

Music Across the Ocean

Eine theoretisch-methodische Navigationshilfe

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unseld

Am Beginn des Forschungsprojekts *Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950*¹ stand das Interesse für Phänomene der Musikkultur, die bislang selbst dort nicht in den Blick gekommen waren, wo die – mittlerweile ein wenig angewachsene Forschung über musikbezogene Mobilität und Transfer zwischen Europa und den USA² – aktiv ist: Phänomene, die (deutlich) vor dem amerikanischen Bürgerkrieg zu beobachten sind, und solche, die sich weder an Institutionen noch am Phänomen des Virtuositums orientierten. Damit ging es um musikalisch Handelnde jenseits der »großen Namen«, um Praktiken, die an schwierige Quellenlangen gebunden sind (etwa, weil es sich um Ephemera handelt oder weil sich prekäres Wissen³ oder *embodied knowledge*⁴ nur indirekt materialisieren), und um Räume, die

- 1 Das Projekt *Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950*, gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF), war von 2019 bis 2022 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angesiedelt. Nähere Informationen: <https://www.mdw.ac.at/imi/musical-crossroads/> (Abrufdatum: 07.12.2023).
- 2 Carola Bebermeier: »Sundays at Salka's« – Salka Viertel's Los Angeles Salon as a Space of (Music-)Cultural Translation, in: *Musicologica Austriaca: Journal of Austrian Music Studies*, 21.6.2021, <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/113> (Abrufdatum: 7.12.2023); Carola Bebermeier/Clemens Kreutzfeldt: *Musical Crossroads. Europäisch-amerikanischer Kulturaustausch in vorinstitutionellen Räumen Bostons des 19. Jahrhunderts*, in: *Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, hg. von Sabine Meine und Henrike Rost, Würzburg 2020, S. 219–232; Stefan Keym/Michael Meyer: Art. *Musik und Kulturtransfer* (2020), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372783> (Abrufdatum: 6.12.2023); *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*, hg. von Doris Bachmann-Medick, Berlin/Boston 2014; Glenda Goodman: *Transatlantic Music Studies*, in: *Oxford Handbooks Online*, 6.12.2015, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.79> (Abrufdatum: 07.12.2023); Hanns-Werner Heister/Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt a.M. 1993; Boris Schwarz: *The Music World in Migration*, in: *The Muses Flee Hitler. Cultural Transfer and Adaption 1930–1945*, hg. von Jarell C. Jackman und Carla M. Borden, Washington 1983, S. 135–150.
- 3 Martin Mulsow, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012.
- 4 Evelyn Buyken/Sara Hubrich: *Verkörperptes Wissen. (Historische) Perspektiven auf den spielenden Körper in der musikalischen Praxis*, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), Heft 2, S. 202–215.

bislang nicht auf den Forschungsagenden standen. Dieses Schrägstellen der bisherigen Perspektiven auf Mobilität und Transfer zwischen Europa und den USA *et vice versa* intendierte mithin *andere* Personen und *andere* Räume, konkret: Musikalienhändler und ihre Verkaufsräume, Salonnières und ihre Salons und (in einem kleineren Teilprojekt) die Figur des Schwarzen auf Wiener Bühnen um 1800.

Beim Schrägstellen der Perspektive wurde rasch klar, dass mit diesem inhaltlichen Interesse auch methodische Herausforderungen zutage treten: Welche methodischen Werkzeuge ermöglichen es, den Fokus auf eine Vielzahl von Praktiken zu lenken, die sowohl für Musikalienhändler als auch für Salonnières charakteristisch sind? Und mit welchen Werkzeugen gelingt es, jene vorinstitutionellen Räume nicht nur beschreibbar zu machen, sondern hierbei insbesondere auch das Potenzial für Praktiken des Transfers zu beleuchten? Wie können wir von Wissen Kenntnis erlangen, das in Zentraleuropa um 1800 vage, ungesichert und prekär ist (wie etwa das Wissen über Schwarze und deren Versklavung)? Weitere Fragen schlossen sich an, sodass die Notwendigkeit bestand, sich im Dickicht der existierenden interdisziplinären und nur zum Teil für die Musikwissenschaft bislang fruchtbar gemachten Ansätze umzusehen.

Diesen Denkprozess nachzuvollziehen und damit auch eine Handreichung für jene zu geben, die sich vor ähnliche Herausforderungen gestellt sehen, ist Ziel dieses Textes. Es geht darum, die Fülle der Ansätze zu zeigen, sie skizzenhaft darzustellen und wissenschaftsgeschichtlich bzw. -theoretisch zu verorten, und schließlich auch, sie miteinander in Dialog treten zu lassen. Der Anspruch, die (ausgewählten) Ansätze *in extenso* zu diskutieren, wäre vermessen, auch eine quasi-lexikalische Erschließung ist nicht vorgesehen.⁵ Zudem scheint es notwendig, die zahlreichen Ansätze, die es ermöglichen, Dinge und Menschen in Bewegung zu beobachten, in einen weiteren Rahmen zu stellen. Denn jeder von ihnen hängt zusammen mit allgemeinen historiographischen Fragen und Vorstellungen davon, was (vergangene) Musikkultur ist und wie sie beschreibbar gemacht werden kann. Zugleich ist es notwendig, die interdisziplinären Ansätze in einen engeren Rahmen zu stellen, um klären zu können, welche für musikspezifische Fragen besonders anschlussfähig sind. Es wird zu zeigen sein, welche Zugänge und Konzepte aus den Musik-, Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften für uns relevant sind, um Phänomene des wechselseitigen musikbezogenen, kulturellen Austauschs zwischen Europa und den USA beschreibbar zu machen. Dabei unternehmen wir zwei Schritte: Einerseits geht es um Ansätze, die die Vorstellung von statischen kulturellen Entitäten hinter sich lassen und zum Ziel haben, das Prozessuale (musikbezogener) kultureller Phänomene

5 Dafür stehen u.a. zur Verfügung: *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, hg. von Wolfgang Gratzner, Nils Grosch, Ulrike Präger und Susanne Scheibelhofer, Münster 2023; Keym/Meyer, Art. *Musik und Kulturtransfer* (wie Anm. 2) sowie *Theory and Practice in Cross-Cultural Historical Musicology*, hg. von Nancy November, London (in Vorb.).

sichtbar zu machen (*»was sich bewegt«*). Andererseits geht es um Ansätze, deren expliziter Fokus darin besteht, die Mobilität ebendieser Phänomene analysierbar zu machen (*»wie es sich bewegt«*). Erkennbar werden soll damit jener theoretisch-methodische Ozean, auf dem das Forschungsprojekt *Musical Crossroads* navigiert. Daher beginnen wir zunächst mit Einblicken in unsere Forschungswerkstatt. Wenn es uns dabei gelingt, diese Navigationshilfe nicht nur für unsere Fragestellungen zu nutzen, sondern auch theoretisch-methodische Anregungen für nachfolgende Forschung zu bieten, ist umso mehr gewonnen.

I. Eröffnungsszenen: Beobachtungen aus der Forschungspraxis

Aus dem Konkreten schöpfend, beginnen wir mit drei Mikroszenen des Forschens, die sich im Rahmen des Projekts *Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950* abgespielt haben. Zunächst begeben wir uns an die US-amerikanische Ostküste: Im Februar 1813 nahm der deutschstämmige Bostoner Musikalienhändler Gottlieb Graupner sein Geschäftsbuch zur Hand, um in dieses – wie so oft – eine Rechnung zu transkribieren, die er zusammen mit einer Warenlieferung aus London erhalten hatte. Seit spätestens 1806 pflegte Graupner eine beständige transatlantische Geschäftspartnerschaft mit der englischen Musikalienhandlung Clementi & Co., die dem Import eines breiten musikbezogenen Warenspektrums in die USA diente.⁶ Neben seinem eigenen verlegerischen Schaffen konnte Graupner seiner amerikanischen Kundschaft auf diese Weise ein Notensortiment anbieten, das von den populären Songs am Londoner Drury Lane Theatre bis hin zu aktuelleren kammermusikalischen Werken Joseph Haydns oder Ludwig van Beethovens reichte. Hinzu kamen Lehrwerke sowie diverse Arten von Tasten-, Streich-, Blas- und Zupfinstrumenten einschließlich des notwendigen Zubehörs. Die Geschäftsbeziehung nach London war womöglich auf Graupners eigenen Aufenthalt in der Stadt zurückzuführen, denn nach seiner Ausbildung als Militärmusiker im norddeutschen Hameln verbrachte er einige Zeit als Theatermusiker in der britischen Metropole, ehe er in dieser Funktion mit einem reisenden Ensemble in die USA kam und sich in Boston als Musikalienhändler, Musikverleger, Instrumentalist und Musiklehrer niederließ. Sein Geschäftsbuch veranschaulicht, dass der Warenimport einer vorausschauenden Planung bedurfte, denn zwischen der postalischen Aufgabe einer Bestellung und dem Eintreffen der Güter vergingen aufgrund der zweifachen zeitaufwändigen Überquerung des Atlantiks mindestens vier bis sechs Monate. Ungefähr zweimal im Jahr konnte man in Boston ein neues englisches Warensortiment erwarten. Als Graupner im Februar 1813 seine

6 Vgl. »Horace Reynold's Papers«, Brown University, John Hay Library, US-PROu Ms. REYNOLDS.

Rechnungstranskription vornahm, zeichnete sich allerdings mit zeitlicher Verzögerung eine Unterbrechung dieser Routine ab, denn zeitgleich befanden sich bereits seit mehreren Monaten britische und amerikanische Soldaten in der kanadischen Grenzregion im Krieg. Der Britisch-Amerikanische Krieg (1812–1815) brachte den transatlantischen Warenverkehr schließlich nahezu vollständig zum Erliegen und führte dazu, dass die der Rechnungstranskription gegenüberliegende Seite in Graupners Geschäftsbuch für fast drei Jahre unbeschrieben blieb und keine Londoner Musikalien mehr in Boston eintrafen. Die Mikroszene rückt Mobilität und kulturelle Austauschprozesse vor dem Hintergrund ihrer Unterbrechung bzw. aufkommender Hindernisse in den Fokus und wirft Fragen nach den Konsequenzen auf. Wie schlugen sich diese politische Grenzziehung bzw. die veränderten Mobilitätsräume auf dem Musikalienmarkt nieder? Wie und mit welchen Mitteln wurde versucht, den Musikalienmangel zu kompensieren? Führte etwa das Ausbleiben importierter Klaviere zu einem Innovationsschub im amerikanischen Instrumentenbau?

In der nächsten Mikroszene befinden wir uns in Wien und werfen einen Blick auf eine Zeile aus *Othello, der Mohr in Wien*: »Itzt kommen d'Mohren in d'Mod!«⁷ Gleich in der ersten Szene der Wiener Posse aus dem Jahr 1806 kommen die beiden Bediensteten Rodrigerl und Jakerl einmütig zu dieser Beobachtung. Denn Othello, ebenfalls Bediensteter beim »reichen Privatmann« Herrn von Rascherl, ist ihr Konkurrent in der Gunst des Dienstherrn ebenso wie in der Gunst der Frauen. Just hat sich Desdemonerl, die Tochter des Hausmeisters, für Othello entschieden. Neben der Tatsache, dass sich diese Wiener Posse von Ferdinand Kringsteiner (Text) und Ignaz Schuster (Musik) als Shakespeare-Rezeption verstehen lässt,⁸ ist die Mode-These unschwer als Hinweis darauf zu lesen, dass das »Mohr-Sein«⁹ eine gewisse Sichtbarkeit in der Wiener Gegenwart um 1800 erlebte. Diese anzunehmende

7 *Othello, der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge*. Vom Verfasser des Zwirnhändlers. Die Musik ist vom Herrn Ignaz Schuster, Wien 1806; Zitat: S. 4, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00062686> (Abrufdatum: 7.12.2023), Moderne Ausgabe: Ferdinand Kringsteiner: *Othello, der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge*, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 29–66.

8 1785 war Shakespeares *Othello* (in deutscher Übersetzung) erstmals in Wien gezeigt worden und hatte mit der Posse nochmals eine intralinguale Übertragung ins Wienerische erlebt, sodass sich hier bereits hinreichend Anlass böte, über verschiedene Momente des Übersetzens nachzudenken, bezogen etwa auf die theatralen Gattungen, auf Sprache, auf Stand, Region u.v.a.m.

9 Der Begriff »Mohr« bezieht sich hier auf die Wortverwendung in der Posse von Kringsteiner/Schuster. Er wird hier ausschließlich als historischer Begriff verwendet. Um das Phänomen der (zumeist aus Afrika) verschleppten Menschen, die zwangsweise für die jeweilige ökonomische und politische Elite zu arbeiten zu hatten, zu benennen, wird hier und im Folgenden die an den *Blackness*-Begriff angelehnte Übersetzung (*Schwarze*) als Kollektiv-Begriff verwendet.

Sichtbarkeit aber steht in deutlichem Widerspruch zur musikwissenschaftlichen Perspektive auf die Figur des Schwarzen auf den Wiener (Vorstadt-)Bühnen um 1800. Denn in der Forschung schien Monostatos bislang eher ein Solitär zu sein. Zwar wurde der Bezug zu Angelo Soliman hergestellt,¹⁰ aber auch dieser rückte in der jüngeren historischen Forschung vor allem als exzeptionelles Beispiel in den Vordergrund. Weder Monostatos noch Angelo Soliman schienen auf eine veritable Mode hinzudeuten. Dieser Widerspruch zwischen der Mode-These aus dem Jahr 1806 und unserer gegenwärtigen Wahrnehmung entzündet Interesse auf mehreren Ebenen: Wie gelangt das Wissen über Schwarze auf die Wiener Bühnen? Wie lässt sich bestimmen, was in Wien um 1806 ›in aller Munde‹ ist, sodass man von einer Mode sprechen kann? Offenbar ist das Wissen über Schwarze ebenso mobil wie fragil, denn die Vielfalt der Figuren von Schwarzen auf den Wiener Bühnen ist groß, das Wissen darüber heute eher nicht. Aber von welchen Formen von Wissen können wir in diesem Zusammenhang überhaupt sprechen? Welche Medien, welche Akteur:innen tragen zur Produktion und Adaption dieses Wissens bei? Und vor allem: Welche Rolle spielen Wissen und Wissensproduktion in den notwendigen Momenten ihrer Mobilität?

Abschließend, als dritte Mikroszene, einige Gedanken zur Prägung der eigenen wissenschaftlichen Perspektive durch (kulturwissenschaftliche) Forschungsmethoden: Wie tief die Ansätze um kulturelle Mobilität im eigenen wissenschaftlichen Denken verankert sein können, wird mitunter deutlich, wenn die eigene Forschung in den Austausch mit der breiteren interdisziplinären und internationalen Wissenschaftsgemeinschaft gelangt. Während des Prozesses einer Aufsatzpublikation im Rahmen eines Sammelbandes für die Disziplin der Amerikanistik zum US-amerikanischen Parlor als vorinstitutionellem Ort des Wissensaustauschs tauchte nach dem ersten Lektorat als wiederkehrender Kommentar die Frage nach nationalen Einflüssen und ihrer Bedeutung auf. Dieser Bemerkung ähneln zuweilen aufkommende Nachfragen aus dem Publikum bei Vorträgen zum Thema Salonkultur in den USA. Auch diese hinterfragen gelegentlich das spezifisch Amerikanische an Salonkultur, deren Bedeutung für die USA und letztendlich, falls es sich ›nur‹ um einen Export aus Europa handele, deren Relevanz für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung.

10 Hanno Baschnegger: *Im Schatten der Aufklärung. Angelo Soliman in Wien*, in: *Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung* (Albertina, Wien: 17. März bis 20. September 2006), hg. von Herbert Lachmayer, Wien 2006, S. 283–292; vgl. außerdem *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien* (Wien-Museum Karlsplatz, Wien: 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012), hg. von Philipp Blom und Wolfgang Kos, Wien 2011; Bert Gstettner: *Angelo Soliman (1721–1796) – revisited*, in: *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance*, hg. von Michael Hüttler und Hans Ernst Weidinger, Wien 2019, S. 301–324.

Obwohl die Bedeutung nationalistischer Konzepte für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts an sich unbestritten und auch gut erforscht ist, spielen sie in der Forschung zur Musik- und Salonkultur im US-amerikanischen Parlor eher eine marginale Rolle. Die wiederkehrenden Nachfragen hinsichtlich des Nationalen bzw. der nationalen Bedeutung wiederum regen zur Reflexion auf epistemologischer Ebene an. Zum einen scheint ein holistisches Kulturverständnis sowie ein Raumverständnis von abgrenzbaren Container-Nationen mit ausgeprägten nationalen Spezifika im historischen Denken immer noch tief verankert. Keineswegs sei an dieser Stelle behauptet, dass für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts das Konzept des Nationalismus nicht relevant sei, doch gibt es durchaus – auch für das 19. Jahrhundert – diverse Folien, hinter denen eine Zeit historisch betrachtet und interpretiert werden kann. Der Blick auf kulturelle Austauschprozesse ermöglicht eine Hinwendung von übergeordneten Konzepten (etwa dem Nationalismus) zu konkreten Praktiken und Prozessen und damit eine Überprüfung der Prämissen an Beispielen. Die Frage, ob Salonkultur etwas typisch US-Amerikanisches war, wird dann obsolet. Am Thema interessieren die mit der Salonkultur in Verbindung stehenden Praktiken, die aus Europa übernommen und in den eigenen kulturellen Kontext übertragen wurden, weil sie offenbar als sinnvoll und nützlich angesehen wurden. Nationale Einflüsse könnten bei dieser prozessualen Betrachtungsweise durchaus relevant werden, sie bilden allerdings nicht die primäre Interpretationsfolie und auf keinen Fall sagen sie etwas über die Relevanz eines Forschungsthemas aus.

Diese Mikroszenen aus drei individuellen Forschungsprozessen lenken direkt hin auf eine methodische Reflexion über musikkulturelle Mobilität im transatlantischen Raum. Für ein systematisches Nachdenken bedarf es eines gut gefüllten methodischen Werkzeugkastens. Dabei fällt zunächst auf, dass viele Werkzeuge – obwohl ähnlich in der Funktion (bzw. Intention) – unterschiedliche Bezeichnungen tragen. So beginnt die Komplexität des Forschungsfeldes Musik und Mobilität bereits mit den Termini: In der rezenten (interdisziplinären) Forschungsliteratur existieren zahlreiche Begriffe, um einerseits die Vorstellung von statischen kulturellen Entitäten hinter sich lassen und das Prozessuale kultureller Phänomene sichtbar zu machen (*»was sich bewegt«*). Nicht weniger breit ist das Begriffsfeld, das sich andererseits um jene Ansätze sammelt, deren expliziter Fokus darin besteht, die Mobilität ebendieser Phänomene analysierbar zu machen (*»wie es sich bewegt«*). Und es sei bereits vorweggenommen, dass die Begrifflichkeiten, die es noch zu diskutieren gilt, ein hohes Maß an Eigenleben entfaltet haben, nicht nur über Sprachgrenzen, sondern auch über Denkstile, disziplinäre und generationelle Spezifika hinweg.¹¹

11 Dazu gehört, dass die Präfixe inter-, trans-, cross- etc. in ihrer Verwendung ein ähnlich starkes Eigenleben führen, inklusive Kritik und sprachlichen Neuschöpfungen. Die Wahl der entsprechenden Begriffe erspart gleichwohl – gerade auch in einem mehrsprachigen Kontext –

II. Beschreiben, was sich bewegt

Verortet in den Kulturwissenschaften gehört zu unseren theoretisch-methodischen Präsumptionen, dass Geschichtsschreibung über Mobilität erstens vom Normalfall des Mobilen ausgeht, dass sich zweitens Dinge und Personen bewegen, aber auch Ideen, Konzepte, Vorstellungen und *embodied knowledge*, und dass dies schließlich drittens in Praktiken, im Alltagshandeln zu beobachten ist. Die Auswahl, wem wir bei welchen Tätigkeiten zuschauen, ist dabei wesentlich, denn sie dokumentiert nicht zuletzt auch Wertigkeiten, die mit den ausgewählten Personen und ihren Tätigkeiten verbunden wurden und werden. Konzepte des Mobilen sind daher eingebettet in theoretische Vorannahmen von Kultur: Was wird unter Kultur verstanden – geht es um Artefakte oder (auch) um Praktiken? Wer sind die Akteur:innen? Und welche Räume werden qua Kultur konzipiert? Diese Vorannahmen sind selbstverständlich nicht (nur) mit Fragen des Mobilen beschäftigt, sondern greifen weiter aus. Ihr Radius ist gewissermaßen größer. Als Basis aber sind sie notwendig, um dann, in Teil III., ihre Schnittstellen zu Konzepten des Mobilen aufzeigen zu können.

Praktiken

Die *Historische Praxeologie*¹² sensibilisiert, den Geschichtswissenschaftlern Lucas Haasis und Constantin Rieske zufolge, »[...] für die alltägliche ›Verwicklung menschlicher Handlungen‹ in höherliegende soziokulturelle Bezüge: zeitgenössisch geltende, überindividuelle, dabei zugleich kollektiv geteilte wie individuell

keineswegs eine klare definitorische Positionierung, denn der Wortgebrauch von trans-, inter-, cross- und anderen Präfixen geht in den verschiedenen Sprach- und Wissenschaftssystemen je eigene Wege.

- 12 Die historische Praxeologie (entwickelt und geprägt u.a. im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, vgl. *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, hg. von Lucas Haasis und Constantin Rieske, Paderborn 2015) geht auf verschiedene, aus dem Bereich der Soziologie stammende theoretische Vorüberlegungen und empirische Beobachtungen zurück, etwa Erving Goffmans Rollentheorie (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959), Pierre Bourdieus Praxistheorie (*Esquisse d'une Théorie de la Pratique. Précédé de Trois Études d'Ethnologie Kabyle*, Genf 1972), Anthony Giddens Strukturierungstheorie (*The Constitution of Society*, Berkeley 1984), den französischen Poststrukturalismus (u.a. Michel Foucault: *L'Archéologie du Savoir*, Paris 1969) oder Judith Butlers Performanztheorie der Geschlechter (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990). In der deutschsprachigen Soziologie hat seit der Jahrtausendwende insbesondere Andreas Reckwitz zur theoretischen Ausarbeitung und Positionierung der Praxeologie beigetragen (u.a. *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003), Heft 4, S. 282–301).

erfahrbare, praktische Ordnungszusammenhänge.«¹³ Praktiken erhalten ihre historische Bedeutung durch die überindividuelle Gültigkeit ihrer Abläufe, ansonsten wären sie Handlungen. Die historische Praxeologie untersucht daher Handlungsmuster und fragt dabei nach ihrer Entstehung, ihrer Aufrechterhaltung sowie nach Details ihrer Durchführung entlang von drei »lesbaren Elementen«: Materialität (»Leben ›inmitten der Dinge‹«), Prozessualität (Vergangenheit *in actu*) und Historizität (das Denk-/Sagbare).¹⁴

Aus praxistheoretischer Perspektive müssen Praktiken von den Handelnden nicht notwendigerweise intentional ausgeführt werden. Sie können sich auch auf alltägliches Verhalten erstrecken, das nicht oder nicht mehr bewusst reflektiert wird, weil es als implizites Wissen oder Körperwissen (»know how«¹⁵) automatisch und routinemäßig abläuft. Da die meisten Praktiken dennoch zu einem bestimmten Zeitpunkt erlernt wurden, geht die Praxeologie von einer historischen und kulturellen Spezifität von Praktiken aus. »Praktiken sind immer zugleich sozial, materiell, symbolisch, diskursiv und zeitlich verfasst«¹⁶ wobei die Tatsache, dass eine Praktik an Körper und Dinge gebunden ist und daher eine Materialität aufweist, die Grundvoraussetzung dafür ist, dass sie historisch-praxeologisch untersucht werden kann (wie auch das eingangs erwähnte Geschäftsbuch des Bostoner Musikalienhändlers Gottlieb Graupner verdeutlicht). Damit basieren soziale Praktiken sowohl auf inkorporiertem praktischem Wissen als auch auf den »routinisierten Beziehungen zwischen Subjekten und von ihnen ›verwendeten« materiellen Artefakten«.¹⁷ Der menschliche Körper sowie Dinge, mit denen die Praktiken vollzogen werden (»Artefakte«), haben hierbei in der Theorie des Soziologen Andreas Reckwitz eine derart zentrale Position inne, dass er sie als Bedingung oder Voraussetzung für die Entstehung einer Praktik identifiziert. Heuristisch besonders attraktiv wird der Fokus auf Praktiken dann, wenn er Forschenden eine Erweiterung der gewohnten Blickrichtung und Betrachtungsweisen ermöglicht und scheinbar Selbstverständliches hinterfragt.

13 Lucas Haasis/Constantin Rieske: *Historische Praxeologie. Zur Einführung*, in: *Historische Praxeologie*, hg. von dens. (wie Anm. 12), S. 7–54, hier S. 15–16. Des Weiteren hat u.a. Sven Reichardt zentrale Forschungen zur deutschsprachigen historischen Praxeologie vorgelegt, etwa: *Praxeologie und Faschismus. Gewalt und Gemeinschaft als Elemente eines praxeologischen Faschismusbegriffs*, in: *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und Praxis*, hg. von Karl H. Hörning und Julia Reuter, Bielefeld 2004, S. 129–153.

14 Vgl. Haasis/Rieske, *Historische Praxeologie. Zur Einführung* (wie Anm. 13), S. 26–49 (Kapitel »Arbeitsweise der Historischen Praxeologie: Die drei Elemente von Praktiken und wie wir sie lesen können«).

15 Reckwitz, *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken* (wie Anm. 12), S. 289.

16 Haasis/Rieske, *Historische Praxeologie. Zur Einführung* (wie Anm. 13), S. 26.

17 Reckwitz, *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken* (wie Anm. 12), S. 289.

Während praxeologische Ansätze vor allem in der (Kultur-)Soziologie, aber auch in der Geschichtswissenschaft und den Literaturwissenschaften diskutiert werden, ist das Konzept des *kulturellen Handelns* ein genuin musikwissenschaftlicher Beitrag, den Susanne Rode-Breymann in den 2000er-Jahren etabliert hat.¹⁸ Lange Zeit war die Historische Musikwissenschaft ein Fach, das sich u.a. aufgrund eines engen Kunst- und Kulturverständnisses mit Komponisten und ihren Werken auseinandersetzte. Mit dem von Rode-Breymann entwickelten Konzept werden musikkulturelle Tätigkeiten und Personen in den Fokus gerückt, die grundlegend an der Entstehung und Vermittlung von Musikkultur beteiligt waren, jedoch nicht notwendigerweise Musik verfassten bzw. komponierten. Gerade hierdurch wird das Prozessuale von Musikkultur betont. Dieser Ansatz ermöglicht es nicht nur, Frauen – etwa als Instrumentalistinnen und Sängerinnen, Mäzeninnen oder Sammlerinnen¹⁹ – in die Musikgeschichtsschreibung zu inkludieren, sondern allgemein die Komplexität der Musikkultur in Geschichte und Gegenwart heuristisch greifbar zu machen. Dabei wird deutlich, dass

Musikgeschichte [...] kein Ergebnis komponierter Qualität [ist] [...], sondern ein Prozess mit vielen Beteiligten, vielen Mitentscheidenden, vielen Gatekeepern, die wir nicht mitdenken, wenn wir [etwa] über den Kanon von Opern sprechen. Es ist keinesfalls immer Resultat kompositorischer Qualität, ob Opern nach der ersten Aufführung im Spielplan bleiben oder nachgespielt werden.²⁰

Somit sei die Beschäftigung mit musikkulturellem Handeln als ein Akt wissenschafts- und kulturkritischer (Musik-)Geschichtsschreibung zu verstehen, der auf »Enthierarchisierung und Dezentrierung zielt«.²¹ Die Bewegung des wissenschaftlichen Fokus vom Produkt (der Komposition) hin zum Prozess, nicht nur des Musikverfassens,²² sondern ebenso der Interpretation und Performanz, der Förderung, der Erziehung und Vermittlung, der Nutzung von Musik als Statusobjekt etc., dekonstruiert eine nur scheinbare Sicherheit über kulturell Wertvolles und nicht

18 Entwickelt u.a. in: Susanne Rode-Breymann: *Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hg. von ders., Köln [u.a.] 2007, S. 269–284.

19 Martin Eybl: *Sammler*innen. Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810*, Bielefeld 2022.

20 Susanne Rode-Breymann: *Überlegungen zum Konzept kulturellen Handelns*, in: »La cosa è scabrosa.« *Das Ereignis »Figaro« und die Wiener Opernpraxis zur Mozart-Zeit*, hg. von Carola Bebermeier und Melanie Unseld, Wien [u.a.] 2018, S. 21–30, hier S. 23.

21 Ebd.

22 Wobei auch dieses selbst als Prozess verstanden werden kann, vgl. dazu Ina Knöth: *Paul Hindemiths Kompositionsprozess. »Die Harmonie der Welt«: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung*, Mainz 2016.

Wertvolles und eröffnet den kritischen Blick auf die Prozesse, die zu diesen ästhetischen Werturteilen geführt haben.²³ Vor allem »mobilisiert« sie Musikgeschichte, denn immer, wenn Musik entsteht, gespielt, gehört, verbreitet und rezipiert wird, ist etwas oder jemand »in Bewegung«.

Personen

Wenn man sich bei der Frage, *was sich bewegt*, Menschen und ihrer Lebensgeschichte zuwendet, gilt es, sich mit Biographik auseinanderzusetzen. Denn es obliegt (verschiedenen) Formen des Biographischen,²⁴ Leben beschreibbar zu machen. Das Schreiben von Lebensgeschichten kann in zweierlei Hinsicht mit Fragen des Mobilen in Verbindung stehen: zum einen, wenn es sich um transnationale Leben handelt, mithin das zu beschreibende Leben mobil war, zum anderen, wenn Mehrfachzugehörigkeiten beobacht- und beschreibbar sind, sich die Mobilität einer biographisierten Person also auf diverse soziale und kulturelle Zugehörigkeiten bezieht. Um bei letzterem zu beginnen: Das Konzept der Mehrfachzugehörigkeit²⁵ legt offen, dass sich Menschen innerhalb verschiedener Zugehörigkeiten selbst verorten (verschiedene Institutionen, soziale Milieus und Gruppen, kulturelle Systeme wie Religion, Sprache, Musik etc., rechtliche oder mediale Systeme u.a.m.). Diese (Selbst-)Verortungen bedienen auf affektiver Ebene das Bedürfnis nach Zugehörigkeit, können aber auch von außen bestimmt sein und damit Reibungsflächen in Selbstbildungsprozessen bieten.²⁶ Dabei ist unumstritten, dass Mobilität Mehrfachzugehörigkeiten forciert.

Lebensgeschichten von Musiker:innen sind, auch in historischer Dimension, zuallermeist von hoher Mobilität geprägt, seien es Reisen zum Zwecke der Ausbildung, Forschungs- und Konzertreisen, professionelle oder forcierte Migration wie das Exil.²⁷ So betont auch Silke Leopold: »Grenzüberschreitungen, nationale,

23 Rode-Breymann, *Überlegungen zum Konzept kulturellen Handelns* (wie Anm. 20), S. 24; vgl. hierzu auch: Frank Hentschel: *Institutionalisierung des ästhetischen Werturteils. Musikalische Preisausschreiben im 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), Heft 2, S. 110–121.

24 Zur Theorie des Biographischen siehe u.a. *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hg. von Bernhard Fetz, Berlin 2009; *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hg. von Christian Klein, 2. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart 2022.

25 *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, hg. von Claudia Ulbrich, Hans Medick und Angelika Schaser, Köln [u.a.] 2012; *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen: Räume – Materialitäten – Erinnerungen*, hg. von Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unseld, Bielefeld 2019.

26 Joanna Pfaff-Czarnecka: *Zugehörigkeiten in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*, Göttingen 2012.

27 Dass es hierbei häufig wenig sinnvoll erscheint, strikt zwischen Reise und Migration zu unterscheiden, wie es etwa die *Encyclopedia of Life Writing* in ihrer Differenzierung zwischen Verschriftlichungen von Migration und Diaspora auf der einen und Travel Narratives auf der an-

regionale, konfessionelle, gehören zum Proprium der Musikgeschichte«²⁸. Dass aber selbst solche Lebensgeschichten biographisch nicht notwendigerweise unter dem Aspekt des Mobilien beschrieben wurden, hängt mit den historiographischen Prämissen von Nationalgeschichtsschreibung zusammen: »Eine für die Sichtbarkeit transnationaler Leben besonders problematische Rolle spielt [...] die nationale Biographik, band doch die enge Verknüpfung von Nationalisierungs- und Individualisierungsdiskursen die europäisch dominierte Biographik seit der Aufklärung an die Nation.«²⁹ Und aus musikwissenschaftlicher Perspektive betont Annegret Fauser, dass »die westliche Historiographik MusikerInnen und vor allem Komponistinnen und Komponisten national verortet«, dies sei ein »transnationales Phänomen«.³⁰ Um dem »national biographer's net« zu entfliehen, bedarf es daher sowohl eines Fokus auf »lives that crossed national, racial and cartographic boundaries«,³¹ zugleich aber auch einer kritischen Auseinandersetzung mit Narrativen des (Im)mobilien – etwa wenn es um die Zuordnung zu nationaler Identität geht oder die Rahmung von Phasen des Mobilien (etwa als Bildungsreisen).

Raum

Es mag zunächst befremdlich sein, dass just dann, wenn vom Beschreiben dessen, *was sich bewegt*, die Rede ist, Raum als Konzept aufgerufen wird. Doch gerade in soziologischen wie kulturwissenschaftlichen Raum-Konzepten ist erkennbar, dass unter Raum nicht ein statischer Ort (gleichsam: Container) zu verstehen ist, sondern ein sozialer Raum: Räume, die durch soziales Handeln entstehen und beobachtbar werden.³² Der Fokus liegt dabei auf den (An-)Ordnungen von Menschen und Artefakten im Raum, wie sie wahrgenommen, erinnert und vorgestellt werden, und nicht zuletzt, wie sich darin gesellschaftliche Strukturen manifestieren. Da diese

deren Seite vorschlägt, kritisieren Gehmacher und Prager zu Recht. (Johanna Gehmacher/Katharina Prager: *Transnationale Leben – Formen, Begriffe und Zugriffe*, in: *Handbuch Biographie*, hg. von Christian Klein, Stuttgart 2022, S. 123–132, hier S. 126).

28 Silke Leopold: *Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort und ders., Kassel [u.a.] 2013, S. 30–39, hier, S. 37.

29 Gehmacher/Prager, *Transnationale Leben* (wie Anm. 27), S. 127. Vgl. dazu auch *Transnational Lives. Biographies of Global Modernity, 1700 – Present*, hg. von Desley Deacon, Penny Russell und Angela Woollacott, Basingstoke 2010.

30 Annegret Fauser: *Nationale Narrative in der Biographik. Ein transnationaler Zugang*, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hg. von Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 161–169, hier S. 163. Vgl. dazu auch Leopold, *Musikwissenschaft und Migrationsforschung* (wie Anm. 28), S. 30–39.

31 *Transnational Lives*, hg. von Deacon, Russel und Woollacott (wie Anm. 29), S. 2.

32 Vgl. dazu: Susanne Rau: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt a.M. 2013; Martina Löw: *Raumsoziologie*, Berlin 2001.

Wahrnehmungen, Erinnerungen und Vorstellungen in Bewegung gebracht, mitgenommen, transferiert werden können, sind diese (An-)Ordnungen in hohem Maße Teil dessen, was sich bewegt.

Neben der Frage der Relation ist auch die Frage der Begrenzung, der Ränder, nicht zuletzt der Praktiken von Grenzziehung und -überschreitung zu betrachten. Dabei ist festzuhalten, dass sich Grenzkonzepte unterscheiden können – im Sinne von ›limité‹ als offener Übergangsbereich oder im Sinne von ›frontière‹ als politisch-rechtlich manifeste Grenze. Über Grenzkonzepte nachzudenken, heißt zugleich auch, Grenzen in der Durabilität, Permeabilität und Liminalität zu verstehen, sie als veränderbar, verhandelbar und historisch bedingt zu betrachten. Damit kommen auch Praktiken in den Blick, die räumliche, zeitliche und soziale Differenzen entlang von Grenzkonzepten verhandeln, Praktiken, die als »veranlassende wie limitierende verkörperte Aktionen«³³ gedacht sind.³⁴ Dazu zählen auch symbolisch-soziale Grenzen (wie etwa Stand, Hautfarbe, Religion u.a.) als Grundbedingungen von Sozialität, einschließlich Scheingrenzen oder Heterotopien.³⁵ Und obwohl Grenzen bewegungseinschränkende Funktionen haben können, sind sie zugleich wesentliche Generatoren von Mobilität.

III. Beschreiben, wie es sich bewegt

Bereits die skizzierten praxeologischen, biographischen und raumsoziologischen Konzepte veranschaulichen, dass die Untersuchung kultureller Phänomene von einer Begriffsvielfalt geprägt wird, die sich nochmals erweitert, wenn das Untersuchungsobjektiv auf den Aspekt der Mobilität des Kulturellen scharf gestellt wird. »We live in a jungle of concepts competing for survival«,³⁶ kommentiert der britische Kulturhistoriker Peter Burke bereits 2009 pointiert die in den letzten Jahren wachsende Vielfalt und Komplexität methodischer Ansätze. Im deutschsprachigen Raum hat sich der Historiker Hartmut Kaelble bereits 2005 an einer methodischen Metadiskussion darüber beteiligt. Er konstatierte zu Recht, dass es sich bei der Diskussion der verschiedenen im Umlauf befindlichen Konzepte wie *Vergleich*, *Transfer*, *entangled history* oder *Histoire croisée* aber nicht ausschließlich um eine »rein metho-

33 *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, hg. von Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Wolbers, Wiesbaden 2015.

34 Vgl. <https://www.borders-in-motion.de/> (Abrufdatum: 7.12.2023).

35 Vgl. dazu u.a. das Forschungsprojekt *Phantomgrenzen in Ostmitteleuropa*: <https://cmb.hu-berlin.de/phantomgrenzen.eu/index.html> (Abrufdatum: 9.1.2024).

36 Peter Burke: *Cultural Hybridity*, Cambridge 2009, S. 34.

dische Debatte«³⁷ handle, sondern diese selbst einen zeithistorischen Kontext habe und vor dem Hintergrund einer »transnationalen Umorientierung der Geschichtswissenschaft«³⁸ zu betrachten sei. Diese Umorientierung spiegele sich u.a. seit den 1990er Jahren in einer stärkeren Hinwendung zu globalgeschichtlichen Fragestellungen in den USA, Europa und auch in Teilen Asiens wider.³⁹ Die nun folgende Auswahl an methodischen Ansätzen hat nicht das Ziel einer Metastudie (wie bei Kaelble), sondern sucht nach Anwendungsmöglichkeiten für konkrete musikkulturelle Phänomene.

Kulturtransfer

Die deutsch-französische Tradition der Kulturtransferforschung geht auf die Arbeitsgruppe um den Historiker Michael Werner und den Germanisten und Kulturwissenschaftler Michel Espagne zurück, die ab Mitte der 1980er-Jahre den zentralen Begriff des »transfert culturel« entwickelten. Espagne definiert diesen wie folgt:

[...] der Begriff Transfer hat, abgesehen von seiner Verwendung in der Psychoanalyse, keine bestimmte, bereits existierende Wortbedeutung. Er impliziert jedoch die materielle Bewegung eines Objekts im Raum. Er betont menschliche Bewegungen, Reisen, den Transport von Büchern, Kunst- oder Gebrauchsgegenständen zu Zwecken, die nicht unbedingt intellektueller Natur waren. Er impliziert eine tiefgreifende Transformation, die mit den wechselnden Bedingungen der Aufnahmestruktur verbunden ist. [...] Die spezifischen Bedürfnisse des Aufnahmesystems führen zu einer Selektion: Ideen, Texte oder Objekte werden verdrängt und bleiben in einem Raum, in dem sie möglicherweise für neue Bedingungen verfügbar bleiben.⁴⁰

37 Hartmut Kaelble: *Die Debatte über Vergleich und Transfer und was jetzt?*, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, (08.02.2005), online: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de> (Abrufdatum: 5.8.2022), S. [5].

38 Ebd., S. [5].

39 Vgl. besonders Sebastian Conrad: *Globalgeschichte. Eine Einführung*, München 2013; Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009. Die Globalgeschichte ist eine Form der historischen Analyse, die Phänomene, Ereignisse und Prozesse in globale Kontexte einordnet, ihre Untersuchung daher auf begrenzte Räume, jedoch mit einem Bewusstsein für globale Zusammenhänge beschränkt. Hierbei können potenziell auch verschiedene Perspektiven (Ökonomie, Religion, Kultur, regionale und imperiale Interessen u.a.m.) zu einer »großen Erzählung« zusammengefügt werden. Globalgeschichte wird damit als eine Geschichtsschreibung definiert, deren Fokus nicht notwendigerweise auf konkreten Transferprozessen liegen muss, sondern grundsätzlich die Dimensionen menschlichen Handelns in einem weiten, eben: weltweiten Fokus berücksichtigt.

40 Übersetzt von C.K. aus dem französischen Original: »[...] le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains,

Vom Vorteil, von einem unbelasteten Begriff ausgehen zu können, werden auf diese Weise (und in kritischer Abgrenzung zu Methoden des Kulturvergleichs) Transfer- und Aneignungsprozesse beschreibbar – insbesondere vor dem Hintergrund, dass die sich bewegenden Objekte und Menschen durch die Aufnahme in einen anderen Zusammenhang sich selbst und den Aufnahmezusammenhang verändern können.

Anknüpfend an die Forschungen Espagnes und Werners hat der Romanist und Kulturwissenschaftler Hans-Jürgen Lüsebrink ein theoretisches Modell um das Konzept des Kulturtransfers entworfen. Ihm zufolge interessiert sich die Kulturtransferforschung für »das gesamte Spektrum symbolischer Formen: d.h. die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes.«⁴¹ Die sogenannten »Strukturelemente des Kulturtransfers« hat er dabei in ein schematisches Modell überführt. In seinem Modell unterscheidet er drei Untersuchungsebenen (Dimensionen): »das kulturelle System zum einen der Ausgangs- und zum anderen der Zielkultur; sowie die transferierten kulturellen Objekte, Diskurse, Texte und Praktiken.«⁴² Diesen drei Ebenen ordnet Lüsebrink verschiedene Prozesse – Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse – zu, für die er jeweils unterschiedliche Ausprägungsformen aufzeigt. Den Rezeptionsprozessen widmet er sich mit einer erneuten Unterteilung in fünf unterschiedliche Ausprägungsformen (Übertragung, Nachahmung, Adaption, Kommentar und produktive Rezeption) besonders ausführlich.

Lüsebrinks und Espagnes/Werners Konzepte des Kulturtransfers haben gemeinsam, dass mit ihnen die Herausforderung einhergeht, »Ausgangs- und Endpunkt der jeweiligen Entwicklungen« bestimmen zu müssen. »Jede Beschreibung und Analyse eines Transfers setzt einen Beginn und ein Ende des Prozesses voraus, die vom Beobachter in der historiographischen Rekonstruktion festgesetzt werden

des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. [...] Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection: ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures.« Michel Espagne: *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999, S. 286. Vgl. zum Konzept auch Michel Espagne/Michael Werner: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, in: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)* (= Travaux et mémoires de la Mission historique française en Allemagne, Göttingen), hg. von dens., Paris 1988, S. 11–34.

41 Hans-Jürgen Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart 42016, S. 143.

42 Ebd., S. 145.

müssen.«⁴³ Auch wenn Lüsebrink betont, dass sein Modell die Dynamik und die Möglichkeit der Mehrpoligkeit kultureller Transfers mitdenke und sich nicht auf die »Analyse der Beziehungen zweier als statisch gedachter kultureller Systeme«⁴⁴ reduziere, setzt sich auch sein Modell dem Vorwurf einer mangelnden Elastizität aus. So konstatiert etwa der Musikhistoriker Stefan Keym in seinem 2020 in der *MGG Online* erschienenen Überblicksartikel »Musik und Kulturtransfer« u.a., dass »das der Kommunikationstheorie zugrundeliegende maschinelle ›Sender-Empfänger-Modell‹ der Komplexität von Kulturtransferprozessen nicht gerecht [werde].«⁴⁵

Das Konzept des Kulturtransfers weiterdenkend und hierbei u.a. die Kritik an der Konstruktion zweier Entitäten reflektierend, entwickelten Michael Werner und die Historikerin und Politikwissenschaftlerin Bénédicte Zimmermann den Ansatz der *Histoire croisée*.⁴⁶ Nicht duale Beziehungs- und Abgrenzungsstrukturen sollen analysiert werden, sondern Phänomene des Kulturtransfers auf mehreren Ebenen, die als verflochtenes Gebilde wahrgenommen werden: »Im Ansatz der *Histoire croisée* geht es um ein Verfahren, das soziohistorische Erkenntnis von einer spezifischen Raum-Zeit-Konstellation her zu erzeugen versucht.«⁴⁷ Ebenso eine Weiterentwicklung stellt das Konzept der *entangled history* bzw. *shared history* dar. Hierbei wurden, den eurozentrischen Fokus der *Histoire croisée* kritisierend, insbesondere auch Einflüsse der *postcolonial studies* fruchtbar gemacht,⁴⁸ Fragen im Umgang mit Marginalisierung und kultureller Zuschreibung aufgegriffen und die (auch methodischen) Herausforderungen einer Geschichtsschreibung jenseits der bislang etablierten Quellentypen und -bestände (Oralität, nicht-archiviertes Wissen etc.) thematisiert. Im Begriff der *entangled history* ist darüber hinaus das Präfix ›trans-‹ verzichtbar geworden, das im Kontext der Phänomene des Mobilen immer wieder zu Kritik geführt hatte.⁴⁹

43 Michael Werner/Bénédicte Zimmermann: *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), Heft 4, S. 607–636, hier S. 614.

44 Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation*, S. 153.

45 Keym/Meyer: Art. *Musik und Kulturtransfer* (wie Anm. 2).

46 Werner/Zimmermann: *Vergleich, Transfer, Verflechtung* (wie Anm. 43); ein Überblick über die *histoire croisée* sowie weitere Literaturangaben finden sich in: Anna Langenbruch: Art. *Histoire croisée/Entangled history*, in: *Musik und Migration*, hg. von Gratzner u.a. (wie Anm. 5), S. 73–74.

47 Werner/Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung* (wie Anm. 43), S. 609.

48 Vgl. dazu *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. von Sebastian Conrad und Shalini Randeria, Frankfurt a.M. 2022.

49 Vgl. dazu auch die Kritik von Julio Mendivil am Begriff der Transkulturalität (Julio Mendivil: *Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Begriff der Kulturforschung*, in: *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, hg. von Susanne Binás-Preisendörfer und Melanie Unseld, Frankfurt a.M. 2012, S. 43–61) sowie die Kritik von Joseph Roach am Konzept der

Übersetzung

Entstanden aus der philologischen Übersetzungsforschung wird kulturelle Übersetzung bzw. Translation als eine soziale Praktik sowie eine Form interkultureller Kommunikation verstanden.⁵⁰ Ausgelöst in den 1980er-Jahren durch die Diskussionen um den *cultural turn* bestand das Anliegen darin, Text- und Sprachübersetzung weiter zu fassen als »nur« als eine Übertragung von Wörtern und Texten und mit einer stärkeren Sensibilität und kritischen Aufmerksamkeit die jeweiligen kulturspezifischen Einbindungen in »Denkweisen, Weltbilder und Praxisformen«⁵¹ zu berücksichtigen. Auf diese Weise würden, der Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick zufolge, kulturelle Differenzen leichter erkennbar und die Texte könnten selbst zu einem Teil »kulturübergreifender Kommunikation bzw. interkultureller Auseinandersetzung werden.«⁵²

Mit dem Konzept der kulturellen Übersetzung erfährt dieser philologisch geprägte Ansatz eine Weitung auf die gesamte Spannweite kultureller Phänomene,⁵³ denn »Kulturen werden nicht nur übersetzt, sie konstituieren sich vielmehr in der Übersetzung als Übersetzung, d.h. sie sind als Bestandteile oder Ergebnisse von Übersetzungsvorgängen aufzufassen.«⁵⁴ Ziel dabei sei es allerdings keineswegs, die Übersetzung »gesamter ›Kulturen‹«⁵⁵ bzw. holistischer Kulturkonzepte nachzuvollziehen, sondern vielmehr, einzelne Prozesse und Praktiken der Übertragung

»transatlantic world«, die er durch den Begriff der »circum-Atlantic world« ersetzt (Joseph Roach: *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York 1996).

50 Doris Bachmann-Medick: *Kulturanthropologie und Übersetzung*, in: *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, hg. von Harald Kittel u.a., Berlin [u.a.] 2004, S. 155–165, hier S. 155.

51 Ebd., S. 156; vgl. auch Doris Bachmann-Medick: *Introduction: The translational turn*, in: *Translation Studies* 2 (2009), Heft 1, S. 2–16, hier S. 5.

52 Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie und Übersetzung* (wie Anm. 50), S. 156.

53 Vgl. dazu den Themenschwerpunkt *Übersetzungen* des Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) der Kunstuniversität Linz in Wien: <https://www.ifk.ac.at> (Abrufdatum: 25.11.2022).

54 Ebd., S. 162. (Kursivierung im Original) Angemerkt sei an dieser Stelle, dass es sich hier um eine begehrte wiederkehrende Rhetorik in den verschiedenen Mobilitätskonzepten handelt, die offenbar dazu verwendet wird, um der erforderlichen Elastizität zur Erfassung der endlosen Vielfalt kultureller Phänomene gerecht zu werden. So erklärt etwa Burke für den von ihm verwendeten Begriff der Hybridität: »It is surely true, [...] that every culture is hybrid and that the process of hybridization takes place all the time.« Burke, *Cultural Hybridity* (wie Anm. 36), S. 66.

55 »[W]hole ›cultures‹«, Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie und Übersetzung* (wie Anm. 50), S. 5.

zu analysieren.⁵⁶ Für diesen Ansatz ist der Fokus auf die Akteur:innen der kulturellen Übersetzungspraktiken, die auch als »cultural broker« bezeichnet werden, zentral.⁵⁷ Für die entsprechenden Orte, an denen diese Aushandlung kultureller Identitäten geschieht, hat sich – nicht nur im Kontext des Übersetzungskonzepts – der Begriff des »Third Space«⁵⁸ etabliert. Dabei handelt es sich um einen hybriden Handlungsraum, der sowohl physisch existent sein kann (etwa ein Salon) als auch im medialen oder/und imaginären Bereich (etwa in Form von Literatur oder Chatrooms) existiert. Die Perspektive der kulturellen Übersetzung wird in diesem Zusammenhang genutzt, um zu beschreiben, was passiert, wenn Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft aufeinandertreffen und versuchen, die Handlungen der jeweils anderen zu verstehen.

Im musikwissenschaftlichen Diskurs wurde das Konzept der kulturellen Übersetzung vor allem dort angewandt, wo Textvertonungen eine wichtige Rolle spielen, etwa im Bereich der Oper und des Liedes.⁵⁹ Der Musikwissenschaftlerin Christina Richter-Ibáñez zufolge sei allerdings eine Kombination aus sprach-/literaturwissenschaftlicher mit praxis- und raumbezogener Forschung besonders ertragreich und vielversprechend, denn »[w]enn man Übersetzung als kulturelle, soziale Praxis im Musikleben versteht, lenkt sie den Blick von einer normativen Werkästhetik, in deren Mittelpunkt die Originalität und Qualität der Produkte stehen, hin auf das Handeln von Musiker_innen und dessen Auswirkungen.«⁶⁰ Womit sich diese Perspektive im Übrigen unmittelbar an das von Rode-Breymann entwickelte Konzept des musikkulturellen Handelns anschließt. Das Konzept der kulturellen Übersetzung lenkt ebenso den Blick auf Unübersetzbarkeiten (»untranslatable«⁶¹), etwa wenn künstlerisches Handeln in einem bestimmten Raum und zu einer bestimmten Zeit nicht anschlussfähig war und aus diesem Grund als Scheitern wahrgenommen wurde und wird.⁶²

56 Doris Bachmann-Medick: *Translation. A Concept and Model for the Study of Culture*, in: *Travelling Concepts for the Study of Culture*, hg. von Birgit Neumann und Ansgar Nünning, Berlin [u.a.] 2012, S. 23–44.

57 U. a. ebd., S. 28.

58 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London 1994.

59 Christina Richter-Ibáñez: *Immerwährende Verwandlung. Übersetzung von Musik in neue Räume*, in: *Musik und Migration*, hg. von Gratzer u.a. (wie Anm. 5), S. 475–505, hier S. 478–479. Vgl. dazu auch *Zwischen Transfer und Transformation: Horizonte der Rezeption von Musik*, hg. von Michele Calella und Benedikt Leßmann, Wien 2020. Um Übersetzungen musiktheoretischer Schriften aus dem Französischen ins Deutsche geht es Benedikt Leßmann in seiner Habilitationsschrift *Übersetzung als Debatte: Französische Musikästhetik in Deutschland zur Zeit der Aufklärung* (Univ. Wien, 2021).

60 Richter-Ibáñez, *Immerwährende Verwandlung* (wie Anm. 59), S. 497.

61 Doris Bachmann-Medick: *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*, in: *The Trans/National Study of Culture*, hg. von ders. (wie Anm. 2), S. 1–22, hier S. 16.

62 Richter-Ibáñez, *Immerwährende Verwandlung* (wie Anm. 59), S. 498.

IV. Mobilitätsorientierte Musikgeschichtsschreibung

Welches Destillat lässt sich vorläufig diesem Überblick entnehmen? Um Mobilität von Musik historisch beschreibbar zu machen, sind einige theoretische Rahmungen notwendig, die sich, wie hier geschehen, in Konzepte um das *was sich bewegt* und um das *wie es sich bewegt* unterteilen lassen. Aus den Konzepten der erstgenannten Kategorie (*»was sich bewegt«*) ergibt sich ein weiter Musikbegriff, der sich nicht nur auf komponierte Artefakte und schriftlich fixierte Musik beschränkt, womit musikbezogene Praktiken (im weiteren Sinne, das heißt auch: enthierarchisiert) ins Zentrum rücken. Diese beschreibbar zu machen, helfen praxeologische Ansätze oder das Konzept des musikkulturellen Handelns. Auf diese Weise kommen auch Personen in den Blick, die Mobilität und kulturellen Austausch zwar vorantreiben, verantworten, ermöglichen und die als »cultural broker« bezeichnet werden können, die aber in der bisherigen Musikgeschichtsschreibung wenig Beachtung fanden, weil sie weder zu den renommierten Namen gehören noch zu den im Rampenlicht stehenden Akteur:innen. Wie wichtig wiederum die Frage ist, wie und auf welche Weise Raum beschrieben werden kann, zeigt nicht nur die Diskussion um die Konstitution von Grenzen (wer zieht sie, aus welchem Grund, mit welcher Legitimation?) und ihre Charakteristik (Permeabilität, historische Stabilität bzw. Veränderbarkeit etc.), sondern auch ein Blick auf raumsoziologische Ansätze, die Räume qua Beschreibung des in ihnen stattfindenden sozialen Handelns beobachtbar werden lassen.

Ein zentraler Diskussionspunkt der Konzepte, die sich der zweiten Kategorie (*»wie es sich bewegt«*) zuordnen lassen, ist die Frage nach deren »Elastizität«: Von schlicht monodirektionalen oder klaren Sender-Empfänger-Bewegungsrichtungen ist – nach vielstimmiger Kritik – zu Recht kaum noch die Rede. Musik ist dabei ein besonders virulentes Beispiel dafür, wie wichtig diese Dynamisierung ist. Denn als performative Kunst, die sowohl in materieller Form (Noten, Instrumente etc.) als auch im Körper (Spielfähigkeit, Interpretation, ästhetische Vorstellungen) und zudem in der Imagination existieren kann, ist die Vorstellung von Ausgangs- und Zielkultur bereits im Moment jeder Aufführung fragil – von Phänomenen der Mobilität ganz zu schweigen. Musik spielt in der Selbstbildung und Fragen der Identität eine wichtige Rolle. Zugleich ist sie für Zuschreibungen besonders empfänglich: Was ist ein »Russian Dance«⁶³ in Boston? Warum klingt der Chor der »Negerinnen« und »Neger«⁶⁴ bei Antonio Salieri für das Wiener Publikum vertraut? Auch diese

63 Zu dieser Frage regt etwa das entsprechende Notenblatt an, das im Beitrag »Musikalienhandel in Antebellum Boston: Räume des transatlantischen Austauschs. Dokumentation einer Ausstellung« präsentiert wird, vgl. S. 179.

64 Das Libretto sieht für den Chor eine Differenzierung zwischen »Europäer. Europäerinnen« und »Neger. Negerinnen« vor. Vgl. G[eorg] F[riedrich] Treitschke: *Die Neger*. Eine Oper in zwey Aufzügen [Libretto], Wien 1804, S. [2], 4 et passim.

Eigenheit der Musik gilt es im Blick zu behalten: Musik ist Trägerin von Erinnerungen (etwa im Exil), von Vorstellungen (des Eigenen wie des Fremden) und steht damit für ein eigenes, akustisches Mobilitätsszenario, das der Mobilitätssituation der beteiligten Personen nicht notwendigerweise entspricht.

Konkret und im Rückbezug auf die eingangs erwähnten Forschungsszenen heißt das: Die von einem Geschäftsbuch ausgehende erste Szene, die Einblick in die Umstände des transatlantischen Handels mit Musikalien gewährt, steht zunächst einmal exemplarisch für die Weitung des musikgeschichtlichen Blicks, den der Fokus auf musikkulturell Handelnde ermöglicht. Damit rückt ein Musikalienhändler ebenso in den Blick wie jene musikkulturellen Akteure, die als Komponist:innen oder Instrumentalist:innen tätig waren. So banal diese Erkenntnis vordergründig wirken mag, so veranschaulicht doch folgender Umstand die mit dem Konzept einhergehende enthierarchisierende Perspektivweiterung: Während Gottlieb Graupner in vielen Studien in erster Linie als Instrumentalist und Dirigent der Bostoner Handel & Haydn Society Aufmerksamkeit erfuhr, wurde sein als Musikalienhändler gepflegtes Geschäftsbuch erstmals im Rahmen unseres Forschungsprojekts tiefergehend untersucht.⁶⁵ Sich mit der Person Graupner auf der Mikroebene dem musikkulturellen Handeln einem individuellen Fall zu widmen, führt unmittelbar zu Fragen des Biographischen und der Erkenntnis, ihn streng genommen nicht als amerikanischen bzw. Bostoner Musikalienhändler zu bezeichnen, sondern eher als in Boston agierenden Musikalienhändler mit transnationalem Lebenslauf. Das biographische Konzept der Mehrfachzugehörigkeiten macht u.a. sein vielfältiges musikkulturelles Tätigkeitsspektrum an verschiedenen Orten sichtbar, das im Übrigen erst die Grundlage für seine transatlantische Geschäftstätigkeit bildete, aber Gefahr läuft, von nationalen Zuschreibungen verdeckt zu werden. Nicht zuletzt bekräftigt diese biographische Mikroebene des Fallbeispiels die Problematik eines Denkens in statischen kulturellen Entitäten. Selbst die anhand von Graupners Geschäftsbuch beschriebene Unterbrechung des transatlantischen Musikalienimports während des Britisch-Amerikanischen Krieges führt eine Verflechtung und Dynamik kultureller Phänomene vor Augen. Insbesondere anhand einer raumsoziologischen Perspektive wird beschreibbar, dass geographische bzw. physische Grenzziehungen unweigerlich Konsequenzen für das Soziale mit sich bringen und eben auch musikkulturelle Räume formen. Etwa wenn das Ausbleiben importierter Klaviere für einen bestimmten Zeitraum den Umsatz lokaler Klavierbauer und deren Innovationskapazitäten fördert. Das, was sich auf den ersten Blick als Unterbrechung bzw. Hindernis eines kulturellen Austauschs präsentiert, ist somit auf den zweiten Blick als charakteristischer Bestandteil des Austauschs zu betrachten.

65 Eingehend wird diese Quelle im Rahmen der derzeit im Entstehen befindlichen Dissertation von Clemens Kreutzfeldt behandelt, die den Arbeitstitel *Musikalienhandel in Antebellum Boston: Räume des transatlantischen Austauschs* trägt.

Betrachten wir die zweite Mikroszene: Kringsteiners Posse *Othello, der Mohr in Wien* geht unzweifelhaft auf Shakespeares Drama *The Tragædy of Othello, The Moore of Venice* zurück und gehört damit in den Bereich der *Othello*-Rezeption. Wenn damit auf motivischer Ebene bereits von Übersetzungen die Rede sein kann, lassen sich im Wiener Kontext auch rein sprachliche Wechsel beobachten (Hochsprache Englisch → Hochsprache Deutsch → Wiener Dialekt), womit ebenfalls deutlich wird, dass die Übersetzung von einer Sprache in eine andere auch die kulturelle Übersetzung des Milieus (sozialer Transfer) einschließen kann. Das Konzept der kulturellen Übersetzung hier heranzuziehen, ist auch deshalb zielführend, weil auf diese Weise Kringsteiners Posse als Beitrag zum Diskurs über Schwarze gleichsam ernstgenommen werden kann. Die auf diese Weise vorgenommene Enthierarchisierung betrifft damit nicht nur die Akteur:innen, sondern auch das Genre (Unterhaltungstheater) und den mit diesem verbundenen Aufführungsort (Vorstadttheater). Dennoch ist das eigentliche ›Wissen‹ über Schwarze, das in Kringsteiners *Othello* auf die Bühne gebracht wurde, unklar. Nicht in dem Sinne, dass die parodistische Version von Shakespeares Drama unerkannt bliebe, denn das Sujet wird (zu parodistischen Zwecken) überdeutlich ausgestellt. Gerade aber weil Kringsteiner seine *Othello*-Figur in die Gegenwart und an den konkreten Ort Wien versetzt, stellt sich die Frage danach, wie sich die Darstellung der Figur des Schwarzen mit dem Wissen über Schwarze beim Wiener Publikum verbindet. Die historische Forschung über verschleppte Schwarze in Europa aber kann zeigen, dass dieses Wissen über Schwarze hoch mobil, volatil und durchaus prekär war. Daher sind nicht nur Ansätze einer globalen Geschichte, zumindest aber einer Geschichte, die Europa, den Mittelmeerraum und den ›black atlantic‹ als miteinander verwobenen Raum umfasst, notwendig, um die Situation verschleppter Menschen in Europa (und speziell im Habsburgischen Reich) in den Blick zu nehmen. Zugleich ist auch auf das Phänomen des volatil-prekären Wissens einzugehen, indem kritisch jene Quellen zu reflektieren sind, die über Verschleppung, Versklavung und Abolitionismus einerseits, über die intensiv geführte Debatte über die Identität eines verschleppten Menschen andererseits Auskunft geben.

Abschließend nun ein kurzer Blick auf die dritte Mikroszene und damit auf die sowohl in diesem Band als auch innerhalb unseres Forschungsprojektes *Musical Crossroads* wiederkehrende Thematik der kulturellen Mobilität und des Austauschs sowie der Transnationalität: Dass Musiker:innen-Biographien mit Blick auf Herkunft, Ausbildung und Karriere seit jeher überwiegend transnational zu verstehen und zu beschreiben sind, ist, trotz fortdauernder nationaler kultureller Vermarktungsstrategien und Erinnerungskulturen, musikhistorisch nahezu unübersehbar, wurde und wird jedoch musikhistoriographisch selten explizit beschrieben. Nicht erst seit dem globalisierten Musikmarkt des 20. Jahrhunderts basiert das musikpraktische und -theoretische Wissen auf internationalem und transkulturellem Austausch und sind die Biographien der Akteur:innen dementsprechend angelegt.

Wie man an Graupners Beispiel sieht, führt es in der Regel zu Verkürzungen (die nur scheinbar Sachverhalte vereinfachen), wenn hier eine bestimmte nationale Verortung betont wird. Wie die dritte Mikroszene zeigt, migrierten auch kulturelle Praktiken wie die Salonkultur. Auch diese bieten sich für eine Untersuchung mit einer transkulturellen Perspektive an, die – neben regionalen oder nationalen Spezifika – die durch kulturelle Austauschprozesse entstandenen transregionalen und -nationalen Elemente hervorhebt. Diese transkulturelle Perspektive ist spätestens seit den 2000er-Jahren u.a. in Zusammenhang bzw. zeitlich parallel zum Aufkommen globalgeschichtlicher Perspektiven in der Geschichtswissenschaft, nahezu obligat für die Arbeit innerhalb kulturwissenschaftlich ausgerichteter Geisteswissenschaften geworden, denn nicht nur aktuelle Phänomene und Herausforderungen erfordern einen transkulturellen und transnationalen Blick. Den dabei oftmals unvermeidlich entstehenden »produktiven Mißverständnissen«, die Rebekka Habermas und Rebekka von Mallinckrodt in ihrem Aufsatz zu kulturellem Transfer und nationalem Eigensinn hervorheben,⁶⁶ gilt es hierbei nicht auszuweichen. Denn gerade sie können als Prüfstein eigener Erkenntnishorizonte dienen. Ausgehend von der Grundannahme einer grundlegenden *Mobilität* von Kultur, wie sie auch Stephen Greenblatt 2010 im Manifest zur *Cultural Mobility* betont hat,⁶⁷ gilt es daher nicht zuletzt, Austausch und Diskurs gerade auch über jene »produktiven Mißverständnisse« zu intensivieren.

66 Rebekka Habermas/Rebekka von Mallinckrodt: *Einleitung*, in: *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, hg. von dens., Göttingen 2004, S. 9–23, hier S. 12.

67 Stephen Greenblatt: *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge/New York 2010.

