische Ausrichtung dieser Kulturförder-Tätigkeit war aber selbstverständlich stark propagandistisch eingefärbt.

Ebenso mit bedingtem Idealismus verbunden gewesen sein wird einer der skurrilsten musikalischen Aushilfsjobs Erwin Vales, von dem wir nur durch einen archivierten Großplakat-Aufkleber wissen.³¹⁰ Darüber erfahren wir, dass in der Pause zur

³⁰⁷ Vgl. den Programmzettel des Konzerts in Steinach am Brenner Dok. 22.

³⁰⁸ Dok. 33

³⁰⁹ Dok. 35

³¹⁰ Dok. 31

Filmvorführung von *Difendo il mio amore* im Brixner Cinema Teatro Roma am Samstag, dem 22. Oktober 1938³¹¹, „il complesso mandolinistico“ unter der designierten Leitung des Prof. Erwin Vale ein musikalisches Programm vorgeführt haben muss. Von dieser womöglich kurzzeitigen Ensembleleitung ist an keiner anderen Stelle zu lesen und scheint auch Vales Kindern und Enkelkindern nicht bekannt gewesen zu sein. Die Jahre in Bozen verbrachte Vale also nicht nur als Musiklehrer, wie die Jubiläumsschrift des Traminer Pfarrchores behauptet³¹², sondern auch mit allerlei Gelegenheitsaufgaben, sei es geigend oder dirigierend.

Die Chorleitung des Traminer Kirchenchores hatte Vale indessen weiter inne. Am Weihnachtstag des Jahres 1938 dirigierte er hier Mozarts *Krönungsmesse*, die einen Journalisten der Dolomitenzeitung zu der begeisterten Feststellung veranlasste, dass „so schön [...] in unserer Pfarrkirche kaum einmal das Geburtsfest des Herrn gefeiert [wurde]. Es gehört wirklich große Kunstbegeisterung dazu, auf einem Landchor mit seinen begrenzten Mitteln ein solches Unternehmen zu wagen. Dass diese kühne Tat auch vollends gelang, ist in erster Linie das Verdienst des Herrn Vale, der in nimmermüder Probenarbeit und jedem Hindernis zum Trotz das Werk sorgfältig vorbereitete.“³¹³ Wenn es um idealistisches und auch noch so laienhaftes Musizieren im dörfischen Kontext ging, scheint Vale keine Strapazen gescheut zu haben. Das unbestreitbare Mehr an Motivation beweist auch der Umstand, dass Berichte über solche Darbietungen fein säuberlich in seinen Kritikenmappen gesammelt und datiert wurden. In einer Zeit, als größere Finanzmittel von Seiten des Staates oder Landes ohnehin aufrüstungs- und bald auch kriegsbedingt knapp wurden und wenn überhaupt, dann ausschließlich den vom faschistischen Apparat kontrollierten professionellen Musikeinrichtungen zur Verfügung standen, war die gelungene Darbietung eines hochklassischen Werkes im Rahmen einer dörfischen Laienaufführung natürlich auch bemerkenswertes Ereignis und allemal einen Bericht in der Dolomitenzeitung wert! Und auch die Weihnachtszeit des folgenden Jahres 1939 hatte offenbar Hochwertiges zu bieten, wie wir aus einem Bericht über die

³¹¹ Das Jahr ist zwar auf dem Plakat nicht explizit angegeben, errechnet sich aber aus der Angabe des Wochentages in Kombination mit dem Stempel zur Zertifizierung der Steuerbefreiung, welche am 24. Mai 1937 stattfand. Dieser 24. Mai 1937 kann somit als Terminus Postquem herangezogen werden. Und 1938 war das zeitlich nächstgelegene Jahr, in dem der 22. Oktober auf einen Samstag fiel. Bei dem Film handelt es sich selbstverständlich nicht um die bekannte italienische Produktion von Giulio Macchi aus dem Jahr 1957 sondern um den italienischen Titel des Twentieth Century Fox-Films *Private Number* unter der Regie von Roy Del Ruth.

³¹² Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik*, S. 25.

³¹³ Priv. 6/36

Cäcilienfeier des Traminer Pfarrchors im örtlichen Gasthaus Engl am 26. November erfahren.³¹⁴ So wurden wieder die *Krönungsmesse* von Mozart, die *Mariazeller Messe* von Haydn, eine nicht näher spezifizierte *Missa brevis* von Mozart und eine *Festmesse* von Kagerer für die kommende Advent- und Weihnachtszeit programmiert.³¹⁵

Auch kammermusikalisch blieb Vale weiterhin präsent. Und mit dem Optionsabkommen zwischen Deutschland und Italien und dem Entstehen der „Arbeitsgemeinschaft für Optanten für Deutschland“ trat neben den faschistischen Dopolavoro-Vereinen ein neuer Veranstalter auf den Plan, in dessen Fahrwasser Vale offenbar nicht ungern auftrat. Am 28. Februar 1941 im Warteraum des Bozner Hotels Mondschein und am darauffolgenden 1. März im Brixner Hotel Excelsior gab Vale gemeinsam mit einem Fräulein Hoke am Klavier und einem Herrn Keitsch am Cello zweimal Anton St. Arenskys *Trio op. 32 in d-Moll* im Rahmen eines Vortrags des Direktor Oswald Gasteiger über „die Kunst des musikalischen Hörens“.³¹⁶

Ein halbes Jahr später war Vale am Mittwoch, dem 5. November 1941, anlässlich der Mozart-Gedenkfeier (150. Todesjahr) derselben Arbeitsgemeinschaft für Optanten um 20:45 Uhr „in den Sälen des Großgasthofs Greif“ an der *Violinsonate Nr. 1 A-Dur* von Mozart beteiligt mit Prof. Trude Rößler als Korrepetitorin und unter der musikalischen Gesamtleitung von Rudolf Oberpertinger.³¹⁷ Am Freitag, den 26. März 1943 führte er im Bozner Hotel Stiegl mit einem Fräulein Trude Rößler am Klavier und einem Sänger des Namens Erhardt Groß Werke von Händel, Haydn, Mozart, Schubert und Löwe auf.³¹⁸ Und am 25. Mai desselben Jahres kamen am selben Ort Werke von Bach, Haydn, Knab und Schumann zur Aufführung, wobei das auftretende Ensemble den Namen „Streichquartett Erwin Vale“ trug.³¹⁹ Später nachweisbar ist dieselbe Formation nicht mehr. Auf alle Fälle scheint das Fräulein Trude Rößler wieder als Pianistin ergänzend mit von der Partie gewesen zu sein. Zu singen gab sich ein Fräulein Marianne Knapp die Ehre.³²⁰

Wieder unter Beteiligung des Fräuleins Trude Rößler, ebenfalls im Hotel Stiegl und abermals organisiert von der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland fand am

³¹⁴ Priv. 6/37

³¹⁵ Ebda.

³¹⁶ Dok. 19

³¹⁷ Dok. 24

³¹⁸ Dok. 25

³¹⁹ Dok. 26

³²⁰ Ebda.

Freitag, den 15. Mai 1942 – und dieses ist wohl biographisch der relevanteste der Auftritte für selbige Arbeitsgemeinschaft – die Aufführung der Lieder *Lenz, Du, Mondnacht* und *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* aus Vales eigener Feder statt. Der Komponist strich bei dieser Gelegenheit selbst die Violine, am Cello saß ein Fritz Keitsch und den Tenor steuerte ein Herr Adolf Markett bei, während Fräulein Trude Rößler zum wiederholten Male den Klavierpart überhatte.³²¹ Diese Quelle bezeugt also nicht nur, dass Vale seine frühen Lieder aus den mittleren Dreißiger Jahren auch zehn Jahre später noch gerne zur Aufführung brachte, sondern auch, dass es Bearbeitungen derselben für Klaviertrio gegeben haben muss. Es sei denn, Vale übernahm die Ober- und Herr Keitsch am Cello die Unterstimme, während Frau Rößler die Mittelstimmen hinzuspielte. Darüber kann jedoch leider nur gemutmaßt werden.

1944 fand Erwin Vale eine neue Aufgabe. So berichten uns zwei Zeitungsartikel³²², dass man anlässlich der Eröffnung der Kreismusikschule Auer „als Anstaltsleiter den vorzüglichen Musikpädagogen Prof. Erwin Vale gefunden“ habe.³²³ Schon am 23. April desselben Jahres leitete er hier in seiner Funktion als Musikschulleiter die Aufführungen des Märchenspiels *Der Froschkönig* im hiesigen Lichtspieltheater, wie uns ein Zeitungsartikel erfahren lässt, der Vales eigenhändiger Beschriftung zufolge aus dem Bozner Tagblatt vom 26. April 1944 stammt. Auch von drei geplanten Folgeaufführungen ist hier die Rede.³²⁴ Die junge Familie war inzwischen definitiv nach Tramin gezogen, wo man in der Bahnhofstraße 2 ansässig geworden war. Ein kurzes Zeitungsinserat, mit welchem Vale sich als Privatlehrer für "Theorie [wohlgemerkt als erstes angeführt], Chorgesang, Harmonielehre, Violine, Viola, Klavier“ bewirbt, versorgt uns mit dieser Information.³²⁵ Es ist dieses Inserat selbst zwar nicht datiert, dürfte aber dem Schriftbild zufolge aus derselben Zeitung stammen wie die Quelle Priv. 7/4a und könnte darüber hinaus sogar aus derselben Ausgabe derselben Zeitung stammen, denn die zwei Ausschnitte sind in Vales Dokumentensammlung auf dasselbe Kartonblatt geklebt. Und auch zeitlich macht es Sinn, ein Sesshaftwerden im Südtiroler Unterland für das Frühjahr 1944 anzunehmen, wo die Auftritte in Bozen weniger werden und sich mit der Leitung der Musikschule in Auer ein neuer arbeitstechnischer Fokus ergibt.

³²¹ Dok. 3

³²² Priv. 7/2a,b

³²³ Priv. 7/2a

³²⁴ Priv. 7/4a

³²⁵ Priv. 7/4b

Zur Eröffnung dieser Kreismusikschule in Auer, an der Reichsstraße 49, erfahren wir aus einem weiteren Zeitungsinserat, dass im Rahmen eventueller Befreiungen von den vorgeschriebenen Schulgeldsätzen Studierende von Blasinstrumenten mit besonderer Förderung zu rechnen hatten.³²⁶ Es zeigt sich hier, wie nur ein Jahr nach der Übernahme der Provinz durch deutsche Truppen und noch während der Endphase des Zweiten Weltkrieges eine Rückbesinnung und ein bewusstes Hochhalten der Tiroler Blasmusiktradition stattfanden. Bis zu welchem Punkt Vale selbst hierauf Einfluss hatte, kann jedoch nicht beurteilt werden.

Vale gab weiterhin auch privaten Musikunterricht und inserierte 1945 abermals in einer Zeitung und zwar diesmal mit dem expliziteren Wortlaut: „Der Leiter der Musikschule Auer Prof. Erwin Vale unterrichtet bis auf weiteres in Tramin, Bahnhofstraße 2 / Hauptfächer: Theorie, Chorgesang, Sologesang, Harmonielehre, Violine, Viola / Nebenfach: Klavier (bis zum 4. Jahrgang der Staatsprüfungen)“.³²⁷ Von Interesse ist hier besonders die konkrete Selbsteinschränkung hinsichtlich der pianistischen Kompetenz. Nicht abhalten ließ er sich dadurch aber vom Komponieren für Klavier, das in seinem Schaffen gegenüber seinem eigentlichen Hauptinstrument, der Geige, um ein Vielfaches überwiegt. Am 28. April 1946 jedoch scheint in einem Konzert des Traminer Musikvereins im hiesigen Kinosaal ein Werk für Klavier und Geige zur Aufführung gelangt zu sein, das leider nicht mehr nachverfolgbar ist. Gespielt wurden außer diesem eigenen Werk Stücke von Bach, Veracini, Haydn, Bruch, Wienavsky, Kreisler und Sarasate, wobei Vieles davon schon lange zu Vales festem Repertoire gehörte.³²⁸

Ab dem Jahr 1946 lässt sich eine künstlerische Beziehung zum Chor von Villanders nachweisen. Am Rosenkranzsonntag 1946 leitete Vale unter der violinistischen Beteiligung einer nicht näher vorgestellten Frau Daimer die Aufführung der „schönen Messe von Saller-Schöpfer“ und ebenso erklangen "auserlesene Musikstücke, darunter auch Lieder von Prof. Vale“ selbst.³²⁹ Einer nicht eindeutig aber wahrscheinlich auf dieselbe Aufführung bezogenen Quelle zufolge kam Vale hier auch selbst violinistisch zum Einsatz.³³⁰

³²⁶ Priv. 7/3

³²⁷ Priv. 7/4c

³²⁸ Dok. 30

³²⁹ Priv. 7/6

³³⁰ Priv. 8/3

Am Kirchweihsonntag desselben oder des Folgejahres soll er wieder in Villanders „musterhaft“ „eine Messe von Höllwarth“ dirigiert haben.³³¹ Und ebenso in Villanders fand bei der Mitternachtsmette 1945, 1946 oder 1947 die Uraufführung seiner eigenen Liedkomposition *Bergweihnacht* statt. Derselbe Zeitungsbericht klärt uns erfreulicherweise über die genauen Umstände der Beziehungen Vales zum Dorf Villanders auf: Nämlich habe der Komponist mehrmals seine Sommerfrische im Ort verbracht, worüber sich dann eine künstlerische Beteiligung am Dorfleben ergeben zu haben scheint.³³² Und zum folgenden Neujahrstag wurden dann die „Herz Jesu-Festmesse von Josef Gruber mit Orchester- und Orgelbegleitung“ und „zum Graduale [...] eine Komposition von Vinzenz Goller“ gespielt. „Das Offertorium war von B. Tresch, das *Tantum ergo* von Faist.“ Weiters erfahren wir: „Nachmittags leitete Prof. Vale seine prächtige '*Bergweihnacht*' als Weihnachts-Festlied. In unserer großen Kirche klang das Lied außerordentlich schön. Zum sakramentalen Segen wurde das *Tantum ergo* Nr. 4 von Anton Faister aufgeführt.“³³³

An derselben Stelle findet sich eine der wenigen Erwähnungen von Ervin Vales jüngerem Bruder Walfried, der hier als vorzüglicher erster Geiger gelobt wird.³³⁴ Wir erinnern uns, dass auch Vales älteste Tochter Elva berichtet, Walfried sei eigentlich der talentiertere aber weit weniger disziplinierte Bruder gewesen.³³⁵ Die *Bergweihnacht* kam wenige Jahre später auch in Tramin zur Aufführung, wo sie als Lied nach der Weihnachtsvesper in der Dekanatskirche von der „sehr weichen, klangvollen“ Stimme einer gewissen Cilli Thaler gesungen wurde. Danach sei das Lied noch einmal in einer Bläserquartettfassung von einem Turm aus zum Besten gegeben worden.³³⁶ Auch hierzu ist kein Notenmaterial erhalten.

Vale entwickelte sich indessen zu einer vielgeschätzten Autorität im näheren Umkreis seines Heimatdorfes. In einem langen und recht polemischen Zeitungsartikel über den Niedergang der Bozner Musikkultur wird er 1947 indirekt als Positivbeispiel gelungener Musikpflege am Land erwähnt.³³⁷ In Berichten über die Veranstaltungen der

³³¹ Priv. 7/7

³³² Priv. 7/10

³³³ Priv. 7/13

³³⁴ Ebda.

³³⁵ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

³³⁶ Priv. 8/7

³³⁷ Priv. 7/12. Es handelt sich hier um das letzte Dokument, welches auf das zum Set der Mappen gehörigen Kartonpapier geklebt wurde.

verschiedenen in jener Zeit von Vale geleiteten Traminer Musikinstitutionen wird er flächendeckend als souverän beschrieben. So in einem kurzen Bericht über ein Platzkonzert der Traminer Musikkapelle, bei welchem er wohl im Jahr 1948 u.a. Verdis *Nabucco-Ouverture* und Labskys Marsch *Mutig voran* dirigierte.³³⁸

Auch anlässlich seines Namenstages, dem 28. April 1948 wurde der Jubilar von verschiedenster Seite Anerkennung bezeugt. So habe die „Kapelle [...] dem Kapellmeister mit einem Ständchen“ aufgewartet. „Seine Klasse“ – in der Zwischenzeit war Vale als Volksschullehrer im Ort tätig – „ehrte den geliebten Lehrer, indem sie einige sinnvolle Gedichte vortrug.“ Und eine weitere für Vales Biographie gewichtige Formation wird hier erwähnt: „Die vom Gefeierten ins Leben gerufene und vorbildlich geleitete Singschar überraschte ihn mit einigen Liedern, die er selbst komponiert hatte.“ Darüber hinaus haben Gratulationen seitens des zeitweise ebenfalls von ihm geleiteten Kirchenchores sowie der Feuerwehr stattgefunden, wobei sich zu letzterer keine konkreten Beziehungen feststellen lassen.³³⁹

Vales Engagement endete jedoch nicht beim Leiten von musikalischen Ereignissen. Offenbar bezahlte er mitunter aus eigener Tasche, wenn es um die Förderung des Musiklebens seines Heimatortes ging. So erfahren wir aus einem Zeitungsbericht über ein Neujahrskonzert der Traminer Bürgerkapelle, das entsprechend der Reihung in Vales Mappe auf die späten 1940er Jahre zu datieren sein muss, dass er anlässlich der Neustimmung und Renovierung sämtlicher Instrumente der Kapelle durch die Mailänder Firma Rampone & Cazzini dem Verein auch ein neues Konzertpodium spendete, welches er bei dieser Gelegenheit einweihte.³⁴⁰

Vales Liederschaffen erlebte in dieser Zeit wieder eine Hochphase; Erwähnungen von Neukompositionen und Aufführungen seiner Lieder häufen sich, während die violinistische Konzerttätigkeit allmählich abnimmt. Anlässlich der Erstkommunionfeier in Tramin am 20. April 1947 etwa wurde u.a. ein „eigens vom Prof. Vale für diesen Anlass komponiertes Lied“ aufgeführt. „Prächtige Lieder,“, so heißt es im Zeitungsbericht weiter „deren Text von Herrn Lehrer Seebacher in wirklich kindlich feinem Sinn gedichtet, von Herrn Prof. Vale in zu Herzen gehendem Tone komponiert worden sind, erfreuten die

³³⁸ Priv. 7/14

³³⁹ Priv. 8/6

³⁴⁰ Priv. 7/29

Anwesenden.“³⁴¹ Um welches konkrete Lied es sich hier handelte, kann man nicht sagen. Eventuell um eine verschollene Komposition.

An einem Sonntag im Dezember 1947 wurden Vales Lieder im Rahmen einer Sendung mit dem Titel „Heimatliche Lyrik in Wort und Ton“ neben Werken und Texten von Joseph Maurer, Henriette von Schrott-Pelzel, Hubert Mumelter, Hans Dengler, Eduard Lucerna, Josef Gasser-Neustift, „Südtirols bedeutendstem Tonschöpfer“ Ludwig Thuille im Bozner Radio präsentiert.³⁴² Am Montag, dem 3. Mai 1948, wiederum hörte das Publikum des Meraner Rundfunks „Werke von Südtiroler Komponisten und Dichtern [...], u.a. des Meraner Dichters Dr. Adolf Kristanell und der Komponisten Prof. Erwin Vale und Josef Gasser“³⁴³, bzw. eine „Sendung mit Liedern der heimischen Komponisten Josef Gasser, Neustift, und Erwin Vale, Tramin, sowie Gedichten von Adolf Kristanell.“³⁴⁴ Amüsant ist es, dass der federführende Journalist es als wichtige Ergänzung erachtete, zu erwähnen, dass es sich „bei diesem Vortragsabend [...] um künstlerisch hochstehende Werke“ handelte, beinahe als wollte er einer etwaigen Ablehnung avantgardistischer Tendenzen vorausgreifen.³⁴⁵ Vales Lieder gestalten, so der Autor, „in gedrängterer, manchmal fast zu knapper Form, dafür aber mit stark ausgeprägtem Kolorit, den Gedankeninhalt der Liedtexte mit gefühlsbetonten Akzenten“³⁴⁶. Gesungen wurde das Programm von einer Maria Schneider aus Lana, während Frau Marga Hoke aus Meran am Klavier saß. Betreffend letztere möchte ich einen Abschnitt aus meinem Interview mit Vales Tochter Elva Bauer zitieren:

A: Das heißt seine schöpferischste Phase hatte er in den 40er und 50er Jahren?

E: Ganz genau.

A: Gibt es dafür einen Grund?

E: Vielleicht die Frauen, wie es bei den Künstlern halt so ist. (lacht)

A: Gab es viele Frauen in seinem Leben?

E: Ja er hatte schon Freundinnen. Eine hieß Frau Hoke; das war eine Ausländerin.

A: Waren darunter auch Sängerinnen? Ich finde es sehr interessant, dass all seine Lieder für Gesang und Klavier geschrieben sind.

³⁴¹ Priv. 7/7

³⁴² Priv. 7/8

³⁴³ Priv. 7/16a

³⁴⁴ Priv. 7/16b

³⁴⁵ Priv. 7/16a

³⁴⁶ Priv. 7/16b

E: Ja das kann schon sein, vielleicht war diese Hoke eine Sängerin. Er wird schon seine Inspirationen dazu gehabt haben. (lacht)

A: Im Grunde hatten alle großen Komponisten, die viele Lieder geschrieben haben irgendeine Sängerin, die sie begeistert oder inspiriert hat.

E: Ja sicher, da wird es schon so Flammen gegeben haben.³⁴⁷

Wieder zum Einsatz kam Frau Hoke als Pianistin – und zwar wieder als Begleiterin von Maria Schneider – am 10. Oktober 1949 bei der Vorstellung der „Südtiroler Liederkomponisten“ im Bozner Rundfunk, bei der konkret Vinzenz Gollers *Heimweh heißt die Wunderquelle*, Hermann Kristanells *Wiegenlied*, Eduard Lucernas *Schilflied*, Josef Gassers *Für dich*, Karl Kochs *Das Marienpfeifchen*, Wido Webers *Über die Heide*, Robert Gasteiners *Etschtaler Schlummerlied* und Erwin Vales Lieder *Sommerabend* und *Für dich allein* über Texte von Minni Wörner gespielt wurden, sowie „zwei Lieder des allzufrüh verstorbenen Komponisten Heinrich Gerstenberger ‚Gebet eines Kindes‘ und ‚Schweigsamkeit‘.“³⁴⁸ Mit Frau Hoke lässt sich ansonsten nicht allzu viel künstlerische Kollaboration nachweisen. Gleichzeitig muss sie doch genug Präsenz gehabt haben, um Vales Tochter bewusst im Gedächtnis zu bleiben.

Eine weitere Uraufführung ist auf das Jahr 1948 datierbar. Bei der Messe zu Maria Himmelfahrt in Meran seien zur „10-Uhr-Messe ein Marienlied³⁴⁹ von E. Vale und [das] *Ave Maria* von Cherubini vorgetragen“ worden.³⁵⁰ Es ist dieses eines der ganz wenigen greifbaren Werke für Orgel von Erwin Vale. Abermals belegtermaßen aufgeführt wurde das Lied anlässlich der Hochzeit seiner Tochter Christa mit Norbert Pomella vom Plattenhof in Kurtatsch im Jahr 1960.³⁵¹

Die ersten Nachkriegsjahre fielen auch mit der Blütezeit der oben bereits erwähnten Traminer Singschar zusammen, die Erwin Vale in seiner Funktion als Volksschullehrer und Musikschulleiter ins Leben rief. Am Mittwoch, dem 10. November 1948, kam es mit der Singschar sogar zu einem ersten Auftritt im Bozner Rundfunk, an den auch Elva sich noch im Interview erinnert.³⁵² Es wurden dabei die *zehn Kinderlieder* von Vale über Texte des Lehrers Karl Seebacher aufgeführt.³⁵³ Am folgenden 26. November erschien in den

³⁴⁷ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

³⁴⁸ Priv. 7//19

³⁴⁹ Es handelt sich um das Lied *An Maria* (Priv. 3, Dok. 41) für eine Singstimme und Orgel, erschienen im Selbstverlag im Jahr 1948 und gedruckt mitsamt einer präzisen Registrierung.

³⁵⁰ Priv. 7/18

³⁵¹ Priv. 8/17b

³⁵² Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

³⁵³ Priv. 7/33

Dolomiten ein Bericht mit Foto, das die Singschar bei der Darbietung der *Bergwanderung zu den Zwergen und Tieren der Märchentante Alma v. Lutz*, wie der Titel des Programms in der Kinderecke des Bozner Rundfunks lautete.³⁵⁴

Am 3. März 1949 trat die Singschar abermals im Radio auf. Ein Autor mit dem Kürzel H.D. berichtet hierüber: „Die Ansprüche, welche das leider nicht ganz einheitliche Programm [...] an die Sänger stellte, waren hoch. Sie wurden mit großer Hingabe und nach bestem Willen erfüllt.“³⁵⁵ Dieses „nicht ganz einheitliche“ Programm bestand konkret aus Chorsätzen von Palestrina, Volksliedern und eigenen Kompositionen des Chorleiters. Ein Erinnerungsblatt an den Auftritt findet sich in Vales Unterlagen, welches die Namen der singenden Mädchen auflistet: Elvira Pernstich, Elva Vale, Waltraud Weiss, Waltraud Stefaner, Liesl Thaler, Trude Zwerger, Martha Thaler, Leni Pernstich.³⁵⁶ Und ebenso ist im Archiv des Traminer Heimatmuseums ein Mitschnitt der Sendung, auf CD gebrannt, erhalten.³⁵⁷

Eine einzige Quelle entzieht sich der Zuorden- und Datierbarkeit. Bereits die Reihung an völlig anderer Stelle, namentlich im dritten Band von Vales eigenhändig angelegter Kritikenmappe, lässt vermuten, dass der darin erhaltene Bericht über einen Radioauftritt der Singschar sich auf einen anderen Termin beziehen könnte. Hier seien eine halbe Stunde lang Volkslieder, genauer „acht der schönsten deutschen Volkslieder im mehrstimmigen Satz“ erklingen³⁵⁸, was eher gegen einen Bezug zum Auftritt am 3. März 1949 spricht. Leider ist sonst kein weiterer Auftritt der Traminer Singschar im Bozner Radio nachweisbar. Die meisten anderen Auftritte der Singschar sind nicht dokumentiert und werden bei Gelegenheiten wie jener stattgefunden haben, die anlässlich des Josefitags, am 19. März 1949 ausnahmsweise dokumentiert ist. Bei der Dekan-Ernennungsfeier in Tramin habe hier die Singschar nach dem Mittagmahl „einige prächtige Lieder“ vorgetragen.³⁵⁹

Ein letzter Auftritt der Traminer Singschar im Bozner Radio fand viel später statt, als aus den Kindern von damals bereits erwachsene junge Frauen geworden waren. Am 13. Oktober 1962 kündigte ein Dolomitenartikel mit Foto für den darauffolgenden Montag

³⁵⁴ Priv. 7/28

³⁵⁵ Priv. 7/24. Daneben berichten von demselben Auftritt die Quellen Priv. 7/23 und Priv. 7/26a-c.

³⁵⁶ Priv. 7/27

³⁵⁷ Dok. 43

³⁵⁸ Priv. 8/5

³⁵⁹ Priv. 7/25

ein Programm bestehend aus „vierstimmigen geistlichen Gesängen von Orlando di Lasso, Palestrina und Haydn (mit Harmoniumbegleitung: am Harmonium Martha Schöpfer) sowie mit Volksliedern, dem *Engeltermitt* aus dem Oratorium ‚*Elias*‘ von Mendelssohn-Bartholdy und einem Lied von Hans Baumann“ an.³⁶⁰

Die Jahre um 1950 standen im Zeichen des Familienalltags. Die Töchter der Familie waren inzwischen Jugendliche. Erwin Vale war berufstätig als Volksschullehrer in seinem Heimatort. Seine Gattin Hertha führte inzwischen mit der Weinklause eines der ersten Gasthäuser im Ort. Die Familie wohnte im Obergeschoss des Betriebs und unterhielt Bedienungshilfen, während Hertha den Großteil der Küche dennoch selbst besorgte.³⁶¹

Erwin Vale blieb indessen musikalisch ehrenamtlich untrübeig, leitete weiter die Traminer Bürgerkapelle³⁶² und führte unter anderem den Traminer Kinderchor am 20. Mai 1951 zum zweiten Sängertreffen des Südtiroler Sängerbundes bis nach Brixen.³⁶³ Seine Lieder führten inzwischen bis zu einem gewissen Punkt ein Eigenleben auch außerhalb Tramins. So lassen sich etwa *Sonne, Mond und Sterne*, *Abendlied*, *Morgenlied* und *Das Tirolerbüabl* aus seinen *Kinderliedern* und *Alle Vögel sind schon da*, *Grüß Gott du schöner Maien!*, *Im Frühjahr wenn's grean werd* sowie *s' Zeisele* in einer Bearbeitung von Erwin Vale im Programm der Frühjahrs-Liedertafel des Sterzinger Männergesangvereins am 21. Mai 1949 im hiesigen Hotel Stötter nachweisen.³⁶⁴

Am 7. Februar 1952 kamen im Urania-Saal in der Meraner Carduccistraße 3 durch die bereits bekannte Maria Schneider aus Lana und Gisela Madile am Klavier neben Werken von Josef Gasser, Hermann Kristanell und Hans Hölzl auch die Lieder *Sommerabend*, *Bindung* und *Ein junger Dichter [denkt] an seine Geliebte* zur Aufführung.³⁶⁵ Ein längerer Zeitungsbericht mit der Überschrift „Südtiroler Tonsetzer in Meran“ lobt Vales Lieder als „von schöner, eigenwilliger Originalität“, als „stark und lebhaft empfunden und ausgezeichnet durchgearbeitet“.³⁶⁶ Auch wurde das Konzert aufgezeichnet und bald darauf im Radio wiederholt.³⁶⁷

³⁶⁰ Priv. 8/1. Die Quelle Priv. 8/2a,b enthält zwei Photographien des betreffenden Auftritts, auf deren einem auch Prof. Vale beim Dirigieren und die Korrepetitorin am Harmonium zu erkennen sind.

³⁶¹ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

³⁶² Vgl. die Quellen Priv. 7/21,22,32.

³⁶³ Dok. 29

³⁶⁴ Dok. 21

³⁶⁵ Dok. 17

³⁶⁶ Priv. 8/8

³⁶⁷ Priv. 8/10

Im Frühjahr 1954 fand anlässlich eines Faschings-Familienabends in Untermais, Meran die erste greifbare und womöglich sogar die Uraufführung des „*Lieds aus Meran*“ statt.³⁶⁸ Das *Lied an die Stadt Meran*, wie die Komposition korrekt heißt, vertont einen Text von Luis Kristanell, ist im Druck aufwändig verziert und sowohl im Archiv des Traminer Heimatmuseums als auch in jenem der Familie in mehrfacher Ausführung erhalten.³⁶⁹

Die Lieder *Da ich dich kaum geseh'n*, *Ich hab dich lieb*, *Ruhe* und *Du* waren am 15. Oktober 1954 Teil eines im Rundfunk übertragenen Vortrags der Sopranistin Hedda Helsing-Bragato und der Pianistin Gisela Madile, die bereits zwei Jahre zuvor in Meran an der Aufführung der Lieder Vales beteiligt gewesen war.³⁷⁰ Und am Samstag, dem 3. Dezember des Jahres 1955 fand endlich ein Liederabend mit dem Veranstaltungstitel „der Südtiroler Tonsetzer Erwin Vale“ statt, bei dem neben einer Lesung von Hans Rainer und Armin von Hoffingott³⁷¹ ausschließlich Lieder von Erwin Vale erklangen.³⁷² Hedda Helsing-Bragato und Gisela Madile waren abermals die Ausführenden; Aufführungsort war der bewährte Meraner Urania-Saal. Das Programm bestand aus folgenden Liedern: *Da ich dich kaum gesehen*, *Du*, *Ich hab dich lieb*, *Bindung*, *Mondnacht*, *Spätherbstnebel*, *Sommerabend*, *Vorfrühling*, *Gang durch den Spätherbst*, *Liebeslied*, *Spätes Lied*, *Verzicht*, *Traum*, *Erinnerung*. Worum es sich bei dem Lied mit dem Titel *Spätes Lied* handelt, ist dabei unklar. Es ist kein Lied solchen Titels in Vales Liedersammlungen enthalten und auch an sonst keiner Stelle findet es Erwähnung. Möglicherweise handelt es sich um einen Alternativtitel zu einem anderen Lied. In einer Kritik liest man: „Mit einem guten Talent gelingt es ihm, ganz im Banne der romantischen Schule, innige kleine Gedichte zu vertonen, die er aus der heimischen Welt oder aus den großen Klassikern wählt.“³⁷³ Diese Beurteilung trifft tatsächlich recht genau, in welchem Stil sich Vale bewegte. Die Romantik war jene Epoche, an der er sich harmonisch orientierte. Das Tiroler Volkstum war das, was die romantische Klangsprache textlich wie durch musikalische Anleihen in eine eigene Richtung bog.

Wenige Ausnahmen weichen von dieser stilistischen Prägung ab, wie zum Beispiel die Sonatine für Klavier, die im folgenden analytischen Teil näher betrachtet werden soll

³⁶⁸ Priv. 8/13

³⁶⁹ Priv. 2, Dok. 41

³⁷⁰ Priv. 8/16a,b

³⁷¹ Priv. 8/18a-c, Priv. 8/19

³⁷² Dok.6

³⁷³ Priv. 8/18b

und durch ihre Mischung aus Frühklassizismus und Alpenfolklore mit Romantik recht geringe Berührungspunkte besitzt. Es handelt sich bei dieser mit Juni 1972 datierbarer und seinem Enkel Michael Zelger gewidmeter Komposition zugleich um Vales letztes greifbares Werk.

Frau Helsing-Bragato trug eine Auswahl von Liedern Vales auch am 10. März 1956 im Brunecker Gasthof „Zur Stadt“ vor und „enthielt sich streng jeder Sentimentalität, die manchmal so nahe [liegt...?]“. ³⁷⁴ In Frage kommen hier wohl allen voran jene Lieder, die die Sängerin schon bei früheren Gelegenheiten gesungen hatte. Im Frühling 1967 erschien dann in den Dolomiten ein Artikel mit der Überschrift „Verdiente Schulmänner in Kaltern geehrt“, der Vales Biographie schön zusammenfasst und vermutlich auch gewisse Gewichtungen in seiner Selbstwahrnehmung verrät. Denn es ist gut denkbar und sogar wahrscheinlich, dass Vale für die im Artikel dargestellten Informationen selbst verantwortlich zeichnete. Der Wortlaut des Artikels sei darum hier wiedergegeben:

„[...] Prof. Erwin Vale besuchte die deutsche Lehrerbildungsanstalt in Bozen, musste aber seine Studien in Mailand abschließen. Der musikalisch hochbegabte Mann wandte sich dann dem Musikstudium zu, besuchte zuerst das Musiklyzeum in Trient und erwarb am Konservatorium von Bologna mit Auszeichnung den Professorentitel der Violine. Einige Jahre wirkte er als privater Musiklehrer in Innsbruck, bis er zum Abessinienfeldzug eingezogen wurde. Als man wiederum an den Aufbau der deutschen Schule schritt und jeder Lehrer benötigt wurde, scheute es Prof. Vale nicht, sich an der Seite vieler Hilfslehrer für diese dringliche Aufgabe zur Verfügung zu stellen. Er wirkte vorerst in Bozen und Auer und nach Kriegsende zwanzig Jahre lang in Tramin, wo er sich als Lehrer und Schulleiter, aber auch durch seine Tätigkeit als Musikpädagoge große Verdienste erwarb. [...] Zusammenfassend führte Inspektor Dr. Seebacher aus, dass das Berufsleben der drei Schulmänner etwas Gemeinsames aufweise: Allen wurde die Schulpolitik der zwanziger Jahre zum Verhängnis, alle mussten sich in schwerer Zeit um einen neuen Lebensunterhalt umsehen und alle drei Schulmänner hielten dem Beruf die Treue und stellten sich zur Verfügung, als bei Errichtung der deutschen Schule Not an ausgebildeten Lehrern war.“ ³⁷⁵

Als sein Lebenswerk sah Vale also seine Verdienste um die Schulbildung und speziell um die Wiedereinführung und Institutionalisierung der deutschen Schule in Südtirol an. Es schließt sich hier der Kreis zu den patriotischen Tiroler Volksdichtungen, die Vales Eltern ihn als Kind vortragen ließen. Vale war überzeugter und stolzer Deutschsüdtiroler, der im Rahmen des ihm Möglichen die deutsche Kultur förderte. Dies geschah zum Einen kompositorisch durch das Vertonen zahlreicher klassischer oder volkstümlicher

³⁷⁴ Priv. 8/20a,b

³⁷⁵ Priv. 8/24

deutscher Gedichte. Aber allem voran geschah dies durch seine langjährige außerordentliche Hingabe im musikalischen Ehrenamt dörflischen Rahmens und seine eigentliche Profession und Berufung, die Erziehung und Lehre der Jugend. In diesem Sinne liest sich auch die in der Zeitung erschienene Gratulation anlässlich seines 70. Geburtstages im Jahr 1976, mit der Vales selbst angelegte Dokumentensammlung auch endet:

"[...] In seiner künstlerischen Laufbahn komponierte er mehr als 100 Lieder, welche oft vorgetragen wurden und werden und welche sich großer Beliebtheit erfreuen. Seine Leidenschaft für Musik war für Prof. Vale jedoch nicht gleichzeitig auch der eigentliche Beruf. Seine Lebensarbeit widmete er den heranwachsenden Menschen als Lehrer; eine ganze Generation Traminer ist durch seine Schule gegangen. [...]"³⁷⁶

Gestorben ist Erwin Vale 73-jährig am 21. März 1980 in Tramin.³⁷⁷

4. Erwin Vale – seine Musik

4.1. Werkbestand im Überblick

Das Oeuvre Erwin Vales besteht zum allergrößten Teil aus Liedern für eine Singstimme und Klavierbegleitung. Der Komponist hat seine Lieder selbst zu drei Bänden zusammengefasst, die 23, 14 und 13 Stücke umfassen und deren Entstehungszeiträume sich überschneiden. Ganz offenkundig hat Vale ab einem gewissen Zeitpunkt das Bedürfnis verspürt, seine gesammelten Lieder in eine sinnvolle Ordnung zu bringen.

Der erste und längste Band wurde, wie als Fußnote zum ersten Blatt festgehalten ist, im Jahr 1942 angelegt und laut der Endnote auf Seite 51 im Jahr 1957 beendet, d.h. von L. Tassi in Bozen gebunden oder gedruckt/kopiert. Hinzu kommt als Nachtrag aus dem Jahr 1965 mit dem Lied *Erinnerung* über ein Gedicht von Ricarda Huch eine 1963 revidierte Fassung eines an sich bereits 1954 entstandenen aber an keiner anderen Stelle im Corpus auffindbaren Stückes. Das alleine lässt bereits vermuten, dass wohl nicht alle Lieder des Komponisten Aufnahme in einen der drei Bände fanden, sondern dass er sorgfältig ausgewählt haben muss.

³⁷⁶ Priv. 8/25

³⁷⁷ Vale, Erwin: *Der Musikus*, Tramin, Heimatmuseum. Siehe Appendix, Abbildung 3.

Die Reihung der Lieder scheint anfangs einer Chronologie zu folgen, erweist sich aber recht bald als nicht nach dem Entstehungszeitpunkt der Werke geordnet. Die Kopfposition nimmt als Nummer 1 des Bandes das Lied *Gebet* aus dem Jahr 1933 über einen Text von Armin von Hoffingott ein, der bei einem Liederabend bestehend aus Werken von Vale am 3. Dezember 1955 mit einer Lesung eigener Texte beitrug.³⁷⁸ „Dem Andenken meines Vaters gewidmet“ steht über dem Titel der Komposition und verrät den wahrscheinlichen Grund für die prominente Positionierung. Gleichzeitig eröffnet eine Gebetsvertonung nicht nur diesen ersten Band der Lieder Erwin Vales sondern auch den zweiten. In jenem Fall findet sich mit dem Lied *Gelöbnis* über einen eigenen Text ein Satz für Singstimme und Orgel aus dem Jahr 1941 auf der Kopfposition des Liederbandes.

Dieser zweite Band, bei L. Tassi beauftragt im Juni 1957, vereint religiöse und patriotische Lieder und weist dabei ein mehr volkstümliches als romantisches Idiom auf. Das Lied *Gebet* über Armin von Hoffingotts Gedicht ist hier an Position vier abermals mitveröffentlicht und somit Teil eines den halben Liedband ausmachenden religiösen Themenkreises. Dieser umfasst mit den Liedern *Gelöbnis* (1941), *Jesus, mein Heiland* (1946), *Bergweihnacht* (1945), *Gebet* (1933), *An Maria* (1948), *Chor der Engel* (1949) und *Etschtaler Schlummerlied* (1961) sieben Werke, zwischen denen der christliche Glaube den roten Faden darstellt. Das *Etschtaler Schlummerlied* bildet dabei das perfekte Bindeglied, das sowohl von Schutzengeln als auch von einem konkreten Gebiet in Südtirol spricht, was sodann zum gemeinsamen Nenner der zweiten Bandhälfte wird. Hier finden sich die Lieder *Gruß der Heimat* (1947), *Du hast mein Herz gefangen* (1956), *Südtiroler Skilied* (1953), *Südtiroler Weinlied* (1953), *Hüttenbaulied des A.V.S.* (1958), *Berglied* (1958) und *Dem dunklen Schoß* (1956). Die Zusammenfassung der religiösen und patriotischen Lieder in einem Band wurde sicher nicht erst im Nachhinein beschlossen sondern gewiss geplant, denn als Vale 1957 die Bindung oder die Kopie bzw. den Druck der Liedersammlung wieder bei L. Tassi in Bozen beauftragte, waren sämtliche Lieder mit Ausnahme der Nummern zwölf und dreizehn bereits komponiert. Der erste Liederband lässt sich viel eher mit dem Thema Liebe und Romantik – letzteres nicht nur im Sinne liebesbezogener Inhalte sondern durchaus auch im Sinne solcher Sujets, die in der Epoche der Romantik beliebt gewesen waren – beschreiben. Die Voranstellung des Liedes *Gebet*, das Vale seinem allzu früh

³⁷⁸ Vgl. Priv. 8/18a-c, Priv. 8/19

verstorbenen Vater gewidmet hat, bedeutet dabei eine Ehrerbietung an das verstorbene Elternteil, zeugt aber auch von Vales Religiosität, die letztlich in einer Wallfahrt ins Heilige Land im Sommer 1965 gipfelte.³⁷⁹ Kein anderes Lied taucht ansonsten in mehreren der Bände auf.

Der dritte Band der Lieder Erwin Vales wurde am 22.1.1955 bei L. Tassi beauftragt und umfasst dreizehn simple und teilweise recht folkloristisch anmutende Sätze, die das sogenannte Kompendium der Kinderlieder des Komponisten darstellen.³⁸⁰

Der erste und längste Liedband zeigt mit seinen 23 Nummern am meisten unterschiedliche Stil- und Entwicklungsstufen im Schaffen Vales. Die ältesten darin enthaltenen Lieder stammen aus den frühen 30er Jahren und damit aus Vales ausgehender Studienzeit und seinem daran anschließenden Aufenthalt in Innsbruck. Die ältesten beiden Lieder, *Da ich dich kaum geseh'n* nach Theodor Storm und *Verzicht* über einen Text von Armin von Hoffingott, der auch der Autor des Eröffnungsliedes *Gebet* ist, entstanden im Jahr 1932, wobei letzteres konkret auf den Oktober und den Ort Innsbruck datiert ist. *Verzicht* wurde zu einem späteren Zeitpunkt um eine zweite Strophe ergänzt, die von Heinrich Heine stammt. Selbiges gilt für die Nummer neun, *Traum* (1934). Auch hier wurde im anzunehmenden selben Arbeitsschritt die erste von Hoffingott gedichtete Strophe um eine zweite von Heine ergänzt. Das jüngste der Lieder stellt mit Ausnahme der 1963 revidierten Fassung von *Erinnerung* an der Schlussposition der Sammlung, das Lied *Es ist Nacht* (1956) über einen Text von Christian Morgenstern an der vorletzten Stelle dar.

Die Auswahl der Textvorlagen ist recht vielfältig, lässt aber doch gewisse Favoriten erkennen. Neben Armin von Hoffingott (*Gebet*, 1933, Position 1; *Traum*, 1934, Pos. 9; *Verzicht*, Okt. 1932, Pos. 10) finden sich mit *Mondnacht* (1933, Pos. 2) und *Vorfrühling* (1933, Pos. 6) auch zwei frühe Lieder über Textvorlagen der schwäbischen Romantikerin Therese Köstlin. Ebenso mit zwei Liedern vertreten ist der Wiener Jude Stefan Lux unter seinem Pseudonym Peter Sturmbusch mit *Du* (1934, Pos. 3) und *Ich hab dich lieb* (1934, Pos. 7). Ob die entscheidende Motivation für die Auswahl dieses Dichters mit in dessen politisch-ethischen Überzeugungen gelegen sein mag, darf

³⁷⁹ Vale, Erwin: Reisetagebuch. Pilgerfahrt ins Heilige Land. 24. Juli – 16. August 1965, Tramin, Privatnachlass.

³⁸⁰ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

bezweifelt werden, handelt es sich doch um einen politisch sehr aktiven Journalisten, der nur zwei Jahre nach Vales Vertonungen seiner Gedichte bei einer Versammlung des Völkerbundes in Genf auf dem Rednerpult Suizid begehen sollte, um auf die Judenverfolgung im nationalsozialistischen Deutschland aufmerksam zu machen. Beide Texte, die Vale zur Vertonung ausgewählt hat, sind unpolitischen romantischen Inhalts. Und selbst ob Vale sich über die Identität des Autors oder über den Umstand, dass es sich bei dessen Namen um ein Pseudonym handelte, im Klaren war, darf bezweifelt werden. Wahrscheinlicher ist, dass Vale bei der Auswahl nach ästhetischen Standpunkten verfuhr.

Mit weiteren zwei Liedtexten vertreten ist Theodor Storm, der Vale konkret zu einem seiner beiden ältesten Lieder, *Da ich dich kaum geseh'n* (1932, Pos. 4), und fünfzehn Jahre später zum Lied *Schließe mir die Augen beide* (1947, Pos. 17) die Vorlage lieferte. Mit Heinrich Heine (zweite Strophe zu jeweils *Traum*, 1934, Pos. 9 und *Verzicht*, Okt. 1932, Pos. 10 sowie der Text zu *Spätherbstnebel*, 1933, Pos. 15) findet sich ein weiterer prominenter Dichter, zu dessen Texten Vale aber später offenbar nicht mehr zurückkehrte. Der Autor des Textes zu *Lenz* (1933, Pos. 5) ist unbekannt.

Die Vierziger Jahre zeigen neue Einflüsse. Während *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* (1940, Pos. 8) auf eine „Dichtung des Sao Han. Deutsch von Hans Betghe“ zurückgeht und mit fernöstlicher Romantik zwar an die Liebesthemen der übrigen Gedichte anschließt aber dennoch aufgrund der bloßen Herkunft irgendwie aus der Reihe tanzt, häufen sich mit Namen wie Josef Seeber (*Ruhe*, 1946, Pos. 12), Erich Kofler (*Liebeslied*, 1945, Pos. 14; *Gang durch den Spätherbst*, 1945, Pos. 21 und *Sommer*, 1950, Pos. 11), Adolf Kristanell (*Bindung*, 1947, Pos. 20) und vor allem Mimmi Wörner (*Für dich allein*, 1946, Pos. 13; *Sommerabend*, 1946, Pos. 16 und *Vorfrühling*, 1946, Pos. 19), die neben Armin von Hoffingott mit der erfolgreichen Komposition *Bergweihnacht* (1945, Pos. 3) als einzige auch in Vales zweitem Liederband vertreten ist, in den 40er und 50er Jahren besonders Autoren aus dem Tiroler und Südtiroler Raum. Erst spät finden sich mit Christian Morgenstern (*Es ist Nacht*, 1956, Pos. 22) und Ricarda Huch (*Erinnerung*, 1954 rev. 1963, Pos. 23) wieder zwei Ausreißer.

Der zweite Liedband enthält Textvorlagen von Erwin Vale selbst (*Gelöbniß*, 1941, Pos. 1), sowie Texte von Minni Wörner (*Bergweihnacht*, 1945, Pos. 3) und Armin von Hoffingott, die auch schon in Vales erstem Liederband mit Gedichten vertreten

sind. *An Maria* (1948, Pos. 5) stellt einen der wenigen Orgelsätze im Oeuvre des Komponisten dar und stammt textlich von Karl Seebacher, der auch für elf der dreizehn Kinderlieder in Band 3 verantwortlich zeichnet. Ausnahmen bilden dort die zwei Lieder *Drei Könige wandern* (1947, Pos. 11) über einen Text von Peter Cornelius und *Hirtenlied* (1947, Pos. 13), dessen Autor nicht ausgewiesen ist. Mit drei Liedern (*Südtiroler Skilied*, 1953, Pos. 10; *Südtiroler Weinlied*, 1953, Pos. 11 und *Berglied*, 1958, Pos. 13) ist Luis Kristanell der in Band zwei präsenteste Autor. Derselbe hat auch die Textvorlage zum *Lied an die Stadt Meran* beigetragen, welches als Einzelausgabe gedruckt und nicht in den drei Liedbänden enthalten ist.³⁸¹ Auch das Lied *An Maria*, welches zwar sehr wohl in Band 2 der gesammelten Lieder Erwin Vales enthalten ist, ist zusätzlich als Einzelausgabe verlegt worden.³⁸²

Auch verlegt und zwar als Reihe wurde 1933 die *Erste Liederreihe. Junge Leiden*, bestehend aus den sechs Liedern *Da ich dich kaum geseh'n, Kind! es wäre dein Verderben*, *Der Weg ist dunkel*, *Wenn ich auf dem Lager liege*, *Spätherbstnebel* und *Gebet*, wovon es die Nummern 2-4 nicht in Vales später angelegte Auswahl geschafft haben und nicht aufzufinden sind. Gedruckte Ausgaben von *Spätherbstnebel*³⁸³ und *Gebet*³⁸⁴ sind im Archiv der Familie Vale sowie in jenem des Traminer Heimatmuseums erhalten. Die Widmung des Lieds *Spätherbstnebel* mit dem Wortlaut „meiner geliebten Frau“ belegt, dass Vale in den frühen 30er Jahren geheiratet haben muss. Ein weiteres einzeln gedrucktes Werk ist *Gruß der Heimat* (1947) über einen Text von Luis Kasseroler, das mit üppigen Skizzen über patriotische Sujets gestaltet und im Traminer Heimatmuseum erhalten geblieben ist.³⁸⁵ Auch im zweiten Liedband ist *Gruß der Heimat* an Position 8 enthalten.

Mit weiteren Textvorlagen vertreten sind außerdem Otto Rudl (*Etschtaler Schlummerlied*, 1961, Pos. 7), Hermann Löns (*Du hast mein Herz gefangen*, 1956, Pos. 9), Karl Felderer (*Hüttenbaulied des A.V.S.*, 1958, Pos. 12) und die beiden Klassiker Johann Wolfgang von Goethe (*Chor der Engel*, 1949, Pos. 6) und Friedrich Schiller (*Dem dunklen Schoß*, 1956, Pos. 14). Der *Chor der Engel* stellt dabei den größten

³⁸¹ Dok. 40, Priv. 2

³⁸² Dok. 41, Priv. 3

³⁸³ Priv. 3

³⁸⁴ Dok. 38

³⁸⁵ Dok. 39

Fremdkörper in allen drei Liedbänden dar; es handelt sich um kein Solo-Lied mit Klavierbegleitung sondern um einen A-cappella-Chor für vier Frauenstimmen.

Ein weiterer Chorsatz aus Vales Nachlass birgt eine Überraschung, da es sich um das am größten besetzte greifbare Werk Erwin Vales handelt. Das *Tantum ergo* für Sopran-Solo, gemischten Chor, Orgel und Orchester entstand im Jahr 1950, steht in G-Dur und umfasst nicht mehr als 32 Takte.³⁸⁶ Die Besetzung jedoch ist mit Flöte, je zwei Oboen und Klarinetten und einem Englischhorn, zwei nach Partitursatz ebenso wie die darunter notierte Bassklarinetten und bereits zuvor das Englischhorn unkonventionell positionierten Hörnern, einem Fagott, drei Trompeten, einer Posaune, Pauken und vollem Streichersatz recht üppig. Die auf dem Einband des Manuskripts angeführte Orgel hingegen taucht in der Partitur gar nicht auf.

Im Folgenden möchte ich versuchen, anhand ausgewählter Werke die Entwicklung des Personalstils Erwin Vales zu umreißen. In den Fokus rücken dabei solche Kompositionen, denen entweder durch ihre exponierte Datierung (sei es besonders frühe wie besonders späte Werke oder solche, in deren näherem Umfeld wenig anderes entstanden ist) oder aber durch biographisch nachweislichen besonderen Erfolg eine Sonderrolle im Oeuvre Vales zukommt. Es soll dabei auch der Bezug zu einschneidenden Entwicklungen im Leben des Komponisten hergestellt und der Einfluss dieser auf seine künstlerischen Erzeugnisse beurteilt werden.

4.2. Analyse

4.2.1. 30er Jahre – nach dem Studium

Die frühesten erhaltenen Kompositionen Erwin Vales befinden sich in seinem ersten und längsten Liedband an den Positionen 4 und 10 und stammen aus dem Jahr 1932. Das zweite der beiden Lieder, *Verzicht* über einen Text von Armin von Hoffingott mit einer zweiten, später hinzugefügten Textzeile von Heinrich Heine, ist dabei als einziges aller Lieder zusätzlich mit einer Monats- und einer Ortsangabe versehen. Aus ihr erfahren wir, dass das Lied im Oktober 1932 in Innsbruck komponiert wurde. *Da ich dich kaum geseh'n* verfügt im Unterschied dazu über keine näheren Angaben als die simple Jahreszahl und mag daher etwas später entstanden sein. Dafür spricht unter Umständen auch, dass *Da ich dich kaum geseh'n* Teil der *Ersten Liederreihe. Junge Leiden* war, die in den frühen

³⁸⁶ Vale, Erwin: *Tantum ergo. Autograph*, Tramin, Privatnachlass.

dreißiger Jahren beim Innsbrucker Musikalienverlag Johann Gross herausgegeben wurde. Das Lied bildet dabei die Nummer eins der sechsteiligen Reihe, während *Verzicht* nicht in die Sammlung aufgenommen wurde. *Spätherbstnebel* und *Gebet*, die Teile fünf und sechs der Liederreihe, datieren auf das Jahr 1933 und sind somit unzweifelhaft jünger als *Verzicht*. Die Nummern zwei bis vier der Liederreihe sind leider nicht auffindbar und können somit nicht näher datiert werden. In die später angelegten drei Liedersammlungen des Komponisten wurden sie auch nicht aufgenommen. Da Vale das Lied *Verzicht* jedoch in den späteren zweiten Liederband aufgenommen hat, ist es auch nicht anzunehmen, dass er mit diesem nur unzufrieden gewesen sei und es deswegen von der Liederreihe außen vor gelassen habe.

4.2.1.1. *Verzicht*

Das Lied *Verzicht*, entstanden im Oktober 1932 in Vales damaliger Wahlheimat Innsbruck und zu einem nicht näher bestimmbareren späteren Zeitpunkt um eine zweite Textzeile ergänzt, umfasst 17 Takte, steht in G-Dur und weist eine durch die Begleitung klar differenzierte zweiteilige Werkstruktur auf.

Nach einem schulmäßig aus acht Takten bestehenden ersten Teil, der über einem chromatisch absteigenden Bass letztlich doch brav diatonisch zur Dominante moduliert, beginnt die zweite Liedhälfte mit dem Variantklang zur geltenden Tonika, g-Moll, und findet über nun aufsteigenden Bässen unter Verwendung zahlreicher verminderter Septakkorde und Trugschlüsse, c-Moll und Es-Dur streifend, schließlich zurück nach G-Dur, welches in einem nur anderthalb Takte währenden Nachspiel durch die Beigabe der kleinen Septime vermeintlich wieder verlassen, jedoch sogleich durch eine plagale Kadenz wieder bestätigt wird. Der Schluss wirkt dadurch offener, als er wäre, wenn Vale schulmäßig in Takt 16 geendet hätte, denn der abschließende, weit gefächerte G-Dur-Akkord ist so fürs Ohr weder eindeutig Tonika noch eindeutig Dominante.

Die zweiteilige Struktur des Liedes wird, wie oben erwähnt, durch die Begleitung mitvollzogen: Die ersten acht Takte bestehen im Klavier aus absteigenden Oktaven im Wert halber Noten in der linken und aus abwärts triolisch gebrochenen dreistimmigen Akkorden in der rechten Hand. Der zweite, harmonisch abwechslungsreichere und düsterere Teil der Komposition beschleunigt den Rhythmus der linken Hand, insofern ihr ab und zu auf den dritten und vierten Schlag je zwei Viertelnoten zugestanden werden, was den harmonischen Fortgang beschleunigt. Das Intervall der Oktave wird dabei an

keiner Stelle verlassen. Die rechte Hand bleibt dreistimmig, arpeggiert die Akkorde jedoch nicht mehr, sondern spielt sie in weiterhin triolischem Rhythmus simultan und zwar dem Anschlag der Bässe nachfolgend. Das d'' als höchster Ton der rechten Hand wird nur im kurzen Nachspiel überschritten, was die Nachspielwirkung abgesehen vom Verlassen der regelmäßigen, klassischen 16-Taktigkeit weiter verdeutlicht.

Die harmonischen Fortschreitungen sind im gesamten Lied durchwegs kontrapunktisch korrekt gesetzt und weisen trotz komplexer verminderter Akkorde und weit ausgreifender Trugschlüsse auch keine enharmonischen Fehlnotationen auf. Mit Sicherheits-Versetzungszeichen wird sparsam umgegangen. Im ganzen Lied findet sich dreieinhalb Takte vor Schluss eine einzige dynamische Angabe. Agogische Angaben umfassen die grundsätzliche Spielanweisung „nicht schleppend“ zu Beginn der Partitur sowie „etwas schneller“ als Spielanweisung zum zweiten, anders strukturierten und dramatischeren Teil. Das Nachspiel sodann ist mit „rit. molto“ ausgewiesen.

Auch in seinen anderen Liedern verwendet Vale entsprechend der Tradition der deutschen Romantik, wie man es auch vor allem bei Robert Schumann sieht, mit deutlicher Vorliebe deutsche Spielanweisungen. Die Singstimme verlangt als höchsten Ton ein g'', als tiefsten ein cis' und ist damit von einem Sopran wie von einem Tenor gleichermaßen gut zu bewältigen. Vorwiegend ist der Text syllabisch vertont; Melismen setzt Vale ausschließlich auf unbetonte Taktteile und fast immer mit Auftakt-Charakter. Diatonische Schritte und Sprünge finden sich gleichermaßen, wobei letztere zumeist durch folgende Gegenbewegung abgefedert werden.

4.2.1.2. *Da ich dich kaum geseh'n*

Das wahrscheinlich zweitälteste greifbare Lied Erwin Vales umfasst 24 Takte und weist eine klar erkennbare, symmetrische ABA-Struktur auf. Wieder wählt Vale ein durchlaufendes, sich aber leicht veränderndes Begleitmotiv für den Klavierpart. So schreitet die linke Hand in den Teilen A und A' in jeweils den ganzen Dreivierteltakt ausfüllenden Oktaven wieder gemächlich abwärts, während sie sich im B-Teil zu einstimmigen Viertelnoten entschließt, die erst zum Höhepunkt und Ende des Formteils hin wieder zu Oktaven ergänzt werden. Die rechte Hand bricht in Teil A und A' den jeweils geltenden Akkord in fünf nachschlagenden Achtelnoten zuerst auf- und dann absteigend, wobei der von der linken Hand besetzte Akkordton jeweils ausgespart bleibt. Die Lagen entsprechen in beiden Händen den in *Verzicht* verwendeten Oktavbereichen. Takt 7 weist

eine erstmals veränderte Begleitstruktur aus von oben nach unten pendelnden Zweitongruppen auf. Dies verhilft dem Komponisten zur Spannungssteigerung anlässlich des Abschnittsschlusses und bildet gleichzeitig die Grundlage für das in Formteil B primär herangezogene Begleitmotiv. Das Pendeln aus Takt 7 wird hier so verwendet, dass der untere, auf unbetonter Taktzeit befindliche Ton konstant bleibt und somit harmonische Pedalfunktion erfüllt. Der obere, jeweils betonte Ton, bildet dabei eine sequenzierende Gegenmelodie zur Singstimme, bis sich die beiden im Verlauf von Takt 13 einander angleichen und es auf den dritten Schlag von Takt 14 zu einem allerersten Aussetzen des Achtelnoten-Perpetuums kommt und sich das hoch-tief-Pendeln mit Takt 15 in ein tief-hoch-Pendeln verkehrt, wobei der jeweils zweite Ton jeder Zweitongruppe unisono zur Singstimme verläuft und sich die jeweils erste, betonte Zählzeit nach und nach zu einem dreistimmigen Akkord anreichert. In Takt 16 ist mit A-Dur die Dominante zum anfangs geltenden D-Dur erreicht; eine kurze Zwischenspiel-Melodie in parallelen, fast alpenländisch anmutenden Sexten, führt sodann im Piano und mit vorgeschriebenem Ritardando zurück nach D-Dur, mit welchem der A'-Teil „a tempo“ beginnt. Anders als in Takt 3 wird aber in Takt 19 kein G-Dur-Sextakkord in Subdominantfunktion erreicht, sondern ein auf der Septim stehender D7-Akkord eingeschoben, der den folgenden G-Dur-Sextakkord zur kurzzeitig per Ausweichung erreichten Scheintonika werden lässt. Die Modulation in den Subdominantbereich nach dem vermeintlichen Wiederfinden der Heimattonart entspricht dabei einem akademischen Standard, der sich etwa im ersten *Präludium des Wohltemperierten Klaviers* von J.S. Bach findet. Die Kenntnis dieses Werkes ist anlässlich Vales offensichtlicher Sicherheit im Tonsatz und regeltreuen Kontrapunkt unbedingt anzunehmen.

Über einen chromatischen Abstieg des Klavierbasses zur Oktave B-B, wird sogleich nach g-Moll weiterentwickelt und nach einem weiteren Halbtonschritt ein 4-6-Vorhalt über A-A, erreicht. Hierauf lässt der Komponist eine unerwartete auf Gis stehende verkürzte Doppeldominante folgen, die zum einen die kontinuierlich nach unten gleitende Fließrichtung des Klavierbasses unvermittelt in einen weniger basslastigen Einzelton münden und zum anderen auch den regelmäßigen Achtelpuls in einer mit Fermate fixierten halben Note zu einem Ende kommen lässt. Dieser Achtelpuls wird auch in den Takten 23—24 nicht wieder aufgenommen; stattdessen setzt Vale einen abermals mit Fermate fixierten A7-Akkord mit nicht vorbereitetem sondern in einer zum Bass parallelen verminderten Septime geführt erreichtem 13-12-Vorhalt, pianissimo und

ritenuto, und endet somit mit einer von fis' über e' nach d' führenden Schlussmelodie, die sich aus den letzten drei Kadenzakkorden als Oberstimme ergibt.

Da ich dich kaum geseh'n verfügt über mehr dynamische Angaben als *Verzicht* und verwendet anders als jenes auch Crescendo- und Decrescendo-Gabeln. Mit „Innig“ findet sich abermals eine deutsche Ausdrucksbezeichnung am Beginn der Komposition, die klar in der Tradition romantischen Empfindens verhaftet ist.

Das einzige Melisma der Singstimme taucht in Takt 14 auf, wo zum ersten Mal das regelmäßige Fließen der begleitenden Achtelnoten unterbrochen wird. Der Ambitus der Singstimme ist mit d' bis e'' vergleichsweise gering und kann ohne Transposition von jeder ausgebildeten Stimme jeder Lage erbracht werden. Vale vertont hier fast streng syllabisch und Tonschritte dominieren klar über Sprünge. Auffallend ist die bewusst melodische bzw. lineare Setzung des Klavierbasses, der nicht nur die Grundtöne der geltenden Harmonien beiträgt sondern in eine melodische Bewegung gespeist wird, der sich dann stattdessen die rechte Klavierhand anzupassen hat. Auch beim Lied *Verzicht* ist dies ein auffallendes Stilmerkmal. Es entsteht so nicht nur ein lagentechnisches sondern auch ein melodisch-kontrapunktisches Gegengewicht zur solierenden Gesangsstimme.

4.2.1.3. *Gebet*

Das Folgejahr 1933 brachte einige weitere Liedkompositionen mit sich, unter denen vor allem *Gebet* über einen Text Armin von Hoffingotts eine Sonderposition einnimmt, insofern sie den längsten der drei Liedbände eröffnet und als einziges aller Lieder mit der Position 4 in Band 2 auch in einer weiteren der drei Sammlungen erhalten ist. Wie oben beschrieben, hat dieses Gefühl einer Sonderstellung, das Erwin Vale 1942 dazu veranlasste, seinem Buchbinder die Reihung des Liedes an erster Stelle zu beauftragen, auch mit dem Umstand zu tun, dass es sich um eine Komposition im Andenken des verstorbenen Vaters handelt.

Das Lied steht in H-Dur und weist einen Viervierteltakt auf, der mit „langsam“ überschrieben ist. Der Klaviersatz ist dabei choralartig komponiert und verfügt über zahlreiche vollgriffige, bis zu fünfstimmige Akkorde in beiden Händen. Er ähnelt hierin dem Klaviersatz von *Mondnacht* (1933, Band 1, Pos. 2), einer Komposition aus demselben Jahr, die in Fis-Dur mit vier Vierteln geschrieben steht und in seinem vollgriffig-akkordischen Fortschreiten gemeinsam mit *Gebet* den in den meisten Liedern aus den 30er Jahren vorherrschenden durchgängig-fließenden Begleitmotiven gegenüber steht.

Die Harmonik des Lieds ist wagemutig und manch eine Dreiklangs-Fortschreitung klingt an lizztianisch-wagnerianische Wendungen an. Im Zuge der vielen enharmonischen Umdeutungen kommt es zwar zu der einen oder anderen unscheinbaren Fehlnotation (das f in Takt 5 etwa müsste ein eis sein); hie und da wird auch ein Versetzungszeichen vergessen (etwa ist das cis' in Takt 10 fälschlicherweise nicht aufgelöst). Insgesamt bildet das Lied bei all seinen vagen und meandrierenden Wendungen doch einen tonalen Formverlauf, der uns bereits von den beiden oben analysierten Liedern bekannt ist. So wird nämlich nach acht Takten Vorspiel das H-Dur von Anfang wiedergefunden, welches auch am Schluss der Komposition wieder erreicht wird. Nach 16 von 28 Takten kommt es zu einem drei Takte langen Zwischenspiel, das beim selben E-Dur-Major 7 beginnt, der sich auch in der Mitte des Vorspiels auf den dritten Schlag in Takt 4 einstellt. Im Vorspiel bedeutet dieser Akkord einen ersten Höhepunkt mit akzentuiertem Quartvorhalt nach einem durch Gabel wie Text angewiesenem „sempre cresc.“ und nach demselben beginnt recht deutlich durch Lagenwechsel in die zweigestrichene Oktave auf Fortissimo mit bald einsetzendem „dim.“ die benötigte Rückführung zur Ausgangstonart. Die großformale Disposition des Liedes wird also in acht Takten Vorspiel nachvollzogen.

Die Singstimme bewegt sich fast ausschließlich syllabisch und weist nicht mehr als zwei Melismen auf. Während der Gesang viele Töne repetiert, wird das harmonische Geschehen wesentlich vom Klavier weiterentwickelt. Die Stimme bewegt sich indessen vielfach stufenweise und selten in größeren Sprüngen vorwärts. Der verlangte Umfang beträgt mit fis' bis fis'' eine genaue Oktave und mutet in seiner Anlage mehr tenoral als für einen Sopran gedacht an.

Stilistisch finden sich im Satz Elemente aus unterschiedlichsten Traditionen. Während die neudeutsche Spätromantik klar den Grundgestus der Setzweise vorgibt, klingt der Beginn des Zwischenspiels in Takt 16 mit seinen über E-Major 7 pendelnden Quartan wie von Debussy ausgeliehen. Und der unvorbereitete Nonvorhalt in der Mittelstimme der rechten Hand in Takt 21 wiederum klingt in der Folge C-Dur, f-Moll, Es-Dur 7 ungewollt alpenländisch. Auch wirkt die Ausdünnung des Satzes in Takt 14 von zuvor bis zu sechs auf plötzlich bloße drei Stimmen etwas zu fragil, obschon sie den Geboten des akademischen Tonsatzes durchaus Genüge tut. Überraschend hingegen die Raffung des Metrums in Takt 23, wo für einen Takt ein Wechsel von vier auf zwei Viertel vorgenommen wird. Dadurch gelingt es Vale, die direkte Anrede an Gott „Herr, deiner Gnade sei er anbefohlen“ durch ihr relativ zu frühes Einsetzen umso dringlicher klingen

zu lassen. Auch hierin stellt die *Mondnacht* aus demselben Jahr ein Schwesterwerk dar, insofern es auch hier kurz vor Schluss (Takt 13) zu demselben Taktwechsel kommt.

4.2.1.4. Weitere Werke vor dem Abessinienkrieg

Erhalten sind aus der Zeit vor dem Abessinienfeldzug von Ende 1935 bis Mitte 1936, der Vales Aufenthalt in Innsbruck beendete und mit seinem Sesshaftwerden in Tramin einen neuen Lebensabschnitt einläutete, genau zehn Lieder, welche allesamt im Zeitraum von nur zwei Jahren zwischen 1932 und 1934 komponiert wurden. Sie sind alle im ersten der drei später angelegten Liedbände enthalten. Im Juli 1931 hatte Vale das italienische Staatsdiplom für Violine in Bologna erworben und sich in der zweiten Jahreshälfte in Innsbruck niedergelassen. Erste Ergebnisse kompositorischer Aktivität sind trotzdem mit dem oben besprochenen Lied *Verzicht* (Band 1, Pos. 10) erst ab dem Oktober 1932 nachzuweisen. Allen diesen frühen Liedern gemeinsam ist, dass romantische Sujets als Textvorlage dienen. Spür- und hörbar ist auch die Orientierung des jungen Komponisten an der Harmonik und Klangsprache der neudeutschen Romantik. Dabei rangiert die konkrete Auswahl der jeweiligen Mittel zwischen wagnerianischen Terzverwandtschafts-Trugschlüssen bei choralartig andächtigem Fortschreiten des musikalischen Geschehens (siehe v.a. *Gebet*, 1933, Pos. 1 und *Mondnacht*, 1933, Pos. 2), recht simplen und beinahe monofiguralen Begleitschematas im Geiste eines Robert Schumann oder Felix Mendelssohn-Bartholdy (siehe v.a. *Verzicht*, 1932, Pos. 10 und *Da ich dich kaum geseh'n*, 1932, Pos. 4) und geradezu an Liszt'schen *Liebesträumen* gemahnender Klavierbehandlung (v.a. *Traum*, 1934, Pos. 9). Andere Kompositionen wiederum wie etwa das 1934 entstandene Lied *Du* (Pos. 3) über einen Text von Peter Sturmibusch versuchen zwar immer wieder, über Terzharmonik unerwartete Spannungsmomente zu erreichen, eignen sich aber durch immer wieder auftauchende Sextparallelen und Akkord-Grundstellungen anstelle der sonst so sorgfältig in einen dramaturgischen Bassgang eingebetteten Umkehrungen überdies auch einen alpenländischen Gestus an; zu alledem kommen abermals die pendelnden Quartetten aus *Gebet* (Takt 16) zum Einsatz und geben konkret den Takten 5 und 17 einen französisierend-impressionistischen Nimbus, der sich aufgrund der jeweils zuvor stehenden Alpenland-Folklore und der insgesamt wohl bewusst versuchten klanglichen Deutschtümelei umso merkwürdiger ausnimmt.

Die beiden Lieder *Lenz* (1933, Pos. 5) und *Vorfrühling* (1933, Pos. 6) verbindet mehr als ihr Entstehungsjahr und das Frühlingsthema. So kann die Reihung nacheinander

in der Sammlung auch darauf hindeuten, dass es sich um ein Liederpaar handelt, das auch vom Komponisten selbst als zusammengehörig empfunden wurde. In beiden Liedern herrscht eine dreiteilige Form vor, die durch innerhalb der Formteile gleichbleibende Figurationen in der Klavierbegleitung und Motivwechsel an ihren Grenzen deutlich nachgezeichnet ist. Wie in den meisten seiner frühen Lieder lässt Vale auch hier die linke Hand am Klavier über weite Strecken chromatisch oder diatonisch nach unten steigen. Dieses Stilelement kommt tatsächlich so zuverlässig zum Einsatz, dass es als stiltypisch bezeichnet werden kann. Während der Bass in *Lenz* weitestgehend einstimmig verläuft und sich nur gegen Ende des Liedes zwecks Höhepunkt um die Doppelung in Oktaven erweitert, ist die Führung des Basses in Oktaven im *Vorfrühling* Standard und entspricht offenbar eher dem Instinkt des Tonsetzers. Beide Lieder teilen sich zudem das Merkmal, dass sie mit weitgreifenden Akkord-Arpeggios eröffnet und beendet werden. Ähnliches findet sich auch in *Mondnacht* (1933, Pos. 2), während dieses Element in Liedern mit Liebesthematik gegenüber solchen mit deskriptiven Natursujets weit weniger frequent scheint. Auch *Spätherbstnebel* (1933, Pos. 15) wird mit weiten Arpeggios eröffnet und beschlossen, sodass sich der Verdacht erhärtet, dass zumindest dem jungen Vale in seiner unmittelbaren Nachstudienzeit das Arpeggio am Klavier als Sinnbild für Schönheit der Natur gegolten haben muss.

Eine Zwischenform aus Arpeggio zur effektvollen Unterstützung wichtiger Momente und aus konsequent über weite Strecken fortgesetztem, gleichbleibendem Begleitmotiv findet sich in *Ich hab dich lieb* (1934, Pos. 7). Hier wählt Vale den unkonventionellen 3/2-Takt und als Begleitfiguration je nach Lage im Akkord absteigende Sexten oder Quinten im durchgängigen Viertelpuls. Vor allem die darin vorkommenden Quinten lassen vermuten, dass Vale bei der Umsetzung des Liedes von einer entsprechenden Einsatzmenge des Piano-Pedals ausgegangen sein wird, da diese sonst spröde und störend herausstechen würden. Die Sexten wirken hier jedoch anders als in vielen anderen Liedern nicht alpenländisch; zu unmelodisch sind sie gesetzt, als dass ein Kantilenencharakter entstehen könnte. Vielmehr nimmt das Ohr den jeweils durch das Pedal erzeugten Gesamtklang des Akkords wahr. Ähnliche Elemente finden sich in der Begleitung zu *Spätherbstnebel* (1933, Pos. 15). Weitgriffige Arpeggi und Akkordkaskaden finden sich ebenso wie flirrende Akkord-aufspaltende Figurationen an Zwischenspiel-Stellen. Oktavverdopplungen bilden in diesem Lied auch in der rechten

Hand am Klavier den Regelfall und werden rechts meist durch die Terz und links durch die Quint weiter ausgefüllt.

Zusammen mit *Traum* (1934, Pos. 9) kann *Spätherbstnebel* als musikalisch und textural dichtestes der Lieder aus der Innsbrucker Zeit Erwin Vales betrachtet werden. Beide Sätze sind figural vielfältiger und filigraner gearbeitet als die anderen Lieder aus derselben Schaffensperiode. Ersteres erzielt diese größere Dichte durch Übergreif-Effekte der linken Hand, die an zweite Sonatensätze bei Beethoven und vor allem langsame Werke von Liszt erinnern. Die Sechzehntelfigurationen wechseln sich dabei der Großform Folge leistend mit akkordischen Passagen ab und werden bei ihrem zweiten Auftauchen durch eine vorschlagende Sechzehntelnote und eine zweite, abphrasierende Übergriffnote organisch und konsequent erweitert. *Spätherbstnebel* hingegen schöpft, wie oben angedeutet, bereits durch die gegriffene Akkorddichte mehr aus dem Vollen. Auch der Ambitus der Begleitung ist gegenüber den anderen Liedern aus den Dreißiger Jahren erheblich ausgeweitet.

In seinen frühesten zehn Liedern verfährt Vale in der Behandlung der Singstimme sehr ähnlich: Syllabische Vertonung des Textes dominiert gegenüber Melismen, gerne wird das Erreichen neuer harmonischer Bezugszentren vom Klavier bewerkstelligt, während der Gesang auf einem gleichbleibenden Ton verharrt oder sich unspektakulär und stufenweise fortbewegt. Sprünge werden gut abgefangen und sind selten über schlecht sangbare Abstände zu leisten; der Ambitus der Lieder bewegt sich zumeist in einem Rahmen, der von einem ausgebildeten Sopran oder Tenor ohne große Mühen zu bewältigen ist. Ein paar Lieder sind selbst für einen Mezzosopran oder Bariton durchaus singbar; die Klangvorstellung, die sich beim Lesen oder Anspielen der Werke einstellt, geht aber in den allermeisten Fällen in Richtung eines Tenors deutschen Opern- oder Liedfachs.

Ein Werk für kammermusikalische Besetzung unter Berücksichtigung der Gitarre muss im Laufe des Jahres 1932 in Innsbruck entstanden sein und fiel somit in dasselbe Jahr, aus dem auch die ältesten beiden Lieder sind. Neben der Hälfte aller Lieder aus Vales erster Liederreihe bedeutet die Nicht-Auffindbarkeit dieser Komposition die erheblichste Überlieferungslücke, von der wir wissen. Auf alle Fälle deutet der alleinige Umstand ihrer einstigen Existenz darauf hin, dass Erwin Vale in seiner Innsbrucker Zeit durchaus auch kompositorisch höhere Ambitionen gehabt haben muss.

4.2.2. 40er Jahre – Krieg und Kriegsende

4.2.2.1. Ein junger Dichter denkt an die Geliebte

Von allen Liedkompositionen Vales handelt es sich hierbei im Hinblick auf die Textvorlage um die größte Ausnahme. Mit der deutschen Übersetzung einer Dichtung von Sao Han, angefertigt von Hans Betghe, handelt es sich um das einzige Mal, dass sich Vale mit fernöstlicher Literatur auseinander gesetzt zu haben scheint. Seit den letzten erhaltenen Liedwerken der drei Sammlungen sind nicht nur sechs Jahre vergangen; auch den Abessinien-Krieg hat Vale überlebt. Zudem ist er seit 1936 wieder zu Hause in Tramin ansässig und inzwischen Vater einer vier- und einer einjährigen Tochter. Die jüngste Tochter, Krista, wird im Jahr 1941 geboren. Dass ein neuer Lebensabschnitt begonnen hatte, ist also selbsterklärend. Themen und Stil jedoch sind nicht neu. Wieder handelt es sich um die Liebe als Aufhänger und trotz Abessinienfeldzug und Weltkrieg komponiert Vale auch weiterhin in einem wesentlich neudeutsch-romantischen Tonfall. Es darf daher auch durchaus in Frage gestellt werden, ob die Beschäftigung mit fernöstlicher Literatur aus einer wie auch immer gearteten Überzeugung resultiert ist. Das Gedicht selbst unterscheidet sich unwesentlich vom romantischen Lyrikstil etwa eines Heinrich Heine oder Theodor Storm, sodass es durchaus denkbar ist, dass Vale dem Text in einer allgemeinen Sammlung von Liebesgedichten begegnet sein könnte. Hätte er gezielt nach fernöstlichen Texten recherchiert, hätte er sich wohl auf etwas „Typischeres“ gestürzt. Auch hätte er ohne Weiteres über das musikalische Material verfügt, um die Vertonung des Textes ebenso entsprechend nach dem fernen Osten klingen zu lassen. Wir erinnern uns hier zum Beispiel an die impressionistischen Quartpendel in *Gebet* (1933, Band 1, Pos. 1) und *Du* (1934, Band 1, Pos. 3). Auch denkbar ist eine Orientierung an Mahlers Bethge-Vertonungen.

Als Vale zwei Jahre nach dem Entstehen des Liedes bei L. Tassi in Bozen die Bindung der heute vorliegenden ersten Liedersammlung beauftragte, hat er es auch ohne Weiteres zwischen lauter Liedern aus den frühen Dreißiger Jahren an achter Position reihen lassen. Da sich eine strenge Chronologie in der Abfolge der Lieder nicht feststellen lässt, kann eine bewusste Reihung durchaus angenommen werden. Weil aber in der Gesamtschau die Lieder aus dem hinteren Teil des ersten Liederbandes durchaus eher aus späteren Schaffensphasen des Komponisten datieren und so doch auch eine überschlagsmäßige Chronologie entsteht, kann es auch sein, dass Vale im Jahre des

Bindungsauftrags 1942 eine Reihung der bis dahin vorliegenden Lieder vornahm und im Jahr des Bindungsabschlusses 1957 eine zweite Fuhre Lieder nachreichte. Einzig das 1933 entstandene Lied *Spätherbstnebel* an Position 15 widerspricht dieser These bis zu einem gewissen Punkt; doch warum sollte sich der Komponist in diesem Fall nicht erst später zu einer Publikation im Rahmen der Sammlung entschlossen oder es ganz einfach inzwischen verlegt und später wiedergefunden haben? Inhaltlich und stilistisch ergibt sich zwischen den Liedern *Verzicht* (1932, Pos. 10) und *Sommer* (1950, Pos. 11) auch kein bewusst herbeigeführt wirkender Bruch. Die Theorie einer Nachreichung der späteren Lieder scheint also angesichts der ungefähren Chronologie und vor allem der mehrjährigen Zeitspanne des Bindungsauftrags plausibel.

Ein junger Dichter denkt an die Geliebte steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und verfügt über 35 Takte in G-Dur. Die Singstimme spannt sich von d' bis a'' über einen recht weiten Ambitus und lässt in ihrer Tessitur eher an einen Sopran denken als an den Tenor, an den Vale schon allein aufgrund des Textes wohl gedacht haben wird. Melismen sind weiterhin die Ausnahme, tauchen aber häufiger auf als noch in den frühen Dreißiger Jahren. Die vorherrschende Bewegungsrichtung ist aufwärts, während der Bass im Klavier sich gerne kontrapunktierend in Gegenbewegung nach unten schraubt. Es handelt sich bei diesen stufenweise abwärts steigenden Bässen um ein inzwischen oft genanntes Stilmerkmal im Liedwerk Erwin Vales. Die bewusste Konstruktion einer Gegenbewegung zum Gesang bildet dabei aber ein neues Element.

Das Lied enthält zwar im Wesentlichen keine bisher unbekanntes Figuren im Klaviersatz; Vale verwendet sie aber weniger plakativ zum Zweck der Abschnitts-Unterstützung. Zwar ziehen sich gleich bleibende Motive jeweils über eine gewisse Strecke hin, enden oder beginnen aber nicht mit eindeutigen großformalen Grenzen. Auch entwickelt sich die Harmonik wenig schulmäßig als noch in den ältesten Liedern der Sammlung, sondern wirkt mehr intuitiv oder inhaltsunterstützend eingesetzt. Neu ist auch, dass Vale abschnittsweise bemüht scheint, den jeweils der Singstimme zugeordneten Akkordton im begleitenden Klaviersatz auszusparen. Markant sind in dieser Hinsicht insbesondere die Takte 18—22, die bei guter Stimmführung eine gewisse elegantere Klangabstimmung entstehen lassen, als sie bei Unterstützung der Stimme durch am Klavier mitgespielte Töne und dadurch zustande kommende Einschränkung intonatorischer Feinabstimmungsmöglichkeiten zu erreichen wäre. Umgekehrt stellt sich

dieser Vorteil wieder nur dann ein, wenn das Lied von einem Sopran gesungen wird, der sich die Oktavlage auch tatsächlich mit dem Klaviersatz teilt.

Auf Vales Handschrift weist überdies hin, dass er das Lied mit Arpeggios eröffnet und mit einem kurzen, pseudo-modulierenden Nachspiel beendet. Auch die frequenten 13-Vorhalte, die es dem Komponisten ermöglichen, trotz Dominante melodisch stufenweise absteigend zur Finalis einer Phrase zu gelangen und gleichzeitig die so gern angewandten parallelen Sexten nicht aufgeben zu müssen, finden sich an mehreren Stellen (z.B. Takt 3 und 9). So blitzt hier und da wieder der bereits öfters erwähnte Funken alpenländischer Folklore durch. Etwas kreativer und filigraner jedoch verfährt Vale stellenweise mit der linken Hand am Klavier. Was mit *Traum* (1934, Pos. 9) seine bisher kunstfertigste Entfaltung erfuhr, kommt in *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* ab Takt 18 für eine gewisse Strecke mit ins Spiel: Namentlich erweitert Vale das Obertonspektrum der oft lange liegenden Bassnoten durch nachschlagende Töne in der kleinen Oktave, die durch Sechzehntel-Auftakte zusätzliche Leichtigkeit gewinnen. Der Klaviersatz gewinnt so eine gleichsam dritte Etage zwischen liegenden Bässen und gebrochenen oder simultan pulsierenden Akkorden im Diskant.

Eine womöglich erste Aufführung des Liedes ist belegt durch Dok. 3 aus dem Archiv des Traminer Heimatmuseums. Diesem zufolge wurde es am 15. Mai 1942 in der Paarung mit den Liedern *Lenz* (1933, Band 1, Pos. 5), *Du* (1934, Band 1, Pos. 3) und *Mondnacht* (1933, Band 1, Pos. 2) im Hotel Stiegl in Bozen von Adolf Markett gesungen anlässlich eines Kammermusikabends der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland.

4.2.2.2. *Gelöbnis*

Nur ein einziges weiteres Lied vertritt die Schaffensphase Vales zwischen dem Abessinien-Feldzug und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Seine besondere Bedeutung erhält es überdies aus dem Umstand, dass es neben *An Maria* (1948, Band 2, Pos. 5) das einzige Lied für Gesang und Orgel ist und zudem den zweiten, aus religiösen und patriotischen Liedern bestehenden Liedband eröffnet. Von den kontrapunktischen Möglichkeiten einer gesonderten Behandlung der Pedale und der linken Manualhand macht Vale dabei keinen Gebrauch, während das sieben Jahre späte entstandene Lied *An Maria* sich diesen Vorwurf umso weniger gefallen lassen muss. *Gelöbnis* (1941, Band 2, Pos. 1) steht in G-Dur und verfügt über vierundzwanzig 4/4-Takte. Da der Text von Vale

selbst stammt, handelt es sich wohl um ein sehr persönliches Bekenntnis, das somit gewiss nicht ohne Grund die Kopfposition der zweiten Liedsammlung einnimmt.

Bei L. Tassi für Druck oder Bindung beauftragt wurde diese 1957, im selben Jahr also, in dem Band 1 abgeschlossen wurde. Offenbar also war sich Vale einer inhaltlichen Umorientierung in seinem Schaffen so weit bewusst, dass er eine Trennung der poetisch-romantischen und der religiösen sowie patriotischen Lieder vornahm, anstatt schlicht und ergreifend alle seine Lieder in einem einzigen Band zusammenzufassen. Ebenso wie die romantischen Themen verschwinden auch die Namen der großen Vertreter romantischer deutscher Literatur nach und nach aus Vales Werk.

In *Gelöbnis* verwendet der Komponist abermals mehr Melismen als noch in seiner Innsbrucker Phase. Der Ambitus entspricht mit d' bis g'' genau dem, was man sich in Vales Liedern erwarten würde und zugleich dem Lehrbuch-Umfang eines Chor-Tenors. Die Tessitur und Melodieführung ist diesmal auch tenoraler als in *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte*. Typisch für Vale ist, dass besonders im Vor-, Nach- und in den Zwischenspielen harmonisch weit ausgreifende Dinge geschehen. In diesem konkreten Fall wiederholt er dabei die ersten zwei Takte im Zwischenspiel von Takt 13 und im Nachspiel fast wörtlich und schafft so eine überspannende Klammer. Die chromatisch absteigenden Linien, die in den älteren Liedern so häufig im Bass aufgetreten waren, werden hier bevorzugt auf verschiedene Mittelstimmen verteilt. Die Bässe hingegen beschränken sich vielfach auf Grundtöne basaler Harmoniestufen in Grundstellung. Am Ende taucht abermals der bei Vale beliebte in Sexten geführte 13-Vorhalt in Richtung Schluss auf.

Eine Stelle, die besonders ins Auge fällt und skeptisch macht, ist der Takt 20, in welchem Vale plötzlich drei- bis vierstimmige Akkordkaskaden komponiert, die zwar für seinen Stil v.a. gegen Ende einer Komposition nicht untypisch jedoch auf einer Orgel in Ermangelung eines Piano-Pedals vollkommen unpraktikabel bzw. effektlos sind. Nicht nur in der weitestgehend unorganistischen und geradezu stiefmütterlichen Behandlung der Pedale zeigt sich also, dass Vales Orgelstil weit weniger fachlich informiert wirkt als sein Umgang mit den Möglichkeiten des Klaviers.

4.2.2.3. *An Maria*

1948 schrieb Erwin Vale ein weiteres geistliches Lied mit obligater Orgelbegleitung. Die Komposition geht schon insofern ganz andere Wege als das sieben Jahre ältere *Gelöbnis* (1941, Band 2, Pos. 1), als es sich um ein dreistrophiges Lied mit Refrain handelt. Sofort fällt auf, dass Pedal und Manualbass sich zwar hier und dort in Oktaven zueinander bewegen, sich aber auch über weite Strecken völlig voneinander entkoppelt entwickeln dürfen. So stellt sich auf der Stelle bereits beim bloßen Anblick der Partitur ein wesentlich organistischerer Eindruck ein. *An Maria* wurde am 15. August 1948 im Rahmen der 10 Uhr-Messe in der Meraner Maria Himmelfahrtskirche uraufgeführt.³⁸⁷ Zudem ließ Vale das Lied im Eigenverlag als Einzelausgabe verlegen³⁸⁸, was unzweifelhaft auf eine auch selbst empfundene Sonderstellung der Komposition in Vales Oeuvre hinweist.

An Maria (1948, Band 2, Pos. 5) ist 35 Takte lang, und steht im 3/2-Takt in E-Dur. Vale eröffnet das Lied mit einem sechstaktigen Vorspiel, das mit einem Fis-Septakkord auf der Doppeldominante zur geltenden Tonart beginnt. Schon im ersten Takt etabliert der Komponist dabei das Prinzip, dass sich Harmonien vom Pedalton ausgehend nach oben ausbreiten: Aus dem Fis wird erst durch die Hinzufügung der restlichen Akkordtöne auf den zweiten Halbe-Schlag des ersten Taktes ein erkennbarer Akkord. Durch die plötzliche Hinzufügung der None auf den dritten Schlag aber deutet sich bereits ein harmonisches Ausweichen an, das durch die Einführung eines D-Septakkords mit aus der None von zuvor gewonnenem übermäßigem Quartvorhalt im zweiten Takt bereits eintritt. Der in Takt 3 folgende E-Major-7-Akkord wird sodann durch das als Septim des vorherigen Akkords übrig gebliebene c' zu einem übermäßigen Klang eingetrübt, der sich auf den zweiten Schlag durch chromatisch steigende Bewegung in einen cis-Moll-Sextakkord verwandelt und durch weitere chromatische Stufen auf den dritten Schlag zu einem auf der Terz stehenden Cis-Nonakkord wird. Der so antizipierte Dominantakkord mündet auf den zweiten Schlag des vierten Taktes über bereits erreichtem Fis im Pedal in einen fis-Moll-Akkord. Vale vergisst dabei das Auflösungszeichen vor dem d' des ersten Schlags in Takt 4 ebenso, wie er das Ais zwei Schläge später fälschlich als B notiert. Als verkürzter 7-9-Akkord über dem zu denkenden Grundton der Doppeldominante Fis erfüllt der Ton

³⁸⁷ Priv. 7/18

³⁸⁸ Dok. 41, Priv. 3

Leittonfunktion zum H von Takt 5. Auch geht dem e' desselben Akkords sein Auflösungszeichen ab. Der Querstand zwischen dem H des Pedalbasses und dem b des Manualtenors auf den zweiten Schlag in Takt 5 kommt durch eine weitere enharmonische Fehlnotation zu Stande: Namentlich müsste das b ein ais und das g' ein fisis' sein. Nach einem weiteren von mehreren explizit verlangten Atmern schwingt sich die Orgel im Auftakt zu Takt 6 mit einer verkürzten Doppeldominante abermals zum bisherigen Spitzenton gis'' auf, der über Fis-7 eine abermalige Nonnergänzung darstellt und sich, so antizipiert, auf dem zweiten Schlag im sechsten Takt als 6-5-Vorhalt nach fis'' auflöst. Hier trifft das fis'' wohl durch Unachtsamkeit in einem parallelen Nonschritt zum Tenor auf einen unvorbereiteten Quartvorhalt.

Auch der nächste Schritt ist eine parallele None, die mit dem erreichten eis'' auf schwerer Zeit eine Ausweichung zurück nach Fis-Dur vorgibt, sich jedoch mit in Oktaven gedoppelten Nonvorhalt endlich in die vorgezeichnete Tonart E-Dur auflöst. Durch das H als tiefsten Ton des erreichten E-Dur ist diesem aber von Anfang an eine beträchtliche Fragilität und Instabilität zu eigen.

Tatsächlich wird auch sogleich noch viel weiter ausgewichen als schon bisher, indem Vale sich seiner gern verwandten Großterz-Harmonik besinnt, und das vom Gesang in absteigender Akkordbrechung erreichte e' eine Oktave höher wiederverwendet, während die Orgel aus dem vorherigen Grundton die harmonische Terz des nun geltenden C-Dur-Sekundakkordes macht. Das e' bleibt von Takt 8 auf Takt 9 im Alt liegen, während die anderen Stimmen sich chromatisch abwärts neigen und mit einem fis-Moll-Quintsextakkord wieder in die funktionale Nachbarschaft zu E-Dur zurückkehren. In Takt 10 ist mit H-7 die Dominante erreicht und in Takt 11 endet der erste Formteil mit demselben über Nonvorhalt angesteuerten und auf instabiler Quinte ruhenden E-Dur-Quartsextakkord, der auch in Takt 7 den Phrasenbeginn markiert hatte. Und wie auch schon von Takt 7 zu Takt 8 weicht Vale zum dritten Schlag von Takt 11 hin wieder unter Ausnutzung der Großterzverwandtschaft nach C-7 aus, dem er in Takt 12 einen den Abschnitt beendenden verkürzten H-7-Akkord mit unaufgelöstem Quartvorhalt im Sopran folgen lässt. Das als unscheinbare Durchgangsnote auftauchende g kündigt dabei den Wechsel nach e-Moll im nächsten Abschnitt kaum merklich an.

Die Takte 13—15 entziehen sich in ihrer harmonischen Konzeption einer eindeutigen Analyse. Einzig die kaum mehr als die Grundstufen einer E-Dur-Kadenz umreißen den Pedaltöne verraten hier und dort den eigentlichen Plan des Komponisten. Insgesamt verfestigt sich hier der Eindruck, dass große Teile der vorliegenden Komposition am Klavier entstanden sein müssen. Die Undeutbarkeit der genannten Passage spricht ebenso dafür wie die oben erwähnten Notationsfehler und enharmonischen Unpräzisionen. Die Takte 13—15 bedeuten eine Verschränkung aus Sequenz (erkennbar an der linken Hand am Manual) und versuchter harmonischer Dramaturgie und sind von einer gewissen Klangsönheit. Takt 14 macht dabei aus dem e-Moll von Takt 13 durch plötzliche Hinzufügung eines his und Wiedererhöhung des g' zum gis' über im Pedal fest stehendem E-Organpunkt einen übermäßigen Akkord. Möglich wäre es, dass Vale abermals ein Auflösungszeichen übersehen hat. Schriebe man das his als c und ließe das gis ein g sein, so ergäbe sich ein standardmäßiger Neapolitaner bzw. eine kleine Sexte als simple Wechselnote. Takt 15 endet als A-Dur-Major 7-Akkord und somit als Variantklang der Subdominante zu e-Moll, was eine Rückkehr in den Dur-Bereich verheißt. Außerdem übernimmt Vale das gis' als Nonvorhalt in den Fis-Dur-7-9-Akkord, mit dem Takt 16 anfängt.

Hierüber kommt der Gesang wieder dazu und bewegt sich mit e' und gis' von Anfang zwar in Sept und None der Doppeldominante, jedoch zugleich in den Akkordtönen des so antizipierten E-Dur über liegender Quint H im Bass, mit der so abermals ein Gesangsteil eingeleitet wird. Bis Takt 21 wird außer Grundstufen nichts gewagt und der die Strophen abschließende Takt gehört wieder der Orgel allein. Hier wird endlich ein auf Grundton stehendes E-Dur erreicht.

Der Refrain beginnt mit einer auf der Quint cis stehenden Doppeldominante, die durch die für Vale typischen abwärts gleitenden chromatischen Schritte verlassen wird. In diesem konkreten Fall baut er in Takt 23 über der verminderten Quinte c der Doppeldominante einen phrygischen Halbschluss mit Dominantwirkung nach H-Dur, das jedoch für einen Quartsextvorhalt noch ausgespart wird. Statt einer Auflösung in einen H-Dominantseptimakkord jedoch bringt der Takt 25 einen auf enharmonisch falsch notierter Terz stehenden Doppeldominant-Septnonakkord und darauffolgend in Takt 26 erst einen ebenso verkürzten Dominant-Septnonakkord.

Interessant ist hier die eher unorganistisch wirkende Organisation der synkopisch pulsierenden Akkorde in der rechten Hand und der Übergriffe der linken, während das Pedal jeweils den verlassenen Basston fixiert. Es sind dies abermals Elemente, die auf einem Klavier eine größere Wirkung entfalten und die These stützen, dass das Lied *An Maria* wohl nicht an der Orgel oder auch nur auf dem Papier entstanden sein dürfte. Den letzten Abschnitt leitet Vale dann wie so oft mit von oben herabsteigenden Akkordkaskaden ein, die sich hier zum ersten Mal im Rahmen des Liedes im Bereich von cis-Moll bewegen und auf den dritten Schlag von Takt 28 unerwartet mit der Variante der Subdominante zu E-Dur, a-Moll, und einem gleich darauffolgenden Sixte-Ajoutée-Klang kurzzeitig eine Rückkehr zum e-Moll des Zwischenspiels vorgeben. Takt 30 jedoch bedeutet über dem Wort „Kinder“ im Gesang mit den gewohnten nach Hause führenden parallelen Folklore-Sexten ein endgültiges Erreichen von E-Dur.

Die vier Takte des Nachspiels beginnen wie der letzte Takt des Vorspiels. Wo in Takt 7 jedoch die Stimme über einem instabilem H als Pedalton eingesetzt hatte, ruht der Klang in Takt 33 stattdessen auf einem sicheren E. Doppeldominante und Dominante, letztere wieder mit Nonvorhalt, führen das Nachspiel zu einem sicheren Abschluss in E-Dur.

4.2.2.4. *Bergweihnacht*

Ein weiteres religiöses Werk Vales von immanenter biographischer Bedeutung ist die 1945 komponierte *Weihnacht* mit ihren 20 6/8-Takten in F-Dur. Uraufgeführt an einem Weihnachtstag in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Villanders, gefiel es der Zeitungskritik so gut, dass es kurzer Hand zu einem wohl in kurzer Zeit weitum beliebten Volkslied erklärt wurde.³⁸⁹ Wenige Jahre später wurde die *Bergweihnacht* in der Traminer Dekanatskirche im Rahmen einer Weihnachtsmesse von einer gewissen Cilli Thaler gesungen. Hinterher – so erfahren wir aus derselben Quelle – wurde das Lied in Bläserquartett-Fassung vom Turm herab wiederholt.³⁹⁰ Da die Klavierbegleitung des Liedes die Singstimme zwar durchwegs doppelt, jedoch an nicht wenigen Stellen mehr als vierstimmig ausfällt, ist eine simple Verteilung der Klavier-Fassung auf vier Blasinstrumente nicht anzunehmen. Das heißt, dass es ein Arrangement gegeben haben muss, welches sich im Archiv der Familie jedoch nicht

³⁸⁹ Priv. 7/10

³⁹⁰ Priv. 8/7

findet. Ob Erwin Vale für ein solches Arrangement selbst verantwortlich zeichnete oder vielleicht derselbe Max Höll hier Hand angelegt haben könnte, der auch Vales *Lied an die Stadt Meran* für Blasmusikkapelle arrangierte³⁹¹, kann nicht erschlossen werden.

Der Klaviersatz zur *Bergweihnacht* nimmt sich augenscheinlich schlicht aus und steht in auffallendem Kontrast zu den weit komplexeren und auch pianistisch anspruchsvolleren Figurationen und Einfällen der romantischen Kunstlieder der vorangegangenen fünfzehn Jahre. Selbst im Vergleich zu anderen religiösen Liedern ist die *Bergweihnacht* (1945, Band 2, Pos. 3) ausnehmend simpel gebaut. Einzig das ein Jahr später entstandene *Jesus mein Heiland* (1946, Band 2, Pos. 2) ähnelt der *Bergweihnacht* in seiner Einfachheit. Man wäre beinahe versucht anzunehmen, dass die unmittelbare Nachkriegszeit einen devoten Stil von geringerer Komplexität im Werk Erwin Vales mit sich gebracht habe – vor allem in der Zusammenschau mit den allesamt 1947 entstandenen dreizehn Kinderliedern der dritten Liedersammlung, die größtenteils genauso akkordisch fortschreitend die Singstimme stützen. Nichts desto weniger zeigen in derselben Zeit entstandene Lieder aus dem ersten Liederband (v.a. *Ruhe*, 1946, Pos. 12; *Sommerabend*, 1946, Pos. 16; *Bindung*, 1947, Pos. 20 und *Gang durch den Spätherbst*, 1945, Pos. 21), dass Vale daneben durchaus auch weiterhin mit Kreativität und formaler Flexibilität komponierte.

Die *Bergweihnacht*, überschrieben mit der Spielanweisung „Im Volkston“, hält sich an traditionelle Formprinzipien. Die ersten acht Takte bilden eine Periode, was sich bei Vale sonst eher selten findet. Die darauf folgenden vier Zwischenspiel-Takte finden über einem F als Orgelpunkt statt und sind der einzige Teil der Komposition, der sich harmonisch wie figural ein bisschen vom volksliedhaften Gesamt-Erscheinungsbild abhebt. Darauf folgt eine weitere achttaktige Periode, die, gebremst einzig von einer Fermate mit Spitzenton über einem als Trugschluss eingeführtem vermindertem Septakkord, sehr geradlinig und zielstrebig dem erwarteten Ziel entgegenstrebt.

4.2.2.5. *Gang durch den Spätherbst*

Im selben Jahr entstanden mit *Liebeslied* (Band 1, Pos. 14) und *Gang durch den Spätherbst* (Band 1, Pos. 21) zwei Lieder, mit vor allem deren letzterem sich eine

³⁹¹ Vale, Erwin: *Lied an die Stadt Meran. Orchesterstimmen*, Tramin, Privatnachlass.

allgemeine stilistische Vereinfachung im Oeuvre Vales durch den Zweiten Weltkrieg widerlegen lässt. Eine durchaus feststellbare grundsätzliche Veränderung hingegen betrifft die Auswahl der Textvorlagen, die nun in ihrer Mehrheit von Tiroler Dichtern und Dichterinnen stammen. Pianistisch jedoch muss sich *Gang durch den Spätherbst* den Vorwurf der Hypersimplizität oder Einfallslosigkeit nicht gefallen lassen.

Vale eröffnet mit einem viertaktigen Vorspiel, bestehend aus zwei weiten, von Randlagen in die Mitte zulaufenden Arpeggios, die bei ihm häufig auftreten, wenn Naturszenarios dargestellt werden. Fis-Dur hat mit den gängigen, zentral im Quintenzirkel angesiedelten Tonarten der Kinderlieder von Band 3 auch sehr wenig zu tun. Das Vorspiel wird nach den zwei quasi fuori tempo vorangestellten Arpeggios um einen einführenden Auftakt erweitert, der mit den gewohnten parallelen Sexten doch für einen Schimmer folkloristischer Harmonie sorgt. Der erste voll ausgesungene Takt (Takt 6) wird dann von einer wie auch später in Takt 25 motivisch alleinstehenden und in keinsten Weise weiterverarbeiteten Akkordbrechung der Tonika untermalt, auf die Vale dann als Begleitmuster ein aus in nachschlagenden Achteln bestehendes Akkordpochen folgen lässt. Dieses zieht er durch, bis sich mit Takt 21 eine Fermate als Ende einer „rit. molto“-Passage im Pianissimo bei in dieser Dynamik gesangstechnisch anspruchsvollem fis“ ergibt. Das Begleitschema bleibt aber nicht monoton, sondern verdichtet sich zusehends: Das erste Auftreten desselben (Takt 7) wiederholt das F, aus dem vorhergehenden Takt, das so zum Bindeglied wird. In Takt 8—9 wird auf einen Bass in der Klavierbegleitung überhaupt verzichtet, was bis dato für Vale untypisch war. In Takt 10 kehrt die linke Hand mit einem A zurück, das recht unscheinbar das a' aus dem Diskant in der doppelten Unteroktave unterstützt. In Takt 11 bewegt sich der Bass sodann in Gegenbewegung zum Diskant abwärts, wie es bei Vales Liedern seit den späten 30er Jahren häufig vorkommt. Takt 12 bringt mit dem fis“ in der Singstimme einen ersten Spitzenton, der mit dem nun zur Oktave A,-A gewordenen Bass das entsprechende Gegengewicht enthält.

Erwin Vale traut sich lagentechnisch inzwischen mehr als noch in seinen frühen Liedern. Die Takte 12 und 13 erhalten mit der punktiert aufgetakteten Figur in Tenor-Lage eine zusätzliche Geschehens-Etage, die in ihrer Gestalt stark an *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* (1940, Band 1, Pos. 8) erinnert. Takt 14 verzichtet abermals auf einen Bass, während Takt 15 mit der Oktave Cis,-Cis wieder einen wuchtigen Bass erhält. Takt 16 ist mit einem akzentuierten dis abermals andersartig begleitet und auch

Takt 17 weist mit den Viertelnoten Fis, - c' – fis' einen tonal weit gespannten Fächer auf, der zwar entfernt an die Arpeggios des Vorspiels erinnert, letztlich aber doch für sich alleine steht.

Von Takt 18—21 beruhigt sich das Geschehen am Klavier. Bis dorthin muss sich die Singstimme um wenig mehr kümmern als um taktfüllende punktierte halbe oder von Vierteln gefolgte halbe Noten. Es folgen zwei Takte Zwischenspiel, die das Material aus den ersten beiden Takten des Vorspiels um eine Oktave nach unten versetzt repetieren. Die Takte 24—40 sind eine ausgeschriebene zweite Strophe und entsprechen den Takten 5—21 sogar in den dynamischen Angaben beinahe exakt. Interessant ist es, dass Vale dabei das Sechzehntel-Halbe-Motiv aus Takt 13 in Takt 32 im unteren System statt im oberen notiert, wofür vordergründig kein Grund besteht und was verwundert, da der Komponist den vorherigen Abschnitt kaum auswendig sondern gewiss mit Vorlage reproduziert haben wird. Takt 41 bringt ein zweites Zwischenspiel. Dabei wird das Vorspiel in seiner Länge abermals halbiert und nur der zweite Takt daraus übriggelassen, wodurch das Arpeggio verloren geht.

Takt 42—51 lässt sich als eine Art Coda beschreiben. Der Gesang, überschrieben mit der Bezeichnung „bewegter“, ergeht sich nun in kürzeren Notenwerten, während sich das Klavier nun weitestgehend auf vollgriffige Akkorde beschränkt. Interessanterweise finden sich im Autograph hier Korrekturen offensichtlicher enharmonischer Fehlnotationen, die wohl von Vales eigener Hand stammen. An fehlenden Tonsatz-Kenntnissen können die Fehler aus *An Maria* (1948, Band 2, Pos. 5) also kaum gelegen haben. Es erhärtet sich somit abermals der Verdacht, das letzteres ausprobierend am Klavier und weniger am Schreibtisch entstanden sein dürfte.

Der Schluss von *Gang durch den Spätherbst* liefert schlussendlich das Arpeggio nach, das dem Zwischenspiel von Takt 41 gefehlt hatte, und bildet somit eine chiastische Klammer um die Coda des Liedes.

4.2.2.6. Weitere Werke um 1950

Mit *Ruhe* (1946, Band 1, Pos. 12), *Für dich allein* (1946, Band 1, Pos. 13), *Sommerabend* (1946, Band 1, Pos. 16), *Vorfrühling* (1946, Band 1, Pos. 19) und *Jesus mein Heiland* (1946, Band 2, Pos. 2) war 1946 im Schaffen Vales ein recht produktives Jahr. Mit 1947 folgte dann ein noch fruchtbareres.

Während *Für dich allein* und *Vorfrühling* über weite Strecken die Singstimme durch die Begleitung im Unisono doppeln und bis auf regelmäßige Akkordfortschreitungen wenig mehr als ab und zu nachschlagende Akkordrepetitionen aufweisen, sind *Ruhe* und *Sommerabend* weit vielseitiger gestaltet. Bis auf *Vorfrühling* weisen alle drei der in Band 1 gesammelten Lieder aus dem Jahr 1946 einen gewissen Hang zur Triole auf. Vor allem *Ruhe* geht dabei über die Verwendung der Triolen in der Art eines reinen, sich wiederholenden Begleitmotivs hinaus, indem es die Repetitivität der Triolen im Klaviersatz vor allem in den ersten neun Takten mit dem bei Vale auch sonst beliebten Element akkord-aufspaltender Arpeggios verbindet. Es entsteht so ein Kontrapunkt, der die Singstimme abwechselnd über- und untersteigt, während sie sich ohne lineare oder akkordische Unterstützung schon alleine im Lauf der ersten drei Takte über eine Undezime von d' bis g'' erstrecken muss. *Für dich allein* verlangt vom Gesang mit ganzen sechs zweigestrichenen a eine bei Vale sonst selten gesehene Höhe. Trotz einfachster Struktur und auffälliger Kürze (nur 9 Takte) verlangt selbst *Vorfrühling* mit einem gis'' eine für ein kurzes, intimes Lied ungewöhnliche Höhe.

Ähnlich simpel wie dieses nimmt sich das 1947 entstandene Lied *Schließe mir die Augen beide* (Band 1, Pos. 17) aus. Ausnahmsweise beschäftigt sich Vale dafür wieder mit einem der ansonsten in jener Zeit weniger in seinem Werk präsenten klassischen deutschen Autoren, namentlich Theodor Storm. In den Vordergrund war inzwischen heimische Lyrik aus Südtirol gerückt. Es kündigte sich bereits seit geraumer Zeit eine neue Fokussierung an, die in den patriotischen Liedern aus Band 2 und den Kinderliedern aus Band 3 gipfeln sollte, welche unten näher behandelt werden. Mit Adolf Kristanell stammt der Text zum ebenfalls 1947 entstandenen Lied *Bindung* (Band 1, Pos. 20) von einem Tiroler Dichter, deren Texte Vale in jener Zeit bevorzugt vertonte.

Die dreiteilige ABA-Struktur des Liedes lässt sich schon beim ersten Blick anhand der differierenden Begleitfiguren gut nachvollziehen. Vale kehrt also zu klareren Stückarchitekturen zurück, die sich auch bei seinen frühen Liedern in den 30er Jahren finden. Der Mittelteil enthält die in jener Zeit beim Komponisten beliebten Triolen, die jedoch in der linken Hand an Stelle der rechten auftreten und in ihrer weiten Auffächerung an chopineske Begleitstrukturen erinnern und pianistisch größeren Wagemut markieren, als er bei Vale früher zu erkennen gewesen war. Mit chromatisch nach unten gleitenden Bässen findet sich im Anfangs- und Schlussteil

jenes alte Lieblingselement des Komponisten, während die rechte Hand mit einer fast durchwegs pendelnden Zwischenstimme zwischen liegenden Oktaven das in Vales frühen Liedern auftauchende Quartpendeln zu einem fast mendelssohn'sch anmutenden Begleitmuster erweitert. Mit h—e“ bewegt sich die Singstimme in einem ungewohnt tiefen Bereich, der Überlegungen anregt, dass das Lied womöglich für eine konkrete Person mit niedrigerer Tessitur geschrieben worden sein könnte. Zu sehr divergiert die klare Altlage von der ansonsten vorherrschenden Tenor/Sopran-Lage.

Mit nur einem Lied, namentlich dem oben analysierten *An Maria* (Band 2, Pos. 5), nimmt sich das Folgejahr 1948 weit weniger produktiv aus. Selbiges trifft auf 1949 zu, aus dem auch nur ein einziges Werk stammt. Der *Chor der Engel* (Band 2, Pos. 6) aus Goethes *Faust* ist dabei kein Klavierlied sondern ein vierstimmiger Frauenchor und damit die größte Ausnahme in allen drei Liederbänden des Komponisten. Die Beschäftigung mit Chormusik fällt dabei nicht nur mit jenem Zeitraum zusammen, in welchem er den Traminer Pfarrchor leitete, sondern auch mit den ersten Jahren der von ihm gegründeten Singschar. Wenn der *Chor der Engel* aber für diese aus jungen Schulmädchen bestehende Singschar entstand, muss Vale entweder die vokale Realisierbarkeit des Werkes außer Acht gelassen oder über phänomenale erste Sopranistinnen verfügt haben. So verlangt er von diesen an mehreren Stellen ein a“ und in Takt 16 sogar ein einmaliges h“.

4.2.2.7. *Tantum ergo* für Sopran-Solo, gemischten Chor, Orgel und Orchester

Eine weitere, umso erwähnenswertere Arbeit unter Berücksichtigung choralen Komponierens entstand 1950. Das *Tantum ergo* stellt das mit Abstand am größten besetzte erhaltene Werk Vales dar. Das Autograph³⁹² ist zwar mit 1950 datiert; die Festschrift des Traminer Pfarrchores jedoch behauptet, das Werk sei bereits 1932 entstanden.³⁹³ Durchaus denkbar ist es, dass es sich um eine Überarbeitung eines leicht überambitionierten Jugendwerkes handelt, das in diesem Fall aus dem selben Jahr stammen würde wie die beiden ältesten datierbaren Lieder Vales, *Verzicht* (Band 1, Pos. 10) und *Da ich dich kaum geseh'n* (Band 1, Pos. 4).

Das Werk ist formal symmetrisch gebaut: Acht Takte Sopran-Solo werden gefolgt von 16 Takten Chorgesang, worauf acht weitere Takte, bestehend aus vier

³⁹² Vale, Erwin: *Tantum ergo. Autograph*, Tramin, Privatnachlass.

³⁹³ Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik*, S. 25.

Takten Zwischenspiel und vier Takten Schluss, folgen. Die ersten acht Takte beginnen in G-Dur und verlassen das Umfeld der Tonart in keinem Moment. Ähnlich den simpleren Klavierliedern lässt Vale auch hier die Bratschen, Celli und Kontrabässe eher lange Töne spielen, während die Geigen eine Gegenmelodie zum tief singenden Sopransolo vortragen. Auch diese bewegt sich um das obere Ende der eingestrichenen Oktave und unterscheidet sich somit nicht vom bevorzugten Klangbereich des Diskants in Vales Klaviersätzen. Soweit spricht nichts dagegen, dass es sich tatsächlich um die spätere Bearbeitung eines frühen Werkes handeln könnte. Der eingangs fast ungetrübte Streichersatz wird einzig von einer Klarinette unterstützt, die eine ruhige Melodie zwischen die ersten und zweiten Geigen fädelt. Wie alle anderen Instrumente ist auch diese Klarinette klingend notiert.

Ab Takt 5 steigt die erste Geige in höhere Lagen, während allmählich die zweite Klarinette und die Hörner ins Spiel mit eintreten. Auch reichert sich der Satz nach und nach mit Chromatik an, bis in Takt 9 nicht nur der Chor sondern auch der Rest der Holzbläser auf Mezzoforte mit einem Fis-Dur-Akkord in Richtung h-Moll einsetzen. Es folgt stattdessen ein Großterz-Trugschluss nach D-Dur, nach dem die Streicher mit Achtelrepetitionen ihrer Akkordtöne zu mehr Bewegung im Satz beitragen. Takt 13 aber bringt eine unerwartete Ausdünnung mit sich, in der der Chor zwar in seiner Vollständigkeit präsent, vom Orchester aber nur die erste Geige erhalten bleibt, die abermals nur von Klarinetten unterstützt wird.

In Takt 18 wird nach allerhand harmonischen Irrwegen, die zwischenzeitlich über e-Moll und A-Dur erneut bis Fis-Dur führen, mit dem Einsetzen der Posaune und dem gleichzeitigen Wiedererreichen des anfänglichen G-Dur das Wort „fides“ markiert. Die Mittellage wird in diesem Abschnitt der Komposition außer vom Chor nur von den Klarinetten vertreten, während die Posaune sich darunter, die erste Geige und die in Takt 19 einsetzende Flöte sich weit darüber aufhalten.

Mit Takt 21 setzt die Posaune wieder aus und macht Platz für das erstmalige Auftreten der Trompeten, die sich hier aber wie alle anderen mitspielenden Instrumente auch tonal über dem Chor aufhalten; kein einziges Bassinstrument stützt die tiefen Stimmen in den Takten 21—24. Die Sechzehntelfiguren der ersten Geigen platzen recht unerwartet herein.

Die ersten vier Takte des letzten Abschnitts klingen mit dem konstanten G-Dur an den Beginn der Komposition an, bringen aber mit der erstmaligen Beschränkung auf Blechbläser, Pauke und Englischhorn eine bis dahin nicht vorkommende Klangfarbe aufs Parkett. Die letzten vier Takte des *Tantum ergo* bestehen aus einem Tutti des Orchesters, das unbegründbarerweise Englischhorn und Fagott außer Acht lässt und mit unerwartet hereinbrechendem Fortissimo das Schluss-Amen des Chores mit einem V-I Schluss überdröhnt.

Das ganze *Tantum ergo* nimmt sich wie eine Skizze aus und wirkt bei seiner geringen Länge völlig überbesetzt. Eine sehr blockhafte Kompositionsweise tritt zu Tage, die anhand der häufig klar erkennbaren Abschnittsgrenzen in Vales Liedern hier und dort vermutet werden kann, jedoch an keiner Stelle in seinem Liedwerk dermaßen offenkundig wird.

4.2.2.8. *Gruß der Heimat & Lied an die Stadt Meran*

1947 entstand neben den dreizehn Kinderliedern aus Band 3 mit *Gruß der Heimat* (Band 2, Pos. 8) ein erstes dezidiert patriotisches Lied. Vale muss es als Beginn eines neuen Themenfokus empfunden haben und hat es daher auch nicht in den ersten Band seiner Liedersammlung aufgenommen. Stattdessen schließt es als ältestes der patriotischen Lieder an die religiösen Kompositionen des womöglich ursprünglich als rein sakrale Sammlung konzipierten zweiten Bandes an. Der Zeitpunkt, mit explizit patriotischen Liedern an die Öffentlichkeit zu treten, kam nach über zwanzig Jahren systematischer Repression des Südtiroler Deutschtums nicht von ungefähr. Und tatsächlich gab Vale *Gruß der Heimat* auch im Eigenverlag heraus. Ebenso wie der Text der im Druck vorkommenden drei Strophen – das Autograph in Vales zweiter Liedersammlung verfügt über nur eine – strotzen auch die auf dem Druck sichtbaren Illustrationen von Symbolen patriotischen Tiroler Stolzes. Neben den Kirchtürmen von Tramin und jenem des Bozner Doms sind die Haderburg und Schloss Sigmundskron abgebildet, außerdem der Schlern und die Drei Zinnen, während Weinreben und Edelweiß-Blüten das umgebende Illustrationsband zusammenschnüren.

Gruß der Heimat steht im Viervierteltakt in G-Dur und wird der Spielanweisung „Marschtempo“ auch inhaltlich absolut gerecht. Der schon an sich einem patriotischen Klischee entsprechende Marsch bewegt sich weitestgehend in harmonischen Hauptstufen, der Gesang verlangt mit d'—e“ einen Ambitus, der auch für Laien zu

schaffen ist, und das Klavier unterstützt die Singstimme durchwegs im Unisono. Nur an Phrasenenden weist das Klavier einfachste Zwischen-Einwürfe auf. Die Dolomiten-Zeitung berichtete:

"Im Selbstverlage des Prof. Erwin Vale, Tramin, erschien kürzlich seine Liederkomposition ‚Gruß der Heimat‘. Das Lied behandelt in flüssiger Melodie die Worte einfach und volksnah und verdient die weitgehende Beachtung in unserer Heimat. Vielleicht bearbeitet Prof. Vale dieses Liedlein auch für dreistimmigen Frauen- und vierstimmigen Männerchor, damit es im ganzen Landl die verdiente Verbreitung finde.“³⁹⁴

Auch aus dieser Kritik spricht das Nachkriegsbedürfnis nach Heimatidylle und Tiroler Patriotismus. Nicht von ungefähr markiert also das Ende des Zweiten Weltkriegs auch jenen Zeitpunkt, ab dem Vale sein Heimatgefühl und Deutschtum nicht mehr prioritär mit Hilfe aus der klassischen deutschen Literatur gewonnener Textvorlagen ausdrückte, sondern explizit verfahren konnte. Angekündigt hatte sich die Hinwendung zum Patriotismus bereits nach dem Abessinienkrieg durch die Wahl von Textvorlagen, die zwar weiter das unverfängliche Thema Liebe behandelten, aber nunmehr bevorzugt von Tiroler Dichtern und Dichterinnen stammten.

Ein zweites in diesem Kontext zu erwähnendes Lied ist das *Lied an die Stadt Meran*, das ebenso in G-Dur und im „marschmäßigen“ Viervierteltakt gehalten ist.³⁹⁵ Mit drei Strophen und Refrain ist es beinahe formgleich mit *Gruß der Heimat*. Auch der Ambitus der Singstimme ist derselbe. Und auch hier gibt es nur an Abschnittsenden ganz kurze Zwischenspiele. Textlich dominieren wieder Heimatliebe und namentliche Nennungen ikonischer Flüsse, Berge und Schlösser. Leider ist das Lied aber weder in einer der drei Sammlungen enthalten, noch ist auf der sowohl im Archiv der Familie als auch in jenem des Traminer Heimatmuseums erhaltenen gedruckten Einzelausgabe eine Jahreszahl vermerkt. Auch findet sich in Vales Kritiksammlungen keine einzige Quelle, die auf eine Aufführung oder Veröffentlichung des Liedes hinweist. Trotzdem muss ihm die Komposition viel bedeutet haben, wenn er sich um einen Druck bei Waldheim-Eberle im siebten Wiener Gemeindebezirk bemühte.

³⁹⁴ Priv. 7/15

³⁹⁵ Priv. 2, Dok. 40

4.2.3. die späten Lieder - Tiroler Volkston

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Sturz des Faschismus wird die Wiederetablierung des eigenen kulturellen Profils Deutsch-Südtirols für Kulturschaffende im Land zum Auftrag. Die *Bergweihnacht* (1945, Band 2, Pos. 3) markiert denn auch mit ihrer Vortragsbezeichnung „Im Volkston“ beispielhaft diese Wende im Schaffen Erwin Vales. Mit *Gruß der Heimat* (1947, Band 2, Pos. 8) folgt wenig später ein weiteres Lied, das sich explizit mit volksmusikalischer Tradition und dem Heimatthema auseinandersetzt und vom Komponisten sogar zur Veröffentlichung gebracht wird. Dasselbe Jahr bringt mit den dreizehn Kinderliedern der dritten Liedersammlung Vales eine in sich geschlossene Liederreihe hervor, die sich ebenso mit volksliedhafter Stilistik und Thematik auseinandersetzt, durchaus aber auch Elemente der kunstliedhaften Werke aus Vales romantischem und religiösem Oeuvre beinhaltet. Der Tiroler Volkston bestimmt aber auch den Großteil dessen, was Vale im Lauf der 50er Jahre komponiert. Es handelt sich dabei um jene Lieder, die er 1957 bei L. Tassi als zweiten Teil an die religiös konzipierte zweite Liedersammlung anhängen ließ.

4.2.3.1. die dreizehn Kinderlieder

Im Jahr 1947 vertont Erwin Vale, inzwischen Leiter der Kreismusikschule Auer und Volksschullehrer in Tramin, Gedichte seines Lehrerkollegen Karl Seebacher. Aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung mit dem Gründungszeitpunkt der Traminer Singschar war wohl die Akquise eines eigenen Chorrepertoires die treibende Kraft hinter der Komposition der Lieder, die Vales Tochter Elva explizit als Kinderlieder ausweist.³⁹⁶ 1947 bildet damit das produktivste Jahr in Erwin Vales kompositorischer Tätigkeit.

Die Singstimme behandelt der Komponist in seinen Kinderliedern unwesentlich anders als in seinen Kunstliedern. Einzig der vorgeschriebene Ambitus begrenzt sich im Wesentlichen auf die eingestrichene Oktave. Ansonsten vertont er auch hier bevorzugt syllabisch, scheut aber auch nicht vor dem einen oder anderen kleinen Melisma zurück. Ebenso ähnlich seinen Kunstliedern, wenn auch abermals weiter vereinfacht, verhält es sich mit der melodischen Linienführung der Stimme, die kaum von den leitereigenen Tönen der jeweils geltenden Tonart abweicht. So zählen sich in

³⁹⁶ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

allen dreizehn Kinderliedern insgesamt nicht mehr als sechs Versetzungszeichen, die von der Singstimme zu vollführen sind. Harmonisches Geschehen wird auch hier dem Klavier überlassen. Dieses macht zwar weit weniger als in den Liedern mit Kunstanspruch, die um dieselbe Zeit von Vale geschrieben wurden, Gebrauch von verschiedenen Akkorderweiterungen, Vorhalten und Großterz-Verwandtschaften, beschränkt sich aber keineswegs nur auf Grundstufen.

In der Auswahl der Tonarten scheint eine gewisse Bevorzugung von G- und A-Dur erkennbar zu sein. *Drei Könige wandern* (Pos. 11) bildet aus zweierlei Gründen eine Ausnahme, insofern ihm erstens als einzigem der dreizehn Lieder ein Text von Peter Cornelius und nicht von Karl Seebacher zu Grunde liegt und es zweitens in einer Moll-Tonart verfasst ist.

Die Lieder *Das Tirolerbüabl* (Pos. 6) und *St. Nikolaus kommt* (Pos. 12) verfügen über mehrstimmige Stellen im Gesang; letzteres ist sogar durchwegs zweistimmig gestaltet und verlangt an einer Stelle sogar eine weitere Binnenaufteilung zum Erreichen eines dreistimmigen Zusammenklangs. Die beiden Stimmen werden dabei vom Klavierdiskant bis auf das Phrasenende in Takt 12 überall unisono gestützt. Exakt gleich wird auch in *Das Schwalbennestchen* (Pos. 10) verfahren, wo ebenfalls ein Phrasenende im zwölften Takt die einzige Stelle markiert, in der sich das Klavier kurzzeitig von der Bindung an die Gesangsmelodie löst. In *Morgenlied* (Pos. 7) und *Abendlied* (Pos. 8) findet sich eine vorsichtige Loslösung der Begleitung vom Gesang nur in den jeweils letzten Takten des Liedes, wobei der zu singende Ton durchaus weiter von Mittelstimmen gestützt bleibt. Dasselbe trifft auch auf den Schluss von *Das Tirolerbüabl* (Pos. 6) zu.

Größere Eigenständigkeit gegenüber der Singstimme entwickelt der Klaviersatz zu *Das Zwergele* (Pos. 1), wo vor allem das entgegengesetzt der Stimme nach unten strebende Phrasenende von Takt 11 von den Kindern ein entsprechendes Engagement in Stütze und Intonation abverlangt. Als erstes Lied des Bandes könnte dieses auch als erstes entstanden sein. Hiermit wäre ein solcher Phrasenschluss, der ansonsten Vales Stil eher entspricht als die unisono unterstützenden im Großteil der restlichen Kinderlieder, womöglich erklärbar als zu Beginn der Beschäftigung mit Kindermusik noch nicht im Bewusstsein verankerte Komplikation.

Das mit Abstand am wenigsten unterstützende Lied jedoch ist das *Wiegenlied* (Pos. 5), das ausschließlich im Mittelteil (Takt 9-16) eine melodische Anhaltilfe für die Singstimme bietet, im Anfangs- und Schlussteil jedoch völlig andere Wege geht. Die Klavierbegleitung ist zudem rhythmisch stark kontraintuitiv und wäre mit ihren nachschlagenden Akkorden zwar nicht untypisch für Vale. Ihr Offbeat-Puls der ersten acht Takte findet aber auch in Vales Kunstliedern kaum Parallelen. Vor allem entsteht durch das synkopierte Pulsieren alles andere als eine einschläfernde Stimmung, die für ein Wiegenlied zu vermuten wäre.

Allgemein lässt sich für die gewählten Begleitfiguren in den dreizehn Kinderliedern festhalten, dass der linken Hand hier eher abwechselnde Aufgaben zukommen als der rechten, die zumeist mit dem akkordischen und homorhythmischen Doppeln der Singstimme beschäftigt ist. Lieder wie *Das Zwergele* (Pos. 1), *Morgenlied* (Pos. 7) und *Abendlied* (Pos. 8), *Kinderreigen* (Pos. 9) und *Drei Könige wandern* (Pos. 11) verzichten allgemein auf Begleitfiguren und beschränken sich auf das akkordisch ruhige Begleiten, das auch in Vales einfacher gehaltenen Kunstliedern vorkommt. Das *Hirtenlied* (Pos. 13) geht wenig darüber hinaus, insofern es den langen, liegenden Basstönen eine langsam Akkord-aufspaltende Mittelschicht überstellt. Es entsteht somit eine gleichsam in Zeitlupe ablaufende weit-akkordische Aufspaltungsfigur, wie sie auch in anderen Liedern Vales durchaus zu sehen ist. Dieselbe Figuration findet sich, übersetzt in Achtelnoten statt Vierteln, in *Sonne, Mond und Sterne* (Pos. 3) und *Frühlingserwachen* (Pos. 4). In letzterem Lied untergräbt Vale die aus Grundton, Quint und Oktave bestehenden Aufspaltungen an wenigen Stellen durch liegende Oktaven in der Kontra- und Großen Oktave und führt somit eine tiefste Etage ein, die auch für den Schluss des Liedes erhalten bleibt. Sehr ähnlich und im Wesentlichen nur um ein auf den dritten von drei Schlägen vom Grundton zur Quint oder zur Oktave pendelndes Nachschlagen erweitert nimmt sich die Begleitung von *St. Nikolaus kommt* (Pos. 12) aus.

Das Schwalbennestchen (Pos. 10) ist weitestgehend mit Albertibässen unterlegt, die sich hie und da auch zu Oktavpendeln spreizen. Im zweiten Teil des Liedes wird aber streckenweise auch auf Bässe verzichtet und so ergibt sich ein vielfältigeres Klangspektrum. Auch umreißt der Gesang hier ein weiteres Frequenzband als in den meisten anderen Kinderliedern und muss allein in den letzten beiden Takten sowohl ein g⁴ als auch ein c⁴ liefern.

Oktavpendel sind neben Tonrepetitionen in gleichbleibender Oktavlage das vorherrschende Bass-Begleitmuster in *Ein Vögelein am Kirschbaum saß* (Pos. 2), das dadurch ein klangliches Profil von starker Eigenständigkeit gewinnt. Und *Das Tirolerbüabl* (Pos. 6) schließlich ist mit weit gespreizten Nachschlag-Achteln über liegender, tiefer Oktave im ersten Teil, und per Dreifachvorschlag erreichter Nachschlag-Halben über tief liegender Oktave das Kinderlied mit dem größten von der linken Hand zu bewältigenden Ambitus.

4.2.3.2. die patriotischen Lieder der 50er Jahre

Der zweite Teil des zweiten Liedbandes besteht aus Liedern über Tiroler Land und Leben. Mit *Gruß der Heimat* (1947, Pos. 8) hatte sich Vale diesem Sujet erstmals explizit zugewandt. Mit dem *Südtiroler Skilied* (1953, Pos. 10) und dem *Südtiroler Weinlied* (1953, Pos. 11) folgen zwei weitere Lieder, deren Heimatbezug schon allein durch ihre Betitelung auf der Hand liegt. Ersteres unterscheidet sich in seiner größtenteils akkordischen Satzweise wenig von *Gruß der Heimat* und dem *Lied an die Stadt Meran*. Die Begleitung verläuft zwar nicht nur in Grundstufen, sondern vollzieht anfangs langsame Akkordaufspaltungen, weist später liegende, tiefe Bässe mit darüber geschichteten liegenden Tönen in Tenorlage, sodann pulsierende Staccato-Akkorde auf, und kehrt schließlich zu den Akkordaufspaltungen vom Anfang zurück. Das *Südtiroler Weinlied* jedoch überragt seinen Jahrgangskollegen an Formenvielfalt bei Weitem. Hier wechseln sich triolische Akkordbrechungen in der rechten Hand, mit marschmäßigem Akkordsatz, regelmäßigem Achtelpochen, und nachschlagenden Achteln im Alt unter Melodie-stützendem Diskant ab. Auch werden hier keine Marschmusik-Zwischenspiel-Klischees bedient, wie im *Südtiroler Skilied*. Die Harmonik ist in beiden jedoch weit weniger ausufernd als in den religiösen oder romantischen Liedern aus den früheren Schaffensphasen des Komponisten.

Aus dem Jahr 1956 stammen die beiden Lieder *Du hast mein Herz gefangen* (Pos. 9) und *Dem dunklen Schoß* (Pos. 14). Ersteres wirkt in seiner reinen Liebesthematik in Band 2 der gesammelten Lieder Vales zunächst fehl am Platz; der unweigerlich folkloristisch anmutende Klang und die volksliedhafte, sehr regelmäßige Struktur scheinen aber für seine Positionierung im Umfeld der patriotischen Lieder mehr ausschlaggebend gewesen zu sein als der bloße Textinhalt. Vale mag gespürt haben,

dass der Stil ein anderer war als der im Wesentlichen spätromantische Stil seiner Kunstlieder in Band 1.

Dem dunklen Schoß hingegen handelt zwar ebenso wenig von Südtirol, schließt aber mit seiner Metapher der Ernte des Gesäten und in seiner Funktion als Schlusslied der Sammlung den Kreis zum ersten Lied des Bandes, *Gelöbnis*. Die Begleitung ist einfachst und sieht stellenweise nach wenig mehr aus als einer vierstimmigen Tonsatz- oder Generalbassübung. Auch die Wahl eines Schiller-Textes scheint in einer Zeit, wo Vale kaum noch andere Texte vertont als solche von Lyrikern und Lyrikerinnen aus Tirol, ein bewusst symbolischer Akt zu sein. Jedenfalls konstruiert er somit einen würdigen Abschluss für den Band. Und es zeigt sich ganz klar sein Verständnis der Liedersammlung als sinnvoll angeordnetes Ganzes.

Die nächstjüngeren Lieder der Sammlung sind mit dem Entstehungsjahr 1958 das *Hüttenbaulied des A.V.S.* (Pos. 12) und das *Berglied* (Pos. 13). Die gemeinsame Thematik der Bergsteigkultur und Alpinistik bedingt gewiss auch die aufeinanderfolgende Reihung im Band. Beide Lieder sind folkloristischen Tonfalls und von marschmäßiger Rhythmik. Weitestgehend wird die Singstimme unisono von der obersten Schicht der begleitenden Akkorde gedoppelt. Das *Hüttenbaulied* ist mit „Marschtempo“ überschrieben; das *Berglied* weist mit „Tempo di marcia moderata“ eine für Vale sehr untypische, italienischsprachige Vortragsbezeichnung auf. Ersteres ist simpler gehalten als zweiteres, welches etwa um ein viertaktiges Vorspiel verfügt. Auch die Einwürfe der Klavierbegleitung in Tenorlage, wo dem Gesang Pausen zufallen, sind im *Berglied* häufiger und vielfältiger in ihrer Gestalt. Während sich der Klaviersolist beider Lieder in zwei- bis vierstimmigen Akkorden an den Gesang schmiegt, finden sich im Klavierbass beider Lieder Elemente wie chromatisch absteigende Stufen, hin und her pendelnde Grundstufen (sowohl einstimmig als auch in Oktaven), langsame Akkordaufspaltungen und nachschlagende Tenor-Akkorde über tiefen Bassoktaven auf schwerer Zeit. Der Gesang bewegt sich in beiden Liedern im gemütlichen Mezzosopran/Bariton-Bereich, enthält sehr wenige Melismen und weist eine stark volksliedhafte Melodieführung auf.

Das späteste der Lieder aus dem zweiten Liederband ist mit dem *Etschtaler Schlummerlied* (1961, Pos. 7) jenes, das den inhaltlichen Übergang im zweiten Liederband vom Thema Religion und Glaube zum Thema Patriotismus und Vaterland

markiert. Im Unterschied zum *Wiegenlied* (1947, Band 3, Pos. 5) findet sich hier anstelle einer unruhigen Synkopierung auch tatsächlich ein wiegender 6/8-Takt, den Vale in der ersten Liedhälfte konkret mit Akkordaufspaltungen in der Art des bekannten *Wiegenlieds* von Robert Schumann nutzt. Die zweite Liedhälfte hält sich homorhythmisch an den Gesang und bewirkt so eine zusätzliche Beruhigung. Im Laufe der gesamten Komposition finden sich immer wieder die bekannten abwärts steigenden, bald chromatischen bald diatonischen Stufen im Bass. Der Ambitus der Singstimme ist mit b—es“ tiefer abermals tiefer gelagert als in Vales Kunstliedern aus dem ersten Band seiner gesammelten Vokalkompositionen. Sehr wahrscheinlich hat diese Verlagerung mit einer Konzeption der patriotischen Lieder für nicht zwingend ausgebildete Stimmen zu tun.

4.2.3.3. die späten Kunstlieder

Auch nach der Komposition der dreizehn Kinderlieder des dritten Liederbandes im Jahr 1947 entstanden trotz einer grundsätzlichen Hinwendung zum Tiroler Volkston auch weitere Lieder in romantischem Gestus. *Sommer* (1950, Band 1, Pos. 11) steht an relativ früher Stelle im Band und weist mit 44 Takten bei $\frac{3}{4}$ -Takt und „mäßigen“ Tempo eine beträchtliche Länge auf. Der Kontrast zu den Kinder- und Volksliedern aus demselben Zeitraum ist auf den allerersten Blick augenscheinlich. Der Ambitus der Singstimme umfasst mit h—a“ beinahe zwei Oktaven und ist somit der weiteste von allen Liedern des Komponisten. Melismen sind zwar auch hier nicht die Regel, treten aber auf. Versetzungszeichen sind im Gesang in wesentlich größerer Zahl vorhanden, als dies in den Kinder- oder Volksliedern der Fall ist.

Genauso vielgestaltig ist die Klavierbegleitung, die mit ruhiger harmonischer Entwicklung beginnt und in Takt 9 erstmals in Sechzehntel-Akkordbrechungen über betonten Synkopen im Tenor und einer tiefen Bassoktave E,—E gipfelt, auf die folgend eine Fermate den ersten Abschnitt beendet. Die Takte 11—18 entwickeln die Begleitform des Taktes 9 in umgekehrter Bewegungsrichtung weiter, bis die Takte 17 und 18 mit einer eingebauten Zweiunddreißigstel-Koloratur als Auskomposition der Textzeile „eine Biene summt“ den zweiten Kompositionsabschnitt in eine weitere Fermate münden lassen. Der nächste Abschnitt (Takt 19—26) beginnt mit wogenden Achteltriolen, die von der großen in die eingestrichene Oktave und wieder hinab rollen. Dieser Triolenrhythmus wird im Abschnitt von Takt 27—34 weitergeführt, allerdings

zu nachschlagenden Triolen-Achteln im Altbereich beim gleichzeitigen Stattfinden melodistützender Oktaven in Bass und Diskant modifiziert. Hier kommt es zu einer weiteren Fermate, auf die folgend die Textzeile „es dehnt das Land sich und wird sonnig weit“ durch arpeggierte sechs- bis siebenstimmige Akkorde dargestellt wird. Das Tempo verlangsamt sich entsprechend und ein Finale kündigt sich an. Dieses passiert mit den Takten 39—44 auf ausladende Art und Weise, indem ein in Triolen gebrochener E-Dur-Akkord von der Kontraoktave hinauf in die dreigestrichene führt. Hier wird die Textzeile „Gott gibt die Stille“ in ätherischer Helligkeit vertont, worauf „Kraft und Fruchtbarkeit“ abermals tiefe Oktaven im Bass erhält, die den Akkorden in der zweigestrichenen Oktave ein Gegengewicht entgegenstellen. Dazwischen rollen abermals Triolen an, die sich in den Takten 42 und 43 zu Oktaven aufspreizen und chromatisierend und akzentuiert in die Tiefe donnern.

Einen ähnlich wuchtigen Schluss finden wir in Vales Oeuvre ansonsten kaum. Womöglich aber war er später auch selbst nicht mehr mit dem Ende des Liedes zufrieden: Es findet sich über dem Schluss nämlich die mit Bleistift nachgetragene Anmerkung „zu ändern!“.

Bis dato bei Vale unbekannt ist auch der Tonartwechsel von e-Moll nach E-Dur, der hier zwischen Takt 18 und 19 auch durch neue Vorzeichen ausgeschrieben wird. Im Umfeld der ansonsten in jener Zeit entstandenen Lieder mutet *Sommer* beinahe an, als wollte Vale alle jene Form- und Figurideen, die er im Rahmen der Volks- und Kinderlieder zurückhielt, hier gesammelt zu Papier bringen. Ungewöhnlich vielfältig ist die Zahl der Motive und abwechselnden Begleitstrukturen.

Mit 38 Takten bei 4/4-Takt und der Spielanweisung „Mäßiges Zeitmaß“ ist auch das Lied *Es ist Nacht* (1956, Band 1, Pos. 22) recht groß dimensioniert angelegt. Eine am Ende des Liedes angeführte Notiz informiert darüber, dass dieses Lied beim Beenden des Liedbandes im Jahr 1957 als Schlussnummer konzipiert war. Das Lied *Erinnerung* (1954, rev. 1963, Band 1, Pos. 23) wurde im Jahr 1965 nachträglich hinzugefügt. *Es ist Nacht* über einen Text des hier unvermutet vertretenen Christian Morgenstern handelt dabei wie die allermeisten Lieder des Bandes von der Liebe und bildet somit einen wesentlich weniger wirksamen Abschluss als das hinterher nachgetragene *Erinnerung*, mit dem sich der mit *Gebet* („dem Andenken des Vaters gewidmet“) begonnene Kreis erheblich sauberer schließt und somit den ganzen Band

in die Nähe des Themas „Erinnerung“ drängt. Handelt es sich denn auch bei den 23 Liedern dieses ersten Liedbandes um jene Werke, mit denen Vale sich als Komponist der Memoria Posterum übergeben wollte?

Es ist Nacht verfügt mit 15 Takten über das längste Vorspiel aller Lieder Vales. Von Anfang an wird harmonisch meandriert. In drei parallelen Oktaven führen halbe Noten von D-d-d' ausgehend und über einen übermäßigen Akkord zum Fis,-Fis-fis absteigend letztlich über G,-G-g zur vorgeschriebenen Tonart C-Dur. Diese wird aber auch nicht konkret ausgeführt sondern nur durch die dreifache leere Oktave C,-C-c angedeutet. Sogleich jedoch erfolgt ein markanter Lagenwechsel in die zweigestrichene Oktave, der durch die Ausnutzung der Großterzverwandtschaft zwischen C- und As-Dur umso deutlicheren Kontrast erzeugt. Die folgenden Takte 4—12 sind so dicht, weit und vielstimmig komponiert, dass sie mehr einem Orgel- als einem Klaviersatz gleichen. Das Geschehen beruhigt sich in den Takten 13—15 und verraten durch den kleinen Nonvorhalt zu G-Dur im letzten Takt des Vorspiels, dass der nächste Abschnitt doch in c-Moll und nicht in C-Dur losgehen wird.

Der Beginn der Textvertonung ist „bewegt“ und im Forte mit weit wogenden Sechzehntel-Aufspaltungen unterlegt. Nach vier Takten teilt sich diese zwar weite aber einstimmige Begleitung in gegenläufige Schichten auf, die in Takt 22 bei einer Fermate über einem erreichten H-Dur-Akkord zu einem ersten Ruhepunkt kommen. Weiter geht es in G-Dur mit derselben Begleitform, die sich aber nach nur zwei Takten weiter verändert: Bass-Oktaven mit nachsteigenden Einzeltönen in Tenorlagen spalten sich ab, während gut von einer Hand ausführbare Sechzehntelgruppen das bis dahin durchgehaltene Fließen organisch weiterführen. Mit Takt 27 laufen diese Sechzehntel so nahe zusammen und erhalten mit einem auskomponierten Fingerpedal der höchsten Diskantttöne eine akkordische Dichte, die sich in Takt 31 auch tatsächlich einstellt. Hier kommt es zur neuen Spielanweisung „Ruhig“ und damit zu einer weit akkordischen Struktur, die klar an das Ende des Vorspiels in den Takten 13—15 anschließen. Pianistisch ist der Satz anspruchsvoll; gesangstechnisch werden abermals Höhen verlangt, die sich in den Heimat- und Kinderliedern nicht finden.

Erinnerung (1954, rev. 1963, Band 1, Pos. 23) ist zwar in seiner revidierten Fassung aus dem Jahr 1963 das späteste aller erhaltenen Lieder von Erwin Vale; seine Ursprungsversion stammt mit dem Jahr 1954 aus dem vorhergehenden Jahrzehnt.

Ähnlich dem Lied *Es ist Nacht* findet sich auch hier ein längeres Vorspiel, was in früheren Schaffensperioden des Komponisten eher untypisch war.

Auch hier ist die Begleitung insgesamt vielgestaltig: Das Vorspiel beinhaltet mit weiten Akkordbrechungen, Triolen, punktierten Marschelementen, nachschlagenden Tenortönen, Vorschlagsnoten und langen Arpeggios alles, was Vales Formrepertoire in petto hält. Umso deutlicher hebt sich der erste Einsatz der Singstimme ab, die „ruhig“ auf das „mäßig beschwingt“ des autonom ablaufenden und endenden Vorspiels reagiert. Die Takte 13 und 14 verzichten dabei auf einen Bass und überschimmern den in Mittellage syllabisch fortschreitenden Gesang mit dreistimmigen, langsamen Akkorden in der zweigestrichenen Oktave. Der erwähnte „Baum“ in Takt 15 erhält durch die plötzlich angeschlagene und sogleich nach oben wieder verlassene Oktave G,-G eine bildhafte Verwurzelung. Der Takt 16 ist abermals basslos, wenngleich rhythmisch leicht pulsierend bewegt. Das Überbleibsel der aufgestiegenen Baumwurzel von Takt 15 sinkt mit Takt 17 wieder in die Tiefe zurück, sodass der erste Abschnitt mit einer Fermate in Takt 20 unter vollster Ausnutzung des Klavier-Tonumfangs zu Ende geht. Das ausgeschriebene H-Dur-Arpeggio der linken Hand bezieht sich dabei figural auf das Ende des Vorspiels in Takt 10—11. Es folgt ein dreitaktiges, schnelles Zwischenspiel, das im Sinne des Textinhalts „Hoch überm Abgrund“ wiederum auf einen Bass verzichtet.

Die Takte 24—27 bilden einen eigenen Formteil, der abermals den Text – konkret „tanzende Wolken“ – in seiner nachschlagenden Triolenrhythmik ausdeutet. Auch hier wird mit einem aufsteigenden Triolenarpeggio und anschließender Fermate geendet. Auch die Takte 28—31 versuchen sich in Textausdeutung, indem sich die simplen Akkorde in eingestrichener Lage und vor allem die Spielanweisung „eintönig“ sehr eindeutig auf die Textzeile „fühlte nichts im Gemüte“ beziehen. Die Trockenheit der genannten Passage endet sodann kontrastierend unter der Textstelle „blühte“ mit einem fülligen und durch parallel vorgehaltene Sexten folkloristisch wirkenden Akkord, dem zudem die Anweisung „innig“ überschrieben wird. Ruhig und leise geht es zu Ende, während der Gesang vom „Schlaf der Zeit“ handelt.

Es ist dieses jenes Lied von Erwin Vale, das am eindeutigsten und am mutigsten Gebrauch von den Möglichkeiten der musikalischen Textausdeutung macht. Die Neigung zu Nonvorhalten, parallelen Sexten in der Melodieführung (v.a. im Rahmen

von Phrasenenden) und verkürzten Septnon-Akkorden, die sich schon in Vales frühen Liedern feststellen ließ, ist auch bis ans Ende der 1950er Jahre nachzuweisen. Es kann somit von bevorzugten Elementen und konstitutiven Stilmerkmalen gesprochen werden.

4.2.3.4. die *Sonatine in Es-Dur* für Klavier solo

Mit 66 Jahren greift Erwin Vale im Juni 1972 ein letztes Mal zu Feder und Notenpapier und komponiert mit der *Sonatine in Es-Dur* sein letztes bekanntes Werk. Das Autograph trägt die Widmung „Meinem lieben Enkel Michael Zelger gewidmet“. Es handelt sich dabei um ein Klavierwerk, das konkret für den Gebrauch durch Vales Enkelsohn und dessen Ausbildung am Klavier bestimmt war. Aus dem Interview mit der Tochter des Komponisten, Elva, geht auch hervor, dass Vale mit besonderer Sorgfalt hinter der musikalischen Ausbildung seines Enkels stand.³⁹⁷ Es erklärt sich dadurch der Verzicht auf komplizierte Spieltechniken, wie sie in Vales Liedern durchaus vorkommen.

Die *Sonatine* ist dreisätzig: Der erste Satz, Allegro, steht in Es-Dur und 4/4-Takt, ist in Summe 113 Takte lang (Exposition: 59 Takte, Durchführung: 26 Takte, Reprise: 28 Takte) und hauptsächlich durch Alberti-Bässe in Sechzehntel- (Durchführung) oder Achtelwerten (Exposition und Reprise) gekennzeichnet. Eröffnet wird der Satz durch eine zweitaktige Fanfare von Marschcharakter, die sich sogleich in der Moll-Parallele ein zweites Mal wiederholt. Hierauf beginnen nicht nur die Alberti-Bässe in der linken Hand sondern auch jene Melodieelemente in der rechten, die später die Grundbausteine der motivischen Entwicklung liefern. Dieser Abschnitt führt durch die erstmalige Verwendung der Subdominante im Anschluss auf die vorhergehende Moll-Fanfare sofort wieder zurück in freundlichere harmonische Gewässer. Dieses erste an Alberti-Bässe gekoppelte Motiv ist nicht mehr als eine rhythmisierte Akkordbrechung in abfallender Richtung, endend mit einer dreifachen Wiederholung des tiefsten Akkordtones.

Takt 7 bringt erstmals synkopierte Rhythmen und eine motivische Diminution mit sich, die in Takt 8 in einen Halbschluss auslaufen, der über von oben nachrollende Sechzehntel nach punktierter Viertelnote erreicht wird, wie es im Haydn-/Mozart-Stil typisch ist. Über chromatisch kolorierte Parallelterzen wird die zweite Hälfte der

³⁹⁷ Bauer, Elva: persönliches Interview, 7. Februar 2018. Transkript 1.

vorliegenden Periode eingeleitet, was abermals an Sonaten-Kompositionen aus der Zeit der Wiener Klassik erinnert. Die Takte 9 und 10 halten sich formal an die Takte 5 und 6, wobei der Vorschlag zum Startton von Takt 10 auf das synkopiert mit Oktave nach oben startende Seitenthema vorausweist. Takt 11 als Parallelstelle zu Takt 7 kehrt die Bewegungsrichtung der dortigen Synkopen um und in Takt 12 endet die Periode. Mit einem G-Dur-Sextakkord kündigt das in Takt 13 beginnende Seitenthema zwar eine gewisse Affinität zum harmonischen Umfeld von c-Moll an, löst sich entgegen der Formvorgabe aber nicht konsequent von der geltenden Tonika. Die nach oben abspringende Oktave mit Staccato auf dem ersten und Akzent auf dem zweiten Schlag erinnert zwar an den Oktavvorschlag aus Takt 10, wirkt aber mehr kreativ hinzuerfunden als motivisch daraus entwickelt. Dreimal vollzieht sich von Takt 13 bis Takt 18 die Folge aus aufsteigend synkopierter Oktave mit durch punktierte Achtel und Sechzehntel vorbereitetem Halbe-Viertel-Vorhalt im Folgetakt, bis in Takt 18 kein ruhiger Vorhalt sondern eine weiterführende Viertelbewegung zustande kommt. Diese verwendet Vale in weiterer Folge durch eine Verlegung der abfallenden Akkordtöne auf den Offbeat motivisch weiter, um damit eine überlang wirkende Überleitung einzuleiten. Die abfallenden Halbe-Viertel-Vorhalte aus den Takten 14 und 16 bringt der Komponist dabei in Takt 20 wieder, um durch erstmaliges Repetieren einer Terz im Bass an Stelle der Albertifiguren den Eindruck eines Abschlussendes herbeizuführen. Der zustande kommende Trugschluss nach c-Moll bringt aber wieder keine Modulation mit sich, sondern abermals folgt mit As-Dur in Takt 21 über wiederaufgenommenen Alberti-Bässen eine mehr an Fortspinnungstechnik denn an motivisches Entwickeln erinnernde Rückkehr in harmonisch bekannte Gefilde.

Diese Fortspinnung zieht sich bis Takt 36 ohne nennenswerte Veränderungen weiter, wo Vale den Takt 20 heranzieht, um durch zahlreiche verminderte Akkorde und rhythmische Diminution einen dramaturgischen Anstieg zu entwickeln.

In Takt 40 gelingt der Befreiungsschlag, indem sich ein einzelnes Fis als Bass unter die weitergezogenen Akkordrepetitionen legt und umgekehrt die Melodie zu einem as“ hinanspringt, das durch erstmalig im Diskant vorkommende Sechzehntelnoten mit melodisch-figurativer Funktion wieder verlassen wird. Takt 41 greift jedoch wieder auf, was zwischen Takt 21 und Takt 35 geschah und beschleunigt zwar die zugrunde liegenden Alberti-Bässe auf den Wert von Sechzehnteln; die wahrscheinlich angepeilte Klimax gelingt dem Komponisten dadurch aber nicht, denn

auch harmonisch tut sich weiter nichts Neues. Und selbst die pochende Steigerungsstelle von Takt 36—39 kehrt in Takt 50 unverändert wieder. Wieder scheint sich in Takt 55 dasselbe Spiel von Takt 41 zu wiederholen, doch mit Takt 57 kommt es zu einer um einen Takt gelängten Wiederaufnahme des Fanfarenmotivs von Anfang. Und so endet die Exposition mit der Tonikaparallele c-Moll nicht dort, wo man das Ende einer klassizistischen Sonatinenexposition zu erwarten hat.

Das, was traditionell dem Abschnitt der Durchführung entspräche, beginnt entgegen aller sonatentheoretischer Dramaturgie in Es-Dur. Vale wiederholt wieder zweimal das beginnende Fanfarenmotiv, lässt es dieses Mal jedoch über einen Es-Dur-Terzquartakkord in Richtung Subdominante abzweigen. So nimmt der Takt 64 denn auch in der Subdominante beginnend Fahrt auf, bringt aber motivisch wieder nichts Neues als Alberti-Bässe und bekannte Melodieelemente aus der langen Überleitung am Ende der Exposition. Auch die dreistimmigen Akkorde aus den Takten 70—72 ändern an diesem Klangeindruck wenig. Ab Takt 81 tut sich Neues: Zuvor weder rhythmisch noch motivisch vorbereitete, akzentuierte Oktaven führen über pochenden dreistimmigen Akkorden, die in der linken Hand bislang auch nicht wirklich ihresgleichen hatten, in Takt 85 unter Auslassung der ersten acht Takte der Exposition zurück zur Reprise. Dabei markiert den Schlusspunkt der Durchführung der für Vale so typische Durchgang in Parallelsexten, beginnend mit der Septim und Non über dem Grundton der Dominante im Bass.

Die Reprise geht zu Ende, wie man es sich erwarten würde und nimmt sich ob der langen Überleitung von Exposition zu Durchführung zuvor gegenüber der Exposition auffällig kurz aus. Der erste Satz endet mit dem Fanfarenmotiv, das auch den Beginn desselben gebildet hatte.

Der zweite Satz der *Sonatine in Es-Dur* steht im für eine klassizistische Sonatine untypisch wirkenden 4/8-Takt. Die Tonart As-Dur hingegen entspricht durchaus klassizistischen Formstandards. Mit 24 Takten ist der zweite Satz der kürzeste der vorliegenden Sonatine. Mit seiner drei mal acht Takte umfassenden symmetrischen ABA-Form nimmt sich der zweite Satz typisch liedhaft aus und zeigt sogleich, wo Vales kompositorische Routine angesiedelt ist. Der A-Teil, der sich nach dem Mittelteil exakt wiederholt, konstruiert eine bilderbuchhafte, achttaktige Periode. Die Wechselnoten im Bass von Takt 4 deuten dabei ebenso eine Doppeldominante an, wie der verkürzte,

auf Quinte stehende B-Dur-Septnonakkord in Takt 7, auf den Vale sein Standard-Phrasenende aus unvorbereitetem Non- und Septvorhalt nachliefert, die in durchgehenden parallelen Sexten zum 9-8- und 4-3-Schluss herabsteigen.

Der B-Teil des zweiten Satzes öffnet in der Tonikaparallele f-Moll. Nach vier Takten ist As-Dur reinstalled, steht aber als Sextakkord nicht auf vollständig stabilen Füßen. Ein verminderter Septakkord in Takt 13 sorgt für einen erneuten Ausbruch harmonischer Dramatik, die sich durch einen chromatisch ansteigenden Bassschritt recht bald über eine gestreifte Doppeldominante auf einen Dominantseptakkord einpendelt und zur Ruhe kommt, indem mit Takt 17 die Wiederholung des A-Teils eintritt. Zu erwähnen ist, dass Takt 18 überklebt ist mit einem offenbar später hinzugefügten Nachtrag. Unklar ist, ob Vale einen 18. Takt schlicht und ergreifend vergessen hatte – der eingeklebte Nachtrag ist so eng bemessen, dass dies denkbar scheint – oder ein Vorläufermodell ausgebessert hat. Die plötzliche Reduktion von vier Stimmen auf ein einzelnes es' bringt jedoch einen unvorhergesehenen und undramatischen Abriss. Und Vale mag damit zwar einen Halbschluss gemeint haben; de facto ist das es' hier aber eine Tonika, die durch ihren alleinigen Quintton arg unterrepräsentiert ist. Auch die parallelen Sexten als Rückführung zum A-Teil sind eine Verlegenheitslösung. Auf jeden Fall fehlt dem Ohr hier mindestens eine Stimme.

Der dritte Satz steht im Allegro und weist mit einem 3/8-Takt ein eher unklassizistisches Taktmaß auf. Der Vergleich mit dem Klassizismus ist deshalb berechtigt, weil Vale nicht zuletzt durch die Wahl eindeutiger klassizistischer Stereotype wie etwa der Alberti-Bässe im ersten Satz und vor allem ansonsten für ihn untypischer italienischer Vortragsbezeichnungen recht eindeutig die klassizistische Tradition bedient. 99 Takte umfasst dieser dritte und letzte Satz bei höchstens durch Großsterzverwandtschaften begründbarem C-Dur. Eine Rückkehr zur Ausgangstonart Es-Dur findet auch nicht andeutungsweise statt und man muss sich fragen, in welchem Maße Vale die Bauprinzipien klassizistischer Sonatenmodelle tatsächlich geläufig waren. Oder hat er sich rein intuitiv an klanglichen Ähnlichkeiten orientiert, ohne sich ernsthaft um Aufbau und dahinterstehende Theorie zu kümmern?

Ähnlichkeiten besitzt der Satz mit Deutschen Tänzen aus dem frühen 19. Jahrhundert oder mit Scherzo-Sätzen jener Zeit. Der Scherzo-Charakter ergibt sich durch die auf die zweite Achtel im Staccato nachgelieferten Akkorde nach

einstimmigem Auftakt aus zwei Sechzehntelnoten und einer Achtel auf den ersten Schlag, wie sie das A-Thema charakterisieren. Vale wählt eine bewährte Aufbauweise und setzt auf harmonisch kontrastierende Perioden für den A-Teil. Die Takte 1—4 führen von C-Dur nach G-Dur 7, die Takte 5—8 führen zurück nach C-Dur. Mit dem Auftakt zu Takt 9 befinden wir uns in a-Moll und landen in Takt 12 per Halbschluss in E-Dur, worauf eine Verdopplung des Auftakt-Motivs zu Oktaven und ein Lagenwechsel ins obere Ende der zweigestrichenen Oktave eine Klimax bilden, die mit Takt 16 zurück nach C-Dur führt. Bei den folgenden Takten 17—32 handelt es sich um eine ausgeschriebene, exakte Wiederholung der Takte 1—16.

Der folgende B-Teil umfasst 28 Takte. Zunächst scheint sich die periodische Struktur zu wiederholen, doch wiederholt sich in Wirklichkeit einzig die gleichbleibende viertaktige Phrasenbildung. Auch diese wird aber überraschend durch Phrasenüberlappung zwischen Takt 47 und 48 ausgehebelt. Der Anfang dieses Mittelteils bildet durch das vorherrschende a-Moll einen Stimmungskontrast zum A-Teil, bezieht sich zugleich aber auch auf die Wiederholung der Anfangsperiode auf der Tonikaparallele in den Takten 9—12. Auch figural ist der Kontrast augenscheinlich, denn die rechte Hand beschäftigt sich hier mit artifizieller Polyphonie durch abwechselndes Pendeln zwischen liegenden Pedaltönen und einer Oberstimme, die einen Kontrapunkt zu den Achtelnoten der linken Hand bildet. Die Takte 33—36 führen von a-Moll nach E-Dur und lassen ein a-Moll in Takt 40 erwarten; doch stellt sich erneut E-Dur ein. Auch die Takte 41—44 führen von a-Moll nach E-Dur. Und man erwartet sich nun kaum mehr einen anderen harmonischen Schritt als ein viertes Mal diesen. Stattdessen öffnet Vale mit Takt 47 unerwartet von E-Dur nach G-Dur und führt so einen Takt zu früh per Phrasenüberlappung zurück nach C-Dur, wo in Takt 48 eine Art Durchführungsteil beginnt. Aus C-Dur wird in Takt 52 c-Moll, dann in Takt 53 Es-Dur 7 und in Takt 54 As-Dur. In Takt 59 wird per Großterzverwandtschaft aus As-Dur wieder C-Dur. Somit wird der einzige Bereich, der tonartlich auf den ersten Satz der *Sonatine* beziehbar wäre, nach kurzer Zeit wieder verlassen.

Mit Takt 62 beginnt eine exakte Wiederholung des A-Teils, dem Vale letztlich noch eine sechstaktige Coda hintanstellt. Durch das zweimalige Ausweichen auf verminderte Septakkorde in den nachschlagenden Staccato-Akkorden auf zweitem Schlag in den Takten 94 und 95 wird ein weiterführendes harmonisches Geschehen angedeutet. Eine V-I-Kadenz mit zwei beschließenden C-Dur-Akkorden in hoher und

tieferer Lage beenden den Satz dann aber klar und deutlich. In Takt 96 macht Vale dabei ein letztes Mal Gebrauch von seinem Lieblingsende aus 13-5-8 bei parallel laufenden Sexten. Sein folkloristischer Paradeschluss ist somit bis zu einem gewissen Punkt kompositorisch das Letzte, was er tut.

4.3. Bewertung

Erwin Vale war kein musikalischer Revolutionär, sondern ein komponierender Pädagoge (und Gastwirt). Aufgewachsen kurz vor dem Ersten Weltkrieg und währenddessen, erlebte er als Sohn eines österreichischen Polizeibeamten die Annexion seines Heimatlandes durch Italien. Um nicht ohne gültiges Schuldiplom dazustehen, war er gezwungen, seinen Schulabschluss in Mailand und sein Studium in Trient zu absolvieren. Unmittelbar nachdem er in den frühen 30er Jahren und inmitten der faschistischen Besatzung Südtirols mit all ihren repressiven Maßnahmen gegen die deutschsprachige Bevölkerung des Landes sein Studium abgeschlossen und ein Violindiplom in Bologna erworben, versuchte er in Innsbruck Fuß zu fassen. Es zeigt sich die deutschnationale Überzeugung seines Elternhauses, das ihn als Knaben mit patriotischer Volksdichtung hatte auftreten lassen, nicht nur durch den Versuch, Italien in Richtung deutschsprachiger Länder zu verlassen, sondern auch und vor allem durch die in Innsbruck einsetzende intensive Kompositionstätigkeit. Den absolut konkurrenzlosen Schwerpunkt bildeten Lieder für Klavier und Gesang in der Tradition der deutschen Romantik, wofür auch die prominenten VertreterInnen der deutschen romantischen Lyrik die geeigneten Textvorlagen lieferten.

Der Aufenthalt in Innsbruck und der Versuch, am freien Künstlermarkt Fuß zu fassen, brachte nicht die erhofften Erfolge mit sich. Den Abessinienfeldzug des italienischen Militärs, zu dem Vale wie viele intellektuelle Südtiroler einberufen wurde, nutzte er letztlich auch, um Innsbruck den Rücken zu kehren.

Er kehrte mit seiner jungen Gattin und der ersten von später drei Töchtern zurück nach Bozen und dann in seinen Heimatort, Tramin. Dort übte er als Volksschullehrer seinen gelernten Beruf aus. Daneben wurde er zum Leiter der Kreismusikschule in Auer ernannt, gab privaten Musikunterricht und engagierte sich in der örtlichen Musikkapelle sowie im örtlichen Kirchenchor. Später unterstützte er seine Gattin in der Leitung des Gastbetriebes Traminer Weinklause. Kompositorisch blieb Vale aktiv, doch die schwelgerische Romantik seiner frühen Lieder aus den 30er

und frühen 40er Jahren wich mit dem Ende der faschistischen Repressalien allmählich einer vornehmlichen Beschäftigung mit Heimatthemen. Patriotismus war wieder erlaubt und Vale stellte diesen nicht nur durch ehrenamtliche Kapellmeistertätigkeiten sondern auch durch Liedkompositionen sowie die Gründung und Leitung einer Mädchen-Singschar zur Schau. Auch für diese Singschar komponierte er originale Werke.

Auch religiöse Themen fanden in Vales Oeuvre allmählich mehr und mehr Präsenz. Seinen ersten und zweiten Liederband eröffnet und beschließt er mit religiös-metaphorischen Kompositionen. Die Zusammenfassung seiner Lieder in drei thematisch geordneten Bänden in den 50er Jahren zeugt von einem gewissen Maß an Selbstreflexion der eigenen Rolle und Positionierung auch als Komponist. Obwohl Werke wie das *Tantum ergo*, die dreizehn *Kinderlieder*, *Bergweihnacht*, *An Maria* und vor allem auch die *Klaviersonatine* klar anlassgebunden entstanden, komponierte Vale bis in die 60er Jahre weiterhin auch solche Lieder, die augenscheinlich mehr der schöpferischen Selbstverwirklichung dienten als dem pragmatischen Transportieren patriotischer oder religiöser Inhalte, und von denen einige wohl auch selten bis gar nicht zur Aufführung gelangten.

In jedem Fall komponiert Erwin Vale durch die Verbindung aus folkloristisch-marschmäßigen Elementen und spätromantisch ausschweifender Harmonik in einem erkennbaren Personalstil von einprägsamer Eingänglichkeit.

4.4. Werkverzeichnis

Das folgende Werkverzeichnis listet alle Kompositionen Erwin Vales, von denen wir wissen oder die uns in Autograph oder Druck vorliegen, nach dem folgenden Schema:

Titel (Textdichter, Entstehungsdatum oder -jahr)
Spielanweisung * Tonart * Taktart
eventuelle Ergänzungen/Notizen
- bekannte Aufführungen (InterpretInnen)
- ...

Wenn nicht näher definiert, handelt es sich um ein Lied für Klavier und Singstimme. Bei Werken, deren Existenz belegt ist, die aber nicht mehr auffindbar sind, ist der Stücktitel in eckigen Klammern angeführt. Ebenso stehen mögliche (d.h. wahrscheinliche aber nicht sicher belegbare) Aufführungen in eckigen Klammern.

Da ich dich kaum geseh'n (Theodor Storm, 1932)

Innig * D-Dur * 3/4

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

[- zwischen 1932 und 1936, Innsbruck: Hotel Maria Theresia, großer Saal (Frau Ing. Ebster, Dr. Pirkhofer)]

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 15.10.1954, Rundfunk (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madile)

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madile)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

- 11.4.2017, Bozen: Sudwerk (Lara Maria Clara, Antonius Widmann)

Verzicht (Armin von Hoffingott & Heinrich Heine, Oktober 1932)

nicht schleppend * G-Dur * 4/4

zweite Strophe später hinzugefügt

[- zwischen 1932 und 1936, Innsbruck: Hotel Maria Theresia, großer Saal (Frau Ing. Ebster, Dr. Pirkhofer)]

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

[unbekannt] (1932)

Kammermusikwerk unter Beteiligung der Gitarre
eingereicht bei Wettbewerb der Gitarristischen Vereinigung Innsbruck

- ein Freitag Ende 1932, Innsbruck: Musikvereinssaal

[Der Weg ist dunkel] (unbekannt, 1932/33?)

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

- [- zwischen 1932 und 1936, Innsbruck: Hotel Maria Theresia, großer Saal (Frau Ing. Ebster, Dr. Pirkhofer)]

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

[Kind! es wäre dein Verderben] (unbekannt, 1932/33?)

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

- [- zwischen 1932 und 1936, Innsbruck: Hotel Maria Theresia (Frau Ing. Ebster, Dr. Pirkhofer)]

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

Gebet (Armin von Hoffingott, 1933)

Langsam * H-Dur * 4/4

„Dem Andenken meines Vaters gewidmet“

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

Lenz („Dichter unbekannt“, 1933)

Rasch und leicht * A-Dur * 6/8

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

- 15.5.1942, Bozen: Hotel Stiegl (Erwin Vale, Fritz Keitsch, Adolf Markett, Trude Rößler)

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

Mondnacht (Therese Köstlin, 1933)

Langsam und ruhig * Fis-Dur * 4/4

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

- 15.5.1942, Bozen: Hotel Stiegl (Erwin Vale, Fritz Keitsch, Adolf Markett, Trude Rößler)

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
 - [- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]
-

Spätherbstnebel (Heinrich Heine, 1933)

Etwas lebhaft * E-Dur * 4/4

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

- [- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]
 - [- Dez. 1947, Bozen: Radio]
 - [- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]
 - 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
 - [- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]
-

Vorfrühling (Therese Köstlin, 1933)

k. A. * G-Dur * 6/8

- [- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]
 - [- Dez. 1947, Bozen: Radio]
 - [- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]
 - 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
 - [- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]
-

Du (Peter Sturmbusch, 1934)

Mäßiges Tempo * Es-Dur * 3/4

- [- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]
 - 15.5.1942, Bozen: Hotel Stiegl (Erwin Vale, Fritz Keitsch, Adolf Markett, Trude Rößler)
 - [- Dez. 1947, Bozen: Radio]
 - [- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]
 - 15.10.1954, Rundfunk (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
 - 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
 - [- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]
-

Ich hab dich lieb (Peter Sturmbusch, 1934)

k. A. * Es-Dur * 3/2

- [- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]
- [- Dez. 1947, Bozen: Radio]
- [- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]
- 15.10.1954, Rundfunk (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)
- [- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Traum. Wenn ich auf dem Lager liege (Armin von Hoffingott & Heinrich Heine, 1934)

k. A. * A-Dur * 3/4

zweite Strophe später hinzugefügt

Teil der ersten Liederreihe „Junge Leiden“

[- 13.3. oder 11.1936, Innsbruck: Gesangschule Burger (Herr Ertl)]

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Ein junger Dichter denkt an die Geliebte (Sao Han/Hans Betghe, 1940)

Nicht schleppend * G-Dur * 3/4

- 15.5.1942, Bozen: Hotel Stiegl (Erwin Vale, Fritz Keitsch, Adolf Markett, Trude Rößler)

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 7.2.1952, Meran: Urania-Saal (Maria Schneider, Gisela Madile)

Gelöbnis (Erwin Vale, 1941)

Mäßig * G-Dur * 4/4

für Gesang Orgel

[- 6.10.1946, Villanders: Pfarrkirche (Erwin Vale, Frau Daimer, Kirchenchor Villanders)]

Bergweihnacht (Minni Wörner, 1945)

Im Volkston * F-Dur * 6/8

- Weihnachten 1945/46 oder 1947, Villanders: Pfarrkirche

- Neujahrstag 1946/47 oder 1948, Villanders: Pfarrkirche (Erwin Vale)

- Weihnachten um 1950, Tramin: Dekanatskirche (Cilli Thaler)

- Weihnachten um 1950, Tramin (ein Bläserquartett)

Gang durch den Spätherbst (Erich Kofler, 1945)

Innig * Fis-Dur * 3/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Liebeslied (Erich Kofler, 1945)

Mit Innigkeit * G-Dur * 3/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Für dich allein (Minni Wörner, 1946)

Heiter und frisch, scherzend * A-Dur * 2/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 10.10.1949, Bozen: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)

Jesus, mein Heiland (k. A., 1946)

Innig * G-Dur * 6/8

[- 6.10.1946, Villanders: Pfarrkirche (Erwin Vale, Frau Daimer, Kirchenchor Villanders)]

Ruhe (Josef Seeber, 1946)

Mäßig beschwingt * G-Dur * 4/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 15.10.1954, Rundfunk (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madile)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Sommerabend (Minni Wörner, 1946)

Nicht zu schnell * D-Dur * 3/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 10.10.1949, Bozen: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)

- 7.2.1952, Meran: Urania-Saal (Maria Schneider, Gisela Madile)

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

- 11.4.2017, Bozen: Sudwerk (Lara Maria Clara, Antonius Widmann)

Vorfrühling (Minni Wörner, 1946)

k. A. * G-Dur * 4/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

Abendlied (Karl Seebacher, 1947)

Langsam und feierlich * E-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

- 21.5.1949, Sterzing: Hotel Stötter (Sterzinger Männergesangverein)

Bindung (Adolf Kristanell, 1947)

mäßig * E-Dur * 4/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 7.2.1952, Meran: Urania-Saal (Maria Schneider, Gisela Madile)

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

[- 10.3.1956, Bruneck: Gasthof „Zur Stadt“ (Hedda Helsing-Bragato)]

Das Schwalbennestchen (Karl Seebacher, 1947)

Zart und beschwingt * C-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

Das Tirolerbüabl (Karl Seebacher, 1947)

Lustig und frisch * A-Dur * 3/8

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

- 21.5.1949, Sterzing: Hotel Stötter (Sterzinger Männergesangverein)

Das Zwergelle (Karl Seebacher, 1947)

Leicht * D-Dur * 3/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

Drei Könige wandern (Peter Cornelius, 1947)

Eintönig schleppend * C-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

Ein Vögelein am Kirschbaum saß (Karl Seebacher, 1947)

Fröhlich * G-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

Frühlingserwachen (Karl Seebacher, 1947)

Lieblich * G-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

Gruß der Heimat (Luis Kasseroler, 1947)

Marschtempo * G-Dur * 4/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

Hirtenlied (k. A., 1947)

k. A. * G-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

Kinderreigen (Karl Seebacher, 1947)

Munter und leicht * G-Dur * 3/8

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

Morgenlied (Karl Seebacher, 1947)

Marschtempo * A-Dur * 2/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

- 21.5.1949, Sterzing: Hotel Stötter (Sterzinger Männergesangverein)

Schließe mir die Augen beide (Theodor Storm, 1947)

langsam * Es-Dur * 4/4

[- Dez. 1947, Bozen: Radio]

[- 3.5.1948, Meran: Rundfunk (Maria Schneider, Marga Hoke)]

- 11.4.2017, Bozen: Sudwerk (Lara Maria Clara, Antonius Widmann)

Sonne, Mond und Sterne (Karl Seebacher, 1947)

Beschwingt * A-Dur * 4/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

- 21.5.1949, Sterzing: Hotel Stötter (Sterzinger Männergesangverein)

St. Nikolaus kommt (Karl Seebacher, 1947)

Etwas bewegt * G-Dur * 3/4

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

Wiegenlied (Karl Seebacher, 1947)

Zart * Es-Dur * 3/8

aus den Kinderliedern

[- 28.4.1948, Tramin (Traminer Singschar)]

- 10.11.1948, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)

[- 3.3.1949, Bozen: Rundfunk (Traminer Singschar)]

[unbekannt] (Karl Seebacher, 1947)

anlässlich einer Erstkommunionfeier

[- 20.4.1947, Tramin (Traminer Singschar)]

An Maria (Karl Seebacher, 1948)

Sehr gemessen * E-Dur * 3/2

für Gesang und Orgel

- 15.8.1948, Meran

- 1960, Kurtatsch

Chor der Engel (Johann Wolfgang von Goethe, 1949)

Feierlich * E-Dur * 4/4

für vierstimmigen Frauenchor a-capella

Sommer (Erich Kofler, 1950)

Mäßiges Tempo * Es-Dur * 3/4

handschriftliche Notiz „zu ändern“ über den letzten Takten

Tantum ergo (1950; urspr. 1932?)

Moderato * G-Dur * 4/4

für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester

Südtiroler Skilied (Luis Kristanell, 1953)

Markant * G-Dur * 4/4

Südtiroler Weinlied (Luis Kristanell, 1953)

Leicht beschwingt * E-Dur * 4/4

Erinnerung (Ricarda Huch, 1954 rev. 1963)

Mäßig beschwingt * E-Dur * 3/4

Lied an die Stadt Meran (Luis Kristanell, 1954?)

k. A. * G-Dur * 4/4

- Frühjahr 1954, Meran: Untermais

[*Spätes Lied*] (unbekannt, vor 1955)

Existenz ungewiss: womöglich alternativer Titel zu einem anderen Lied

- 3.12.1955, Meran: Urania-Saal (Hedda Helsing-Bragato, Gisela Madille)

Dem dunklen Schoß (Friedrich von Schiller, 1955)

k. A. * D-Dur * 3/4

Du hast mein Herz gefangen (Hermann Löns, 1956)

Mäßiges Allegretto * C-Dur * 2/4

Es ist Nacht (Christian Morgenstern, 1956)

Mäßiges Zeitmaß * C-Dur * 4/4

Berglied (Luis Kristanell, 1958)

Tempo di marcia moderata * A-Dur * 4/4

Hüttenbaulied des A.V.S. (Karl Felderer, 1958)

Marschtempo * G-Dur * 4/4

Etschtaler Schlummerlied (Otto Rudl, 1961)

Innig * Es-Dur * 6/8

Sonatine in Es-Dur (1972)

Allegro – Andante – Allegro * Es-Dur * 4/4

für Klavier solo

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Vale, Erwin: Privatnachlass, Tramin.

Vale, Erwin: Privatarchiv der Familie Zelger, Tramin.

Vale, Erwin: Archiv des Traminer Heimatmuseums, Tramin.

Sekundärquellen

Blum, Johanna: „Die Sammlung ‚Südtiroler Volkslieder‘ von Alfred Quellmalz“, in: Deutsch, Walter / Haid, Gerlinde (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1997 (Schriften zur Volksmusik 17), S. 73-85.

Borio, Gianmario: „Der lautlose Dissens der Musik im faschistischen Italien“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992), S. 228-240.

Bozner Zeitung: „Lokales und Provinzielles. Richard Wagner“, in: Bozner Zeitung 17.02.1883, S. 4.

Bruckmüller, Ernst: *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien: Böhlau Verlag 1994 (Bürgertum in der Habsburgermonarchie 1).

Clementi, Siglinde: „Schlachtfeld Schule“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 73-92.

Clementi, Siglinde: „Zwischen Faszination und Rückzug“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 111-178.

Corsini, Umberto/Lill, Rudolf (Hrsg.), *Südtirol 1918—1946*, Bozen: Athesia 1988.

Drexel, Kurt: „Das Musikleben in Tirol zwischen Tradition und Moderne“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 31-46.

Fontana, Josef: *Der Kulturkampf in Tirol*, Bozen: Athesia 1978 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes 6).

Gruber, Alfons: *Gegen die Avantgarde des Vergessens. Der Faschismus in Südtirol*, Bozen: Athesia 1995.

John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994.

John, Eckhard: „Wer hat Angst vor jüdischer Musik?“, in: John, Eckhard / Zimmermann, Heidy (Hrsg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder, Eigenbilder*, Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2004, S. 101-118.

Knapp, Ernst: „Die Kirchenmusik und die Kirchenmusiker Südtirols“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 253-278.

Köfler, Gretl: „Musik und politische Identität. Zur Organisationsgeschichte der Männergesangsvereine in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 53-69.

Kristanell, Roland: „Zeittafel zum Südtiroler Musikleben“, in: Kristanell, Roland (Hrsg.), *Musik in Südtirol*, Schlanders: Wielander 1982 (Arunda), S. 130-134.

Lechner, Stefan: „Annexion“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 12-40.

Lechner, Stefan: „Der Marsch auf Bozen“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 41-72.

Lechner, Stefan: „zwischen Schwarz und Braun“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 259-282.

Leidlmair, Adolf: *Bevölkerung und Wirtschaft in Südtirol*, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1958 (Tiroler Wirtschaftsstudien. Schriftenreihe der Jubiläumsstiftung der Kammer der Gewerblichen Wirtschaft für Tirol 6).

Leipert, Karl: *Hundert Jahre Tiroler Sängerbund 1860-1960* (Schlern-Schriften 211), Innsbruck: Wagner 1960.

Lindler, Hubert: *Blasmusik in Tirol. Eine Darstellung der Blasmusikkapellen aus Nord-, Ost- und Südtirol*, Innsbruck: Eigenverlag 1991.

Mann, Erwin: *Ein Leben für die Schule. Der katholische Reformpädagoge Johann Ritter von Hermann (1800 - 1890)*, Münster: LIT Verlag 2017.

Martinotti, Sergio: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Mailand: Vita e Pensiero 1996.

Mochar-Kircher, Iris: *Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845—1918). Politik und nationale Kultur*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004 (Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 3).

Nussbaumer, Thomas: „Volksmusik in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 71-128.

Pelinka, Anton: „Kulturhistorische und politische Rahmenbedingungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 9-29.

Peterlini, Oskar: *Autonomie und Minderheitenschutz in Südtirol und im Trentino: Überblick über Land und Geschichte, Recht und Politik*, Trient: Druckerei und Vervielfältigungsdienst der Autonomen Region Trentino-Südtirol 2000.

Pfarrchor Tramin (Hrsg.): *200 Jahre Kirchenmusik. Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt*, Tramin: Eigenverlag 2009.

Plattner, Irmgard: *Fin de siècle in Tirol*, Innsbruck: Studienverlag 1998.

- Porta, Enzo: *Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole*, Turin: EDT srl. 2000 (Biblioteca di cultura musicale, Manuali EDT/SidM).
- Riedmann, Josef: *Geschichte des Landes Tirol*, Bd. 4/II, Bozen: Athesia 1988.
- Riester, Albert: „Tiroler Komponisten des 20. Jahrhunderts“ in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1970, Vol.25(11), Böhlau Verlag GmbH, S.704-708. Letzter Zugriff am 21.1.2018 um 13:23 Uhr.
- Rosenberger, Wolfram: „Blasmusik in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 129-186.
- Rosenberger, Wolfram: „Musikausbildung in Tirol“, in: Drexel, Kurt / Fink, Monika (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2008 (Schlern Schriften 344), S. 187-252.
- Sartori, Claudio: *Il regio conservatorio di musica „G. B. Martini“ di Bologna*, Florenz: Enrico Aiani 1942.
- Schröder, Nina: „Die Kunst als Geisel der Politik“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 229-258.
- Schröder, Nina: „Kampf der Symbole“, in: Solderer, Gottfried (Hrsg.), *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Faschistenbeil und Hakenkreuz (1920–1939)*, Bd. 2, Bozen: Edition Raetia 2000, S. 214-228.
- Segebrecht, Wulf / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2004.
- Splitt, Gerhard: „Die ‚Säuberung‘ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992), S. 10-55.
- Stachel, Peter: „Das Österreichische Bildungssystem Zwischen 1749 und 1918“, in: Acham, Karl (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, Bd. 1, Wien: Passagen 1999, S. 115-146.
- Steininger, Rolf: *Südtirol: Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Innsbruck: Haymon Verlag 2012.
- Steurer, Leopold: „Südtirol 1939-1945“, in: Maislinger, Andreas/Pelinka, Anton (Hrsg.), *Handbuch zur Neueren Geschichte Tirols*, Bd. 2, Innsbruck: Wagner 1993, S. 179-310.
- Stuppner, Hubert: *Musik und Gesellschaft in Südtirol*, Bd. 1, Bozen: Edition Raetia 2009.
- Toscano, Mario: *Storia diplomatica della questione dell'Alto Adige*, Bari: Editore Laterza 1967.
- Viereck, Peter: „Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus“, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hrsg.), *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, München: „text + kritik“ 1981 (Musik-Konzepte 5), S. 79-112.
- Weber, Beda: *Die Stadt Bozen und ihre Umgebung*, Bozen: Eberle 1849.

Weber, Horst: „Betroffenheit und Aufklärung. Gedanken zur Exilforschung“, in: Weber, Horst (Hrsg.), *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung. Rückwirkung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994 (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992.), S. 1-9.

Widmann, Franz: *Es stand nicht gut um Südtirol. 1945-1972. Von der Resignation zur Selbstbehauptung. Aufzeichnungen der politischen Wende*, Bozen: Edition Raetia 1998.

Wielander, Hans / Thurin, Hans: Klapptext, in: Kristanell, Roland (Hrsg.): *Musik in Südtirol*, Schlanders: Wielander 1982 (Arunda), hinterer Klapptext.

Internetquellen

Autonome Provinz Bozen: *Sprachgruppen-Entwicklung*, <http://www.provinz.bz.it/politik-recht-aussenbeziehungen/autonomie/autonomie-drei-sprachgruppen.asp>, letzter Zugriff am 17.09.2018 um 12:45 Uhr.

Conservatorio F. A. Bonporti di Trento: *Website des Konservatoriums der Stadt Trient*, <https://www.conservatorio.trento.it/storia/>, letzter Zugriff am 27.12.2018 um 21:45 Uhr.

Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: Biblioteca/Cataloghi, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/vellani/schedn.asp?id=10231>, letzter Zugriff am 01.01.2019 um 13:30 Uhr.

Stadtgemeinde Bozen: *Südtiroler Volkszählung 2011*, https://www.gemeinde.bozen.it/servizi_context02.jsp?ID_LINK=3980&area=39, letzter Zugriff am 17.09.2018 um 12:45 Uhr.

Verkehrsamt der Stadt Bozen: *Kunsthistorischer Rundgang*, <http://www.bolzano-bozen.it/de/index.html>, letzter Zugriff: 02. April 2018 um 14:30 Uhr.

Andere Quellen

Bauer, Elva: persönliches Interview geführt von Antonius Widmann, Audioaufnahme, Tramin, 7. Februar 2018. Siehe Appendix, Transkript 1.

Zelger, Michael: persönliches Interview, 22. November 2017. Siehe Appendix, Transkript 2.

Appendix

Interview mit Elva Bauer geb. Vale, Eva Zelger-Widmann und Marion Bauer am 7.2.2018 in Tramin

Elva Vale: Ich wollte nur sagen, dass sein Professor Professor Dalmasso hieß. Von ihm hat er eine Geige bekommen, da er der einzige Schüler war, der bis zur Professur gekommen ist.

Das heißt er hat die Geige erst nach seinem Abschluss bekommen?

EV: Ja genau. Er war zugleich der einzige Schüler, dem der Professor die Geige geben wollte. Allerdings hat er sie ihm nicht geschenkt, sondern verkauft. Diese Geige soll so teuer gewesen sein, dass, wenn man es in Euro umrechnen würde, der Preis heutzutage einem Grundstück entsprechen würde.

Hat er das Studium in Bologna nach der Schule in Angriff genommen?

EV: Ja genau, nach der Matura.

Hat er mehrere Fächer studiert?

EV: Nein, eigentlich nicht. Er belegte Solfeggio und dazu die üblichen Kurse.

Wo wurde er geboren?

EV: In Eppan, also in Südtirol.

Was weiß man alles über seine Familie?

EV: Seine Mutter war eine geborene Teschauer, Tochter einer sehr kinderreichen Familie. Aus diesem Grund hatten sie finanzielle Probleme. Sie wuchs deshalb bei sehr kultivierten Verwandten in Trient auf. Ich kann mich nicht genau erinnern, wo sie ihren Mann, den Vater von Erwin kennengelernt hat. Seine Familie kam ursprünglich auch aus Trient, zog nach Eppan, und dort kam Erwin, wie gesagt, auf die Welt. Kurze Zeit darauf übersiedelten sie nach Tramin an der Weinstraße. Dort sind sie geblieben.

Wo lebten deine Eltern?

EV: Ihre jungen Jahre verbrachten sie in Tramin. Nach der Hochzeit zogen sie nach Innsbruck. Dort gab er privaten Musikunterricht aber er verdiente nicht besonders viel Geld. 1936 bin ich geboren, in dieser Zeit lebten sie in Ancona, weil mein Vater beim

Militär arbeitete. Kurz vor meiner Geburt reiste meine Mutter nach Tramin. Sie wollte mich nicht in Ancona zur Welt bringen. Mein Vater überlebte derzeit den Abessinien-Krieg. Davon haben wir einige Fotos.

Lebte er nach dem Krieg wieder in Tramin?

EV: Sehr wohl: Er arbeite an der Grundschule Tramin als Lehrer und Chorleiter. Er gründete die Traminer Singschar, sie sangen sogar direkt im Radio. Damals gab es noch keine Aufnahmen.

Davon habe ich sogar eine Aufnahme im Museum bekommen, von dieser Radioübertragung. Dann ist er aber immer in Tramin geblieben, mit Ausnahme von seiner Fahrt nach Jerusalem später?

EV: Er lebte stets in Tramin, nur in den 60er Jahren reiste er nach Jerusalem. Bevor ich es vergesse: Vor Kriegsausbruch lebten wir eine Zeit lang in Bozen; dann wurde es aber zu gefährlich. Mein erstes Schuljahr besuchte ich in Bozen, erst ab der zweiten Klasse, also 1941, war ich in Tramin.

In welchem Rahmen bzw. in welcher Größenordnung haben seine musikalischen Auftritte stattgefunden? Ich weiß, dass gewisse Lieder unter anderem in Meran aufgeführt wurden.

EV: Im privaten Rahmen, unter Freunden oder auch in der Kirche. Ich selbst habe auch oft gesungen und er hat mich dazu instrumental begleitet. Beim „Meraner-Lied“ musste ich mitsingen und er spielte Klavier. Ich kann mich erinnern, dass wir in Ehrenburg, im Pustertal, wo wir zur Sommerfrisch waren, gesungen haben. Er spielte auf der Orgel und ich habe das „Ave Maria“ gesungen.

Hat er gut Klavier und Orgel gespielt?

EV: Orgel hat er nicht viel gespielt, aber Klavier schon. Auf der LBA musste man ein Instrument erlernen.

Hatte er prominente Kontakte?

EV: Der Lehrer und Organist aus Tramin, Oswald Mart. Sie waren sehr gute Freunde. Auch der Leiter der Musikkapelle in Auer, Sepp Thaler, war einer seiner Freunde.

Hatte er sonst noch Bekanntschaften?

EV: Der Professor Endress, er war Mitglied des Endress-Quartetts. Diesem hat er eine Viola verkauft.

Von wem hatte er diese Viola?

EV: Das weiß ich nicht. Er spielte auch Cembalo.

Was ist mit dem Cembalo passiert?

EV: Gekauft, gespielt und wieder verkauft.

Eva Zelger-Widmann: Habt ihr also zu Hause auch viel musiziert? Habt ihr drei Töchter gesungen und er begleitete euch?

EV: Automatisch ein bisschen. Als wir erwachsen wurden, spielte er jedoch nicht mehr so viel. Sein Musizieren ist mit dem Alter weniger geworden: Er hatte nicht mehr so viel Kraft.

Das heißt seine schöpferischste Phase hatte er in den 40er und 50er Jahren, also was zumindest die Datierung der Lieder angeht.

EV: Ganz genau.

Gibt es dafür einen Grund?

EV: Vielleicht die Frauen, wie es bei den Künstlern halt so ist. (lacht)

Gab es viele Frauen in seinem Leben?

EV: Ja, er hatte schon Freundinnen. Die Frau Gretel aus Tramin, mit der war er schon sehr befreundet. (Elva betont, dass sie ihren Familiennamen nicht verraten möchte, da sie noch lebt.) Eine weitere hieß Frau Hocke. Das war eine Ausländerin.

Waren darunter auch Sängerinnen? Ich finde es sehr interessant, dass alle seine Lieder für Gesang und Klavier geschrieben sind.

EV: Ja, das kann schon sein; vielleicht war diese Hocke eine Sängerin. Er wird schon seine Inspirationen dazu gehabt haben. (lacht)

Im Grunde hatten alle großen Komponisten, die viele Lieder geschrieben haben irgendeine Sängerin, die sie irgendwie begeistert oder inspiriert hat.

EV: Ja sicher, da wird es schon so Flammen gegeben haben.

Wie war seine politische Einstellung?

EV: Naja, ich denke damals waren alle von Adolf Hitler begeistert. Auch mein Ehemann: Er war vierzehn Jahre älter als ich und kämpfte im Krieg. Er erzählte mir, dass alle Menschen von Adolf Hitler begeistert waren, da sie durch ihn eine Arbeit hatten.

EZW: Aber optiert sind deine Eltern nicht, oder?

EV: Nein.

Sie sind doch nach Innsbruck gezogen...

EV: Ich denke sie sind aufgrund seiner Arbeit nach Innsbruck gezogen.

Sibylle Bauer: Ich habe es so in Erinnerung, dass sie aus politischen Gründen nach Innsbruck sind.

Er hatte ja keine richtige Arbeitsstelle sondern nur den Privatunterricht. Das heißt, er hat politisch in Richtung Hitler tendiert, nicht Mussolini?

EV: Eigentlich hat er sich politisch nie geäußert.

EZW: Stimmt es, dass er sehr religiös war?

EV: Ja mit dem Alter schon.

EZW: Er ist ja sozusagen nach Jerusalem gepilgert...

EV: Meiner Meinung nach war dies eine Erscheinung, die erst im Alter aufgetreten ist. Wenn man älter wird, hat man mehr Zeit über alles nachzudenken. Da entwickelt sich eine gewisse Religiosität.

Aber das Politische ist mir noch nicht ganz klar. Er studierte ja in Italien und war auch in Italien beim Militär: Wie ist er darauf gekommen dann trotzdem nach Innsbruck zu ziehen?

EV: Innsbruck war vor seiner Zeit im Militär. In Innsbruck erlitt meine Mutter eine Fehlgeburt.

Aber es stimmt schon, dass er in Bologna studiert hat, oder? Ich habe nämlich gesehen, dass die meisten Komponisten in dieser Zeit zur Ausbildung eher nach Innsbruck oder München tendierten. Ebenso scheint es, dass er mit dem Pianisten Enrico Degasperi befreundet war, das heißt er hatte schon auch Beziehungen zu und in Italien.

EZW: Das stimmt, das ist eigentlich auch interessant.

EV: Ich weiß, dass es berufliche Schwierigkeiten gab. In dieser Zeit ging er auch zum Militär. Kurz darauf ist er nach Abessinien gekommen.

Kann es sein, dass er dort Ressentiments gegen das italienische Militär aufgeschnappt hat? Hat er sich zu dem oder zu den Kriegserfahrungen geäußert?

EV: Nein, überhaupt nicht.

EZW: Wie so viele. Darüber wurde nicht viel gesprochen.

Aber er hatte nie ein Problem mit Italienern?

EV: Nein, das hatte er nie. Das war kein Thema.

EZW: Ich denke, dass man als Künstler in dieser Hinsicht schon ein bisschen weltoffen sein muss.

SB: Das war er, denke ich, auch.

Ja stimmt. Aber es ist insofern interessant, weil seine politische Gesinnung eher zu Hitler geneigt war also zu Mussolini.

EV: Ich denke wirklich, dass er nicht politisch war.

EZW: Nein, ich denke auch nicht.

Das Interessanteste an seinen Kompositionen ist, was die Lieder angeht, dass es eindeutig zwei verschiedene Bereiche gibt. Nämlich ein Segment, wo er im Tiroler Liedstil, also fast volksmusikalisch, Tiroler Dichter vertont. Und das klingt wie Südtiroler Volksmusik. Das zweite Segment ist eher modernere, zeitgenössische Musik über deutsche Lyriker, also Storch usw. Seine Kompositionen sind relativ eindeutig eingeteilt in diese Bereiche. Deshalb frage ich mich wie er dazu kommt.

EZW: Vielleicht weil er das Volkstümliche beruflich mehr nützen konnte.

Ja, das ist die Frage. Aber wie kommt man dazu in den 40er und 50er Jahren im Südtiroler Volksmusikstil Lieder zu komponieren? Das riecht ein wenig nach Patriotismus.

EV: Nein, nein. Patriotisch war er nicht.

EZW: Eigentlich überhaupt nicht.

Also eher kosmopolitisch eingestellt.

EV: Ja total. Außer dass er Kapellmeister in Tramin war. (lacht)

Also hat er nicht irgendwie groß auf Traditionen geachtet?

EV: Nein.

Er hatte also eine moderne Gesinnung.

EZW: Ja, das hat man bei ihm gemerkt.

EV: Meine Mutter wurde gut erzogen. Ihr Vater war wahnsinnig streng. Einmal hatten sie Besuch: Ihr Vater war mit dem Gast im Wohnzimmer und meine Mutter wollte sich in ihrem Zimmer eine neue Frisur machen. Sie hatte wunderschöne, schwarze Haare und war noch ein kleines Mädchen. Sie machte sich nur eine andere Frisur. Als sie ins Wohnzimmer ging und ihr Vater sie sah, hat er ihr gesagt, sie soll wieder ins Zimmer gehen und sich die alte Frisur machen. Könnt ihr euch so etwas vorstellen? Wer hat die Mentalität dazu? (lacht)

EZW: Aber eigentlich könnte man sagen, dass meine Oma die perfekte Ehefrau war.

War sie auch musikalisch?

EV: Nein, sie selbst nicht. Sie hat ihn aber immer unterstützt.

EZW: Sie haben dann zusammen ein Gasthaus mit Zimmern namens Weinklause eröffnet.

EV: Eigentlich war er eine Art Pionier, was Fremdenverkehr anbelangt. Bis dahin gab es nur zwei traditionelle Gasthäuser im Dorf.

EZW: Das Gasthaus wurde von der Bevölkerung gut aufgenommen und war gut besucht. Später hat es Elvas Schwester Christa mit ihrem Mann übernommen. Heute gibt es nur noch Ferienwohnungen dort; das Gasthaus wurde geschlossen.

SB: Er arbeitete oft an der Kassa. Sonst hat fast alles seine Frau gemacht.

Hat hauptsächlich sie dort gearbeitet?

EV: Ja, sie hatten zusätzlich aber noch Kellnerinnen, da sie beide nicht vom Fach waren.

EZW: Sie machte aber den besten Apfelstrudel weit und breit; er war sehr bekannt.

Hat er weiterhin unterrichtet?

EV: Natürlich.

Und wo waren die Kinder? Waren sie auch im Gasthaus oder waren sie zu Hause unter Aufsicht?

EV: Wir drei Mädchen, also ich und meine beiden Schwestern... (lacht) Damals hieß es: „Elva, Wanda, Christa ins Bett!“

EZW: Ihr durftet nicht lange aufbleiben. Wenn dann die Verehrer gekommen wären, musstet ihr ins Bett. (lacht)

SB: Alle drei noch dazu bildhübsch...

Also war das Gasthaus nicht angrenzend zu eurem privaten Haus?

SB: Doch: im Haus.

EZW: Ganz unten im Parterre war die Klausen.

Hatte deine Mutter Kindermädchen für euch oder sonst eine Haushaltshilfe?

EV: Als wir noch in Bozen lebten, schon. Damals waren wir noch klein und sonst hätte unsere Mutter nicht einmal einkaufen gehen können.

In Tramin nicht mehr?

EV: Hier hatten wir automatisch durch den Betrieb Angestellte.

In Bozen hat er von privaten Musikstunden gelebt?

EV: Nein er war in der „Previdenza Sociale“. Er verdiente 500 Lire im Monat, 350 Lire musste er Miete bezahlen.

SB: Was war die Previdenza Sociale?

EZW: „Sozialvorsorge“ heißt es übersetzt.

Wohl eine Art private Pensionsvorsorge...

EV: Nein, es war eine öffentliche Pensionsvorsorge. Meine Mutter konnte mit ihren 150 Lire nicht gut wirtschaften, deshalb hatten sie einen Untermieter für ein Zimmer in ihrer Wohnung. Ihr Vater ist zwar früh gestorben und vererbte ihr viel Besitz. Allerdings konnte sie mit ihrem Erbe nicht viel anfangen, da sie keine erlernte Bäuerin war. Damals waren alle Felder im Südtiroler Unterland noch nicht angelegt, sondern es war das sogenannte

Moos. Erst mit der Zeit wurden dort Apfelbäume gesetzt. Das machte alles die Großmutter. Deshalb haben es meine Mutter und auch ihre Schwester nie gelernt. Meine Mutter erzählte mir, dass sie immer strickend auf dem Balkon mit einem weißen Kleid saß. Deshalb hat sie jeder beneidet. (lacht)

EZW: Sie war eigentlich recht wohlhabend. Und dann hat sie relativ viel geerbt.

Und ihre Schwester?

EV: Anna von Piristi war kinderlos und ist relativ früh gestorben. Deshalb ist der Besitz mit Einverständnis ihres Mannes auf meine Mutter gefallen. Ihr Mann, mein Onkel Fritz Morandell hat dann noch einmal geheiratet.

SB: Aus zweiter Ehe hat er eine Tochter namens Gabi Morandell: Sie ist auch Musikerin und unterrichtet. Fritz hatte das Fruchtgenuss-Recht unserer Felder bis zu seinem Tod. Berta Augscheller, die Frau des Organisten Oswald Mart, lebte in einem unserer Häuser.

EV: Onkel Fritz hatte eine kinderlose Schwägerin, daraufhin hat sie das Fruchtgenuss-Recht auf den Morandell-Besitz bekommen. Allerdings musste sie es nach ihrem Tod an die Morandells zurückgeben. Genauso verlief es dann mit dem Besitz meiner Mutter und Fritz selbst.

Wie hieß dieses Haus?

EZW: Ich denke Piristi-Haus.

EV: Das ist sehr interessant: Es gibt in Tramin so viele Häuser zu denen man so viel recherchieren konnte, aber zu diesem wurde nie etwas gefunden. Es ist gar nichts vorhanden.

EZW: Weiß man nicht einmal, wie lange es im Besitz der Familie Piristi war?

EV: Also das war so: Es gibt im Dorf ein Haus, welches das eigentliche Piristi-Haus war. Und unser Haus hieß Meier von der Seite meiner Großmutter. Mein Großvater hatte ein anderes Heimathaus. In seinem Heimathaus lebten zwei Brüder. Da das Haus so groß war, lebte der eine in der Südseite und der andere in der Nordseite. Währenddessen ist der Bruder meiner Großmutter gestorben und aus diesem Grund stand das Meier-Haus zum Verkauf, weil seine Frau den Besitz leider nicht erhalten konnte. Einer der Brüder im Piristi-Haus kaufte das Meier-Haus, sodass dann beide ein eigenes hatten. Fast das ganze Viertel gehörte den von Piristis.

EZW: Gibt es heute noch von Piristis?

EV: Nur einen: Konrad Piristi.

EZW: Hat er Kinder?

EV: Nein, er hat auch keine Kinder.

EZW: Das heißt, die von Piristis sterben aus.

EV: Genau.

EZW: Schade.

Und Erwin Vale hat sie einfach hier kennengelernt?

EV: Ja.

In welchem Jahr ist er genau gestorben?

EZW: 1981. (die drei sind sich nicht sicher)

Und wo wurde er begraben?

EV: Hier am Traminer Friedhof. Im Piristi-Familiengrab.

EZW: Elva, du könntest noch etwas über den Onkel Walfried erzählen!

EV: Das war sein einziger Bruder und dieser war absolut genial. Er hatte die Gabe, alles zu können. Er konnte so weit ins Meer schwimmen, bis man ihn nicht mehr gesehen hat und er konnte sehr gut klettern, Geige und Klavier spielen.

War er der ältere Bruder?

EV: Nein, der Jüngere.

EZW: Er war ein Charmeur, ein richtiger Frauenliebling. Wahrscheinlich hatte er sogar mehr musikalisches Talent als mein Opa. (lacht) Nur, dass mein Opa mehr Disziplin hatte.

EV: Ja, mein Vater war fleißiger und disziplinierter. Mein Onkel hingegen war genial und ein wenig ein Hallodri.

War er verheiratet?

EV: Ja, er war verheiratet; allerdings ließen sie sich scheiden. Danach hatte er mehrere Freundinnen. Sie waren alle ganz verrückt nach ihm. (lacht)

EZW: Ja, er hatte viele Geliebte. (lacht)

Hatte er keine Kinder?

EZW: Doch: einen Sohn.

EV: Walfried hatte alle Veranlagungen, die man sich vorstellen kann; trotzdem hat er nichts aus sich gemacht.

EZW: Das ist oft so.

Waren seine Eltern da nicht dahinter?

EV: Erstens war es so, dass mein Vater der Liebling seiner Mutter war – es war sehr ungerecht. Eigentlich hat sich Walfried viel mehr um sie gekümmert... – und Zweitens ist mein Großvater früh gestorben.

Was hat er für Musik gehört?

EV: Klassische. Oft höre ich Musik, die er hörte und sie erinnert mich heute noch an ihn. Er hörte meistens Klaviermusik, keine Symphonien. Zum Beispiel hörte er gerne „die Träumerei“.

Gibt es noch welche dieser Schallplatten?

EZW: Ja, diese hat alle Michi, mein Bruder. Er hatte auch den besten Kontakt zu ihm von uns Enkeln.

EV: Für ihn hat es eigentlich immer nur zwei Enkelkinder gegeben. Ariane und Michi, weil sie auch musikalisch waren.

EZW: Ariane weniger; sie musizierte eigentlich nicht so gern. Sie musste es eher tun. Aber Michi!

Wo ist die Geige eigentlich?

EV: Hier bei mir.

EZW: Es war doch der berühmte Geiger Sanin einmal hier und hat versucht sie zu spielen. Er ist erster Geiger in Verona. Er hat sogar gefragt, ob er sie haben darf, wir haben sie ihm aber nicht gegeben. Er fand es sehr schade, weil von uns niemand Geige spielt.

Interview mit Michael Zelger am 22.11.2017 in Tramin

Wann und wo wurde Erwin Vale geboren? Wer waren seine Eltern und woher stammten sie?

Erwin Vale wurde am 23.04.1906 in St. Michael, Eppan geboren. Sein Vater, Florian Vale, wurde am 06.10.1874 in Tramin geboren. Seine Mutter, Anna Maria Teschauer, wurde am 18.06.1880 in Atzwang geboren.

Wo verbrachte Erwin Vale seine Kindheit? Wo lebte die Familie und wo ging Erwin Vale zur Schule?

Im Wesentlichen wohl in Eppan, aber da kann ich nichts Genaues dazu sagen.

In Bologna hat Erwin Vale nicht studiert, sondern nur seine letzte Staatsprüfung abgelegt. Hat er trotzdem eher von Bologna als von Trient erzählt?

Er hat eher von Bologna als von Trient erzählt.

Wann, wo und wie hat Erwin Vale seine Frau Hertha kennengelernt? Wer war sie und wie war sie?

Wahrscheinlich hat er sie in Tramin kennengelernt. Hertha von Piristi, geboren am 14.04.1908 in Tramin, war eine geschäftstüchtige und pragmatisch denkende Persönlichkeit.

Nach dem Studium versuchte Erwin Vale zunächst, in Innsbruck als Geigenlehrer, Komponist und Violinist Fuß zu fassen. Was gibt es über diese Zeit zu berichten?

Seine Frau Hertha Vale hat mir berichtet, dass Erwin Vale unter allen Umständen in Innsbruck als Lehrer fußfassen wollte und er sogar bis zu Kurt Schuschnigg (damals Unterrichtsminister) gegangen ist – ohne Erfolg.

Der Abessinienkrieg bedeutete das Ende von Vales Aufenthalt in Innsbruck. Danach wohnte er wieder zu Hause in Bozen und später Tramin. Waren die Heirat und die Geburt der ersten Tochter der alleinige Grund für die Rückkehr oder war der Aufenthalt in Innsbruck einfach nicht so erfolgreich gewesen wie erhofft?

Wahrscheinlich hat die Tatsache, dass er den Lehrberuf in Innsbruck nicht ausüben durfte, dazu geführt, dass Erwin Vale mit seiner Frau nach Südtirol zog. Es könnten auch wirtschaftliche Überlegungen zur Rückkehr geführt haben: Erwin Vales Familie

verfügte über Besitzungen in Tramin. Auch Hertha von Peristi kam aus einer bäuerlichen gutsituierten Familie.

Was war Erwin Vales Haltung zur Zeit der Option? Er trat nicht selten bei Veranstaltungen der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland auf.

Erwin Vale hat mit mir nicht darüber gesprochen.

Wie hat sich Erwin Vales berufliche Laufbahn zurück in Südtirol entwickelt? Wann hat er die Leitung der Kreismusikschule Auer übernommen und wie lange hatte er sie inne? Seit wann und bis wann war er Volksschullehrer im Ort? Wann haben Erwin und Hertha die Weinklause eröffnet und was war seine genaue Rolle im Gastbetrieb?

Zu seiner Laufbahn in der Kreismusikschule Auer gibt es einen Zeitungsartikel. In Tramin war Erwin Vale ca. 30 Jahre als Lehrer tätig. In Pension ging er 1965. Ende der Fünfziger Jahre eröffnete er die Weinklause. Erwin Vales Einsatz im Gastbetrieb beschränkte sich auf die bürokratische Meldung der Übernachtungsgäste.

Wie hat sich Erwin Vales ehrenamtliche Tätigkeit im Dorf entwickelt? Wann und wie lange war er jeweils der Leiter der Musikkapelle und des Kirchenchores? Und gab es irgendwelche Beziehungen zur örtlichen Feuerwehr?

Zu den Daten der Dauer liegen mir keine Erkenntnisse vor. Erwin Vale war darüber hinaus auch Leiter der „Traminer Singschar“

Wie hat Erwin Vale seine musikalischen Tätigkeiten und Leistungen selber bewertet und eingeordnet? Hat er sich diesbezüglich geäußert? Sah er sich mehr als komponierender Lehrer oder als unterrichtender Musiker?

Erwin Vale hat sich eher als Musiker betrachtet.

War Erwin Vale mit sich und seinem Lebensweg zufrieden? Hatte er nicht erreichte Ziele oder Träume? Wie war er allgemein charakterlich und wie verhielt er sich im Familienkreis?

Sein Traum war es, Dirigent eines großen Orchesters zu sein. Auch Pianist hätte er sein wollen. Er war von seinen Idealen sehr überzeugt und der klassischen Musik vollständig verhaftet. Jede Abweichung betrachtete er als Frevel. Erwin Vale war in seinen jüngeren Jahren sehr gesellig und schlagfertig sowie eloquent. Bedingt durch seine asthmatischen Beschwerden zog er sich immer mehr ins familiäre Umfeld

zurück. Der Familie war er sehr zugetan und beschäftigte sich viel mit einigen seiner Enkelkinder. Klavier- und Geigenunterricht sowie Solfeggio hat er den Enkelkindern täglich mit viel Geduld beigebracht.

Abstract

Die Biographie und das Lebenswerk des größtenteils unbekanntes Südtiroler Komponisten Erwin Vale spielen sich in einer soziologisch wie historisch sehr spannenden Epoche ab. Geboren im Jahr 1906 erlebte Vale als junger Mann die Annexion Südtirols durch Italien in der Folge des ersten Weltkrieges. Damit gingen die systematische Unterdrückung der deutschen Volksgruppe in der Region und die politische Agenda einer gezielten Italianisierung einher. Vale studierte in den frühen Zwanzigerjahren Violine in Trient, versuchte später, sich eine Existenz in Innsbruck aufzubauen, verbrachte den Großteil seines Lebens dann aber doch im heimatlichen Tramin im Südtiroler Unterland. Dort arbeitete er als Volksschullehrer, Gastronom und Kapellmeister/Chorleiter. Gleichzeitig entstand aber auch ein ansehnliches Oeuvre aus vornehmlich deutschsprachigen Klavierliedern – allein schon das womöglich ein rebellischer Akt gegen den Faschismus im Italien der Zwischenkriegszeit. Die Stile, in denen sich Vale dabei bewegt, rangieren von klassizistischen über folkloristische bis hin zu spätromantischen Tongebilden. Auch Klavier- und Orgelwerke sowie Chorsätze finden sich im Nachlass des Komponisten.

Ziel und Zweck der vorliegenden Masterarbeit ist es, Leben und Werk des Komponisten Erwin Vale erstmals umfangreich zu dokumentieren. Dabei wird untersucht, inwieweit „modernes“ bzw. „ernsthaftes“ Komponieren unter den gegebenen zeitgeschichtlichen Umständen in Südtirol überhaupt denkbar war. Am Fallbeispiel von Erwin Vale wird so auch ein allgemeineres Bild einer musikhistorisch wenig aufgearbeiteten Regional-Epoche gezeichnet.