

»the first statue of art in this country«¹

Das Bostoner Beethovenfest 1856. Transatlantischer Transfer von Erinnerungspraktiken

Clemens Kreutzfeldt

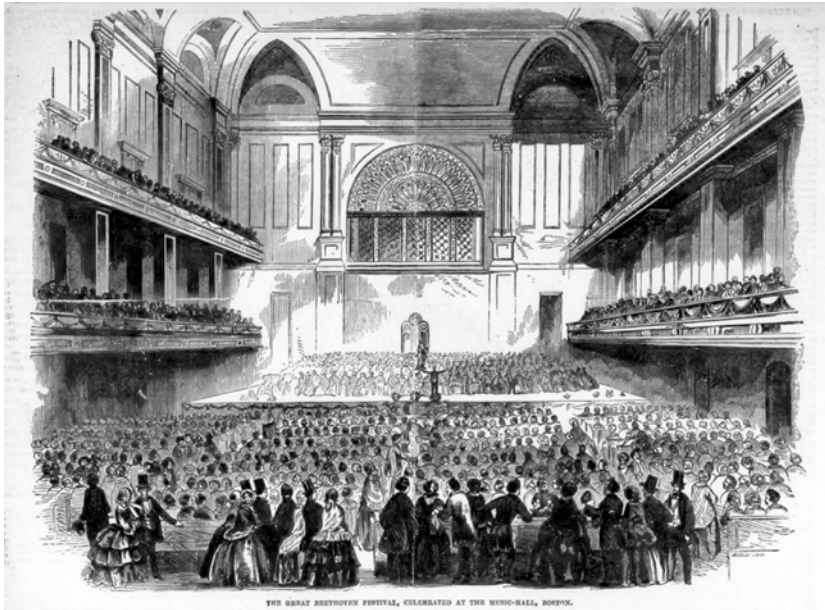


Abb. 1: »The Great Beethoven Festival, celebrated at the Music-Hall, Boston«, aus: Frank Leslie's Illustrated Newspaper [New York] 14 (1856), Heft 1, S. 216 (15. März)

Im Sommer 1855 wurde eine in der königlichen Erzgießerei in München hergestellte Beethoven-Statue über den Atlantischen Ozean nach Boston verschifft. Die

1 Anon.: *The Beethoven Festival in Boston*, in: *New-York Musical Review and Gazette* 7/5 (8. März 1856), S. 67–68.

mehr als zwei Meter hohe Bronzeskulptur (vgl. Abb. 3) war ein Geschenk des Bostoner Musikers und Kulturmäzens Charles Callahan Perkins (1823–1886), der den mit ihm befreundeten, in Rom ansässigen amerikanischen Bildhauer Thomas Gibson Crawford (1814–1857) mit dem Entwurf beauftragt hatte. Die erst wenige Jahre zuvor errichtete Bostoner Music Hall, das größte Konzerthaus der Stadt, sollte zum finalen Domizil seines Beethoven-Denkmal werden,² und hier hatte er nicht etwa das Foyer vorgesehen, sondern das hintere Zentrum der Bühne, »where [...] it will long preside over harmonies of instruments and voices worthy of such a presence«³ (vgl. Abb. 1). Die offizielle Einweihung der Bostoner Beethoven-Statue am 1. März 1856 war von einem »Grand Beethoven Festival«⁴ in dem für den Anlass geschmückten Konzerthaus gerahmt. »[B]efore the organ the name of BEETHOVEN was set in letters of white flowers with green upon a rich red ground [...].«⁵ Neben der Enthüllung der Skulptur und dem Vortrag eines Festgedichts setzten sich die Feierlichkeiten aus einem Konzertprogramm unter Beteiligung von Orchester, Chor sowie Vokal- und Instrumentalsolist:innen zusammen, das, wie zu erwarten, ausschließlich mit Werken von Beethoven bestückt war (vgl. Abb. 2).

Obgleich sich die musikwissenschaftliche Forschung der Rezeption Beethovens in den USA bereits ausführlicher gewidmet hat, ist das Bostoner Beethovenfest bisher nahezu unbeachtet geblieben.⁶ Musikhistoriker Douglas Shadle zog es beispielsweise als Beleg dafür heran, dass »[b]y 1856 [...] passion for Beethoven's music had become blisteringly hot, particularly in New England. That year marked the inauguration of a large bronze statue of Beethoven [...] at the Boston Music Hall, the city's best concert venue [...].«⁷ Der Schluss, dass die Errichtung des Denkmals Ausdruck der Beethoven-Begeisterung eines Gros der Bostoner Gesellschaft sei, impliziert allerdings eine vereinfachte Quellenlesart. Historikerin Cornelia Siebeck konstatiert im Hinblick auf Denkmäler als historische Quellen:

Real existierende Denkmale und Gedenkstätten lassen zunächst einmal ausschließlich Rückschlüsse auf die Intentionen derjenigen zu, die an ihrer Entstehung bzw. einer damit einhergehenden öffentlichen Diskussion konkret beteiligt

-
- 2 Nach ihrer Ankunft in Boston wurde die Statue zunächst in der Skulpturengalerie des Boston Athenæum aufgestellt, wo sie bereits öffentlich zugänglich war.
 - 3 Anon.: *In honor of Beethoven*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/22 (1. März 1856), S. 173.
 - 4 Vgl. Abb. 2.
 - 5 Anon.: *The Beethoven Festival*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/23 (8. März 1856), S. 181–182.
 - 6 In Michael Broyles' einschlägiger Publikation zur Beethoven-Rezeption in den USA wird das Bostoner Beethovenfest nur als Randnotiz erwähnt. Vgl. Michael Broyles: *Beethoven in America*, Bloomington 2011, S. 340–341.
 - 7 Douglas W. Shadle: *Orchestrating the Nation. The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise*, Oxford 2015, S. 162.

waren. Keinesfalls jedoch kann man [...] von hegemonialen (oder nach Hegemonie strebenden) Diskursen bzw. deren Resultaten auf ein »kulturelles Gedächtnis« ganzer Gesellschaften schließen.⁸

So hinterlässt bereits ein genauerer Blick auf die Rezeption der Bostoner Feierlichkeiten zu Ehren Beethovens in der zeitgenössischen amerikanischen Presse einen eher irritierenden Eindruck, sodass die historische Einordnung des Ereignisses weitaus komplizierter zu sein scheint. Das Pressebild setzte sich aus sehr unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Wahrnehmungen zusammen: Während man in einigen Artikel von einem Ereignis »single to the life-time of most of the participators, as it was also the first of its kind in this country«⁹ lesen konnte, das als »long remembered as an epoch in the musical history of Boston«¹⁰ eingeordnet wurde, fanden sich zugleich Stimmen, die davon sprachen, dass »[a]ll went off like an ordinary concert [...]. The cause of all this may be easily found in the very poor arrangement of the affair.«¹¹ und »it lacked the necessary means of exciting in the audience«¹². Las man einerseits »The hall was very finely decorated and an assembly of about three thousand persons filled it to its utmost capacity.«¹³, fand sich andererseits die Information »the Music Hall [...] was only well filled, not crowded.«¹⁴ Verursachte die Enthüllung der Statue einigen Kritiker:innen zufolge seitens des Publikums »an unanimous burst of enthusiasm, which has seldom been equaled [sic!] in this city«¹⁵, schrieben andere: »The appearance of the features of the great master of sound was greeted only by a dry applause«¹⁶. Auch die musikalischen Darbietungen erfuhren widersprüchliche Einordnungen. »We hardly think that a better selection could have been made for the present occasion, and all the performers acquitted themselves very well«¹⁷, attestierten die einen. Andere schrieben von

-
- 8 Cornelia Siebeck: *Denkmale und Gedenkstätten*, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Harald Welzer, Christian Gudehus und Ariane Eichenberg, Stuttgart [u.a.] 2010, S. 177–183, hier S. 180.
 - 9 Anon.: *The Beethoven Festival*, in: *Boston Morning Journal* (3. März 1856).
 - 10 Anon.: *The Beethoven Festival*, in: *Boston Herald* (3. März 1856).
 - 11 Anon.: *The Beethoven Festival in Boston* (wie Anm. 1).
 - 12 Anon.: *Inauguration of the Statue of Beethoven*, in: [Boston] *Daily Evening Traveller* (3. März 1856).
 - 13 Gustav Satter: *The Beethoven Festival*, in: *New York Musical World* 14/258 (8. März 1856), S. 110–111.
 - 14 Anon.: *The Beethoven Festival in Boston* (wie Anm. 1).
 - 15 Anon.: *Inauguration of the Statue of Beethoven* (wie Anm. 12).
 - 16 Anon.: *The Beethoven Festival in Boston* (wie Anm. 1).
 - 17 Satter: *The Beethoven Festival* (wie Anm. 13).

»æsthetic barbarism«¹⁸ und erklärten: »The programme was by no means what a Boston audience had a right to expect.«¹⁹

Ziel dieses Aufsatzes ist es, diese kontrastierenden zeitgenössischen Stimmen einzuordnen, um zu einem differenzierten Blick auf die Rezeption Beethovens in den USA bzw. im Speziellen in Boston zur Jahrhundertmitte beizutragen. Denn offenbar ließen sich die im Laufe des 19. Jahrhunderts in Europa etablierten Erinnerungspraktiken um Beethoven²⁰ mit ihren heroischen Narrativen nicht reibungslos von Bonn nach Boston transferieren, wo man elf Jahre zuvor mit der feierlichen Enthüllung der Statue auf dem Münsterplatz ein ähnliches Vorhaben realisiert hatte.²¹ Das damit einhergehende Scharfstellen des historiographischen Objektivs auf die Hürden, Widerstände und »Unübersetzbarkeiten«²² um die mit dem Beethovenfest in Verbindung stehenden transatlantischen kulturellen Austauschprozesse gewährt einen wertvollen Einblick in die Spezifika der Bostoner Musikkultur zu jener Zeit und der involvierten Akteure.²³

I. Ein Beethoven-Denkmal für Boston?

Wer waren die an der Errichtung des Denkmals beteiligten Akteure, und woher rührte überhaupt ihre Motivation, dem Komponisten ein Denkmal zu setzen? Das Bostoner Beethovenfest war nicht nur ideell, sondern auch personell in eine musik-kulturelle Ideenschule eingebettet, die sich in Boston zur Mitte des 19. Jahrhunderts

18 Anon.: *The Beethoven Festival in Boston* (wie Anm. 1).

19 Anon.: *The Programme of the Beethoven Festival*, in: *Boston Evening Transcript* (3. März 1856).

20 Vgl. u.a. Alessandra Comini: *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, New York 1987; Werner Telesko, Susana Zapke und Stefan Schmidl, *Beethoven visuell: der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*, Wien 2020; Melanie Unseld und Julia Ackermann (Hg.), *BEETHOVEN.AN.DENKEN. Das Theater an der Wien als Erinnerungsort*, Wien 2020.

21 Die Enthüllung des Bonner Beethoven-Denkmals fungierte offenkundig als Vorbild für die Akteure des Bostoner Beethovenfests. Als *Dwight's Journal of Music* seine Leserschaft über das vollendete Gießen der Statue informierte, betonte man, dass sie bei den europäischen Kritikern auf Zustimmung gestoßen sei, »[...] who pronounce it much superior to the Bonn statue.« (Anon.: »At Last!«, in: *Dwight's Journal of Music* 6/5 [4. November 1854], S. 39).

22 Christina Richter-Ibáñez: *Immerwährende Verwandlung. Übersetzung von Musik in neue Räume*, in: *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, hg. von Wolfgang Grotzer u.a., Münster [u.a.] 2022, S. 498.

23 Der Aufsatz ist aus dem an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angesiedelten Forschungsprojekt *Musical Crossroads: Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950* hervorgegangen, das musikbezogene Prozesse des Mobilen und des kulturellen Austauschs im transatlantischen Raum untersucht. Zur methodischen Herangehensweise des Projekts, die auch für die Entstehung dieses Artikels prägend war, vgl. den Aufsatz von Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unseld in diesem Band.

entwickelt hatte und institutionell vor allem in Gestalt der sogenannten *Harvard Musical Association* sichtbar war. So setzte sich das Organisationskomitee, das die Beethoven-Feierlichkeiten ausrichtete, ausschließlich aus Mitgliedern und Förderern dieser *Association* zusammen, zu denen auch der Stifter der Statue, Charles Callahan Perkins, zählte.

Die *Harvard Musical Association* war 1837 von ehemaligen Harvard-Absolventen gegründet worden, deren Intention es war, den soziokulturellen Stellenwert von Musik und jener Personen, die sich (auf akademischer Ebene) mit ihr befassten, zu heben. Eine Beschäftigung mit Musik sollte ihrem Manifest zufolge kein »mere amusement« oder ein »despised employment among the respected, and influential, and enlightened« darstellen, sondern als ein »noble employment«²⁴ Anerkennung finden. Vor diesem Hintergrund setzten sie sich dafür ein, Musik als eigenständige Disziplin der Geisteswissenschaften an den amerikanischen Universitäten zu etablieren. Darüber hinaus sollten die Errichtung einer Musikbibliothek und das Organisieren von Kammermusikkonzerten sowie einer Vorlesungsreihe dazu beitragen, den Musikgeschmack und die musikalischen Kenntnisse ihrer Landsleute zu »verbessern«.

Die wohl einflussreichste Persönlichkeit der *Harvard Musical Association* stellte John Sullivan Dwight (1813–1893) dar. Sein Zugang zu Musik war vor allem ein intellektueller. Er hatte zunächst am Harvard College und an der Harvard Divinity School ein Sprachen- und Literaturstudium, anschließend ein Theologiestudium absolviert, als unitarischer Pfarrer gearbeitet und eine in den USA viel beachtete Übersetzung von Gedichten Goethes und Schillers publiziert. In den 1840er-Jahren schloss er sich einer sozialutopischen Lebensgemeinschaft an, die danach strebte, die neuidealistischen Reformgedanken des Transzendentalismus zu verwirklichen. In dieser Zeit intensivierte er auch seine intellektuelle Auseinandersetzung mit Musik sowie seine musikschriftstellerischen Aktivitäten.²⁵

Sein 1841 vor der *Harvard Musical Association* gehaltener Vortrag gewährt Einblick in sein transzendentalistisches Musikideal, das er in die Institution trug. Musik habe »a meaning in itself, independently of any occasion for which it may

24 [Harvard Musical Association]: *Report Made at Meeting of the Honorary and Immediate Members of the Pierian Sodality*, in: *Boston Musical Gazette* 1/6 (11. Juli 1838), S. 42.

25 Vgl. Michael Broyles: »Music of the Highest Class«. *Elitism and Populism in Antebellum Boston*, New Haven 1992, S. 247. Darüber hinaus hat sich Ora Frishberg Saloman in mehreren Publikationen ausführlich mit Dwights Musikkritik beschäftigt. Vgl. exemplarisch Ora Frishberg Saloman: *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight. The Birth of American Music Criticism*, Boston 1995. Während der Drucklegung dieses Bandes erschien außerdem: Bill F. Faucett, John Sullivan Dwight: *The Life and Writings of Boston's Musical Transcendentalist*, Oxford 2023.

be written«,²⁶ argumentierte er in seiner Rede. Sie sei etwas Heiliges (»sacred«²⁷) und unabhängig von einem religiösen oder weltlichen Bezug. Ihm zufolge seien allerdings eindeutige hierarchische Unterscheidungen zu treffen. Musik, deren Bedeutung in der bloßen Unterhaltung der Menschen begründet liege, »cannot enrich, ennoble, purify and perfect the powers and sensibilities of man, and make him more a man«. ²⁸ So sei die Musik der amerikanischen Straßen und Gesellschaftszimmer »trivial and gay«²⁹. Zu den »nobler Productions of the art«³⁰, welche seiner Definition von Heiligkeit gerecht wurden, zählte er die Werke Händels, Mozarts und Beethovens. Die Adagio-Sätze in Beethovens Instrumentalwerken bezeichnete er als »almost the very essence of prayer«.³¹

Dwights hierarchische Vorstellung, die der Idee eines musikalischen Kanons entsprach, wurde von den Akteuren der *Harvard Musical Association* geteilt und stellte den Grundpfeiler eines intellektuellen Gerüsts dar, das sich parallel zu einer wachsenden Rezeption Beethovens in den USA entwickelte.³² Erst seit den 1840er-Jahren kamen Beethovens Sinfonien dort regelmäßig zur Aufführung, was vor allem auf die Gründung größerer Orchester in New York und Boston zurückzuführen ist. Wie der Musikhistoriker Michael Broyles bilanziert, stellte Orchestermusik in dieser Zeit erstmals mehr als »a stage curtain to open and close a program«³³ dar. Das genuin europäische bzw. deutschsprachige Musikideal, das sich in diesem Zeitraum in Boston in einem festen Kreis von Akteuren etablierte, wies folglich eine hohe Anschlussfähigkeit für die in Europa bereits blühenden Meistererzählungen auf. Unterstützung fand es auch durch in Boston ansässige, aber in Europa sozialisierte Musikschaffende, die etwa im Zuge der revolutionären Unruhen auf dem europäischen Kontinent zur Jahrhundertmitte in die USA migriert waren.³⁴

Der Einfluss der Akteure um die *Harvard Musical Association* auf das Bostoner Musikleben beschränkte sich, wie bereits angedeutet, nicht nur auf eine intellek-

26 John Sullivan Dwight: *Address delivered before the Harvard Musical Association, August 25th, 1841*, in: *Musical Magazine* 3/33 (26. August 1841), S. 257–272, hier S. 262.

27 Ebd., S. 263.

28 Ebd., S. 259.

29 Ebd., S. 259.

30 Ebd., S. 272.

31 Ebd., S. 263.

32 Ausdruck fand dieses intellektuelle Gerüst beispielsweise in dem transatlantischen Geschäftsmodell, das der Bostoner Musikverleger Nathan Richardson für seine 1853 eröffnete Musikalienhandlung mit dem aussagekräftigen Namen *Musical Exchange* vorgesehen hatte. Vgl. Clemens Kreutzfeldt: *Die Musikalienhandlung als Raum des transatlantischen Austauschs. Nathan Richardson (1827–1859) und der Musical Exchange in Boston*, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), Heft 4, S. 442–450.

33 Broyles, *Beethoven in America* (wie Anm. 6), S. 31.

34 Vgl. exemplarisch David Francis Urrows: *Apollo in Athens: Otto Dresel and Boston, 1850–90*, in: *American Music* 12/4 (1994), S. 345–388.

tuelle musikkulturelle Rahmung. So waren sie maßgeblich an der Errichtung der Bostoner Music Hall beteiligt, der Perkins seine Beethoven-Statue zu übergeben beabsichtigte. Für das Konzerthaus, das 2.500 Personen Platz bot und im November 1852 eröffnet wurde, hatte die *Association* private Spenden in Höhe von 100.000 Dollar eingeworben.³⁵ Im selben Jahr begründete zudem John Sullivan Dwight mit Unterstützung der *Association*-Mitglieder sein *Journal of Music*. Die Musikzeitschrift, die – wie zu erwarten – »the elevation of the musical taste«³⁶ als Ziel verfolgte, diente auch dem Bostoner Beethovenfest und seinen Organisatoren als wichtiges mediales Sprachrohr.

II. »Classical Concerts«

Wenngleich die Ausrichtung des Beethovenfestes nicht offiziell von der *Harvard Musical Association* ausging, setzte sich das für die Organisation der Feierlichkeiten zuständige *Managing Committee* fast ausschließlich aus deren Mitgliedern zusammen. Charles Callahan Perkins hatte eine siebenköpfige Gruppe zusammengestellt, die sich neben ihm als *chairman* aus John Sullivan Dwight, dem Klavierfabrikanten Charles Francis Chickering (1827–1891), Robert East Apthorp (1811–1882), dem Mediziner Jabez Baxter Upham (1820–1902), E. Gratton³⁷ und dem Musikalienhändler Nathan Richardson (1827–1859) zusammensetzte.³⁸ Das ursprüngliche Anliegen der Gruppe bestand allerdings nicht in der Ausrichtung des Beethovenfestes, sondern in der Organisation einer mehrteiligen Konzertreihe in der Music Hall, der sogenannten *Grand Orchestral Concerts*, die Perkins für die Wintersaison 1855/56 ins Leben gerufen hatte. Ein im September 1855 aufgesetztes Initiativpapier gab Auskunft über seine Pläne, eine Serie von »Classical Concerts«³⁹ zu veranstalten und eigens zu diesem Zweck ein Orchester mit mehr als 50 Musizierenden zusammenzustellen. Die notwendigen finanziellen Mittel hatte er von insgesamt 16 privaten Förderern eingeworben, aus deren Zirkel das oben genannte *Managing Committee* gewählt worden war. Erst während der Vorbereitungen auf die Konzertreihe war Perkins mit der Idee eines Festes zur Einweihung der von ihm finanzierten Statue an die Mitglieder herangetreten, die schließlich dafür stimmten, es zum Finale der siebenteiligen Konzertserie zu machen.

35 Arthur Hepner, *Pro Bono Artium Musicarum: The Harvard Musical Association*, Boston 1987, o. S.

36 [John Sullivan Dwight]: *Prize Songs*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/26 (29. März 1856), S. 204. Lebensdaten nicht bekannt.

37 Jabez Baxter Upham, Robert East Apthorp und John Sullivan Dwight hatten auch bereits dem *Managing Committee* angehört, das für die Errichtung der Bostoner Music Hall zuständig war. Vgl. Hepner, *Pro Bono Artium Musicarum* (wie Anm. 35), o. S.

39 Vgl. Nathan Richardson (1827–1859): Sitzungsprotokolle des *Managing Committee* der *Grand Orchestral Concerts*, Houghton Library, Harvard University, MSAm2567.

Die Aktivitäten der Gruppe einschließlich der Planung des Beethovenfestes sind durch die Dokumentation des Musikalienhändlers Nathan Richardson, der die Funktion des *secretary* übernommen hatte, überliefert. In einem Buch notierte er Sitzungsprotokolle und verwahrte Korrespondenzen sowie Programmhefte. Den Protokollen lässt sich entnehmen, dass die Gruppe ab Oktober 1855 meist mehrfach pro Woche in den Räumlichkeiten des Klavierfabrikanten Charles Francis Chickering zusammenkam, um ihre Aktivitäten zu organisieren, über die sie demokratisch abstimmten. Dazu zählten unter anderem die Auswahl der Orchestermusiker, die Honorarverhandlungen mit Solist:innen, die Beschaffung von Partituren und Stimmsätzen, die Organisation von Proben, die Schaltung von Werbeanzeigen und der Ticketverkauf.

Zu den ersten Amtshandlungen gehörte die Anstellung eines geeigneten Dirigenten, den sie in dem deutschstämmigen Musiker Carl Zerrahn (1826–1909) fanden. Zerrahn war im Zuge der revolutionären Unruhen 1848 in die USA migriert und hatte als Musiker im Orchester der *Germania Musical Society* Bekanntheit erlangt.⁴⁰ Wie aus den Sitzungsprotokollen hervorgeht, trafen sich die Konzertorganisatoren erstmals am 18. Oktober 1855 mit ihrem Dirigenten, um ein Programm für das erste Konzert zusammenzustellen. »Mr. Zerrahn read the Programmes of several concerts given in Germany, to give the committee an idea of the selections made there for concerts of a classical character«⁴¹, notierte Nathan Richardson. Der Eintrag veranschaulicht, dass die Eignung Zerrahns nicht nur in seinen musikpraktischen Fähigkeiten begründet lag, sondern zugleich in seiner musikalischen Sozialisation im deutschsprachigen Raum, die von den Konzertorganisatoren vor dem Hintergrund ihres Musikideals als eine wichtige Expertise angesehen worden sein muss. Auch der Umstand, dass man den Sitzungsprotokollen zufolge ursprünglich den deutschstämmigen Dirigenten der *Germania Musical Society*, Carl Bergmann (1821–1876) hatte engagieren wollen, der jedoch aufgrund seiner musikalischen Verpflichtungen in New York absagte, gibt einen Hinweis auf die Auswahlkriterien des Komitees für seine *Grand Orchestral Concerts*.

Was die Organisatoren und ihr Dirigent unter einem Konzert mit einem »classical character«⁴² verstanden, erläutert ein Blick auf die von Richardson verwahrten Programmzettel der ersten sechs Konzerte, die von November 1855 bis Februar 1856 gegeben wurden.⁴³ Zu den am meisten gespielten Komponisten zählten Lud-

40 Mehrere Musiker der *Germania Musical Society* hatten sich nach der Auflösung des Ensembles 1854 in Boston niedergelassen. Neben Zerrahn waren weitere ehemalige Germania-Musiker an den *Grand Orchestral Concerts* beteiligt. Vgl. ausführlicher Nancy Newman, *Good Music for a Free People. The Germania Musical Society in Nineteenth-Century America*, Rochester 2010.

41 Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

42 Ebd.

43 Die Konzerte wurden am 24.11.1855, am 8.12.1855, am 22.12.1855, am 5.1.1856, am 19.1.1856 sowie am 2.2.1856 abgehalten und um das Beethovenfest am 1.3.1856 ergänzt.

wig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Wolfgang Amadé Mozart. So wurden etwa Beethovens fünfte, sechste und siebte sowie der zweite Satz der achten Sinfonie; Mozarts 41. (Jupiter) und Mendelssohns dritte Sinfonie zur Ausführung gebracht. Neben Sinfonien und Ouvertüren standen Solokonzerte und Vokaleinlagen auf dem Spielplan. So erklangen beispielsweise Arien aus Mozarts *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* sowie Mendelssohn Bartholdys Klavierkonzert op. 25. Das sechste Konzert Anfang Februar wurde als ein zweiteiliger Festakt konzipiert, der einerseits den 100-jährigen Geburtstag Wolfgang Amadé Mozarts zum Anlass nahm und andererseits Felix Mendelssohn Bartholdys 47. Geburtstag gewidmet war. »Upon the front of the stage stood the wreathed Busts of the two composers, and the whole place and assemblage wore a festal aspect«⁴⁴, berichtete *Dwight's Journal of Music*.

Dwight, der – wie erwähnt – nicht nur als Mitglied des *Managing Committee* an der Organisation der Konzerte beteiligt war, sondern diese auch als Herausgeber seiner Musikzeitschrift mit Rezensionen begleitete, veröffentlichte im Januar 1856 einen bemerkenswerten Kommentar, der einen Einblick in die der Konzertreihe zugrunde liegenden Motivation gewährt:

In our running commentary on our Boston concerts, viewing them with reference mainly to their tendency to promote or put back real musical taste and culture in the community, we have in most cases in this journal laid more stress upon the programme than upon the performance. We believe it to be of much more importance *what* music we shall hear, than *how* we shall hear it given [...]. [...] a good book can benefit us in spite of a bad reader, and the first essential is *good* music, quite as much as good books.⁴⁵

Dass er vor dem Hintergrund der Intention, den musikalischen Geschmack zu heben, der Qualität des Konzertprogramms eine wesentliche höhere Bedeutung beimaß als jener der musikalischen Aufführung, unterstreicht seinen intellektuellen Musikzugang und führt die vor diesem Hintergrund mit der Konzertreihe anvisierte bildungspolitische Agenda des *Managing Committee*s vor Augen. Die Verbreitung dieser Vorstellung spiegelt auch eine wenige Tage später erschienene Rezension zum fünften Konzert der Serie wider. Obgleich der Rezensent unter anderem die musikalische Umsetzung von Beethovens fünfter Sinfonie bemängelte, fühlte er sich scheinbar dazu verpflichtet, seine Kritik mit folgender Bemerkung abzuschließen:

44 [John Sullivan Dwight]: *Last Orchestral Concert*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/19 (9. Februar 1856), S. 149.

45 [John Sullivan Dwight]: *About Symphony Programmes*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/16 (19. Januar 1856), S. 125.

In our comments upon the orchestral part of the concert, we ought to add, that notwithstanding the objections we have felt bound to make, we have rarely seen a more excellent program, and in the main the music was worthy performed. [...] It is noteworthy that this concert, so heartily liked and applauded, was strictly ›Classical‹.⁴⁶

Mit der feierlichen Einweihung der Beethoven-Statue sollte das Musikideal des Akteurskreises eine Materialisierung finden. Der Bostoner Jurist, Bildhauer und Dichter William Wetmore Story (1819–1895), der ebenso zu den Finanziers der Konzertreihe zählte, hatte zu diesem Anlass ein Gedicht verfasst, das er nach der Enthüllung der Statue und vor Beginn des Festkonzerts auf der Bühne verlas. Sein Text trug nicht nur die ansonsten für Dwights transzendentalistischen Tonfall üblichen geistlichen Einfärbungen – »We can only say, Great Master, take the homage of our heart;/Be the High Priest in our temple, dedicate to thee and Art.«⁴⁷ –, sondern betonte ebenso, dass Beethovens Statue dazu diene, die kulturelle Entwicklung der Amerikaner:innen voranzutreiben:

Never is a nation finished while it wants the grace of Art –
Use must borrow robes from Beauty, life must rise above the mart.
Faith and love are all ideal, speaking with a music tone –
And without their touch of magic, labor is the Devil's own.
Therefore are we glad to greet thee, master artist, to thy place,
For we need in all our living Beauty and ideal grace.⁴⁸

III. »Beethoven! Hang him!«

Auch wenn die feierliche Einweihung eines Beethoven-Denkmal dem Musikideal eines stabilen lokalen Netzwerks entsprach, fand dieses offenbar bei der Mehrheit der Bostoner Bevölkerung keinen Nährboden. Allein ein Blick in die amerikanischen Verlagsprogramme dieser Zeit offenbart, dass sich im Kreis der musikbegeisterten Bevölkerung der Stadt die Kompositionen eines (heute weitgehend vergessenen) Songwriters wie Stephen Foster (1826–1864) besser verkaufen ließen als die Klaviersonaten eines Beethoven.⁴⁹ Die Reichweite von John Sullivan Dwights intellektuel-

46 Anon.: *Music*, in: *Boston Daily Atlas* (21. Januar 1856).

47 William Wetmore Story, *Prologue* zur Enthüllung der Beethovenstatue, zit.n. Anon.: *The Beethoven Festival* (wie Anm. 5).

48 Ebd.

49 Vgl. Clemens Kreutzfeldt: *Zwischen Kommerzialität und Kunstideal: einem New Yorker Kompositionswettbewerb zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Spur*, in: *Die Tonkunst* 15 (2021), Heft 3, S. 261–272.

lem Musikzugang ordnet beispielsweise der Musikhistoriker Michael Broyles ein. Ihm zufolge war Dwight eher »[...] a dreamy Transcendentalist, living in a rarefied world of aesthetic idealism far removed from the dynamic, industrial, Manifest Destiny–Expanding, mercantile, Bible-thumping, slavery-torn country that characterized mid-nineteenth century America.«.⁵⁰ Anknüpfungspunkte für diese Einschätzung finden sich in den Berichterstattungen rund um die feierliche Einweihung der Statue. So griff etwa die *New York Evening Post* den in dieser Zeit viel diskutierten Topos der Nachrangigkeit einer (professionellen) musikalischen Betätigung in einer auf kapitalistische Werte ausgerichteten Gesellschaft auf und zeichnete folgendes Bestandsbild:

While the material interests of our country have been advancing with rapid strides; while our physical necessities are bountifully ministered to, and even the more practical of our spiritual want permanently provided for, the cultivation of the merely elegant arts, which do not necessarily lead to a lucrative result, has been but partially attended to.⁵¹

Vor diesem Hintergrund stellte eine Auseinandersetzung mit Musik entweder ein Luxusgut der ökonomischen Elite dar oder eine Betätigung, der sich nur ein:e selbstaufopfernde:r Idealist:in verschreiben konnte.

They must be drawn, either from the limited class that, having already attained a favorable worldly position, pause to enjoy the best advantages it offers, or from the equally small number who, though with everything to attain, are so little allured by the gilded prospect – so fired with the true love of art, as to be ready to prostrate themselves unreservedly at her shrine, seeking their only recompense in her smiles.⁵²

Wie zutreffend diese Einschätzung im Hinblick auf den Akteurskreis der *Harvard Musical Association* war, veranschaulicht nicht zuletzt ein exemplarischer Blick auf die biographischen Stationen, auf die Perkins bei der Enthüllung des von ihm gestifteten Beethoven-Denkmal bereits zurückblicken konnte.

Er entstammte einer wohlhabenden Familie, deren Mitglieder über Generationen hinweg in Boston als Kulturmäzene wirkten und unter anderem das *Bostoner Athenæum* förderten, dessen Bibliothek und Museum das intellektuelle Zentrum der Stadt bildeten.⁵³ Seine ökonomische Stellung ermöglichte es ihm, 1843 nach einem

50 Broyles, *Beethoven in America* (wie Anm. 6), S. 56.

51 Anon.: *The Beethoven Festival*, in: *New York Evening Post*, hier zit.n. *Boston Advertiser* (20. Februar 1856).

52 Ebd.

53 Vgl. Samuel Eliot: *Memoir of Charles Callahan Perkins*, Cambridge 1887.

Harvard-Studium nach Rom zu reisen, um Kunst zu studieren, wo er erstmals auch dem Schöpfer seiner Beethoven-Statue, Thomas Gibson Crawford, begegnete.⁵⁴ 1846 richtete er sich ein Studio in Paris ein, wo ihn der niederländisch-französische Maler Ary Scheffer (1795–1858) unterrichtete. Neben der bildenden Kunst interessierte sich Perkins ebenso für Musik. Offenbar verfügte er um 1850 bereits über ausreichende musikpraktische Fähigkeiten, um – zurück in Boston – sein Netzwerk zu den Musikschaffenden der Stadt ausbauen zu können und sich zum Präsidenten der *Handel & Haydn Society* – der traditionsreichsten Konzertinstitution der Stadt – wählen zu lassen. Perkins trat in dieser Zeit nicht nur als Dirigent in Erscheinung, sondern erstmals auch als Komponist. Im selben Jahr verbreiteten sich Berichte, die darauf aufmerksam machten, dass er mit der Bostoner *Musical Fund Society* eine von ihm komponierte Sinfonie einstudierte.⁵⁵ 1851 begab er sich für einen erneuten, drei Jahre währenden Studienaufenthalt nach Europa. In Leipzig nahm er ein Studium bei Ignaz Moscheles (1794–1870) auf. Es gelang ihm, das renommierte Verlagshaus Breitkopf & Härtel für die Publikation seines Klaviertrios (op. 10) zu gewinnen, dessen Bostoner Erstaufführung er zusammen mit dem *Mendelssohn Quintette Club* nach seiner Rückkehr beging.⁵⁶ Seine musikalischen Fähigkeiten stellte er auch beim Beethovenfest unter Beweis, indem er sich nicht nur als Stifter der Statue präsentierte, sondern zugleich als Solopianist in Beethovens *Chorfantasie* (op. 80). Ein Zeitgenosse beschrieb ihn retrospektiv als »handsome, refined, manly, without brilliant gifts, but with the most cultivated tastes and – a convenience quite rare among us – a liberal income.«⁵⁷

Dass es innerhalb des *Managing Committee* des Beethovenfestes sehr wohl ein Gespür dafür gab, dass es ein Musikideal verfolgte, das sich möglicherweise mit den Interessen des Bostoner Publikums nicht reibungslos vereinen ließ, veranschaulicht ein erneuter Blick in die Sitzungsprotokolle zu den *Grand Orchestral Concerts*.

54 Thomas Gibson Crawford hatte sich bereits 1835 in Rom niedergelassen. Den gebürtigen New Yorker erreichten aus seinem Heimatland mehrere Aufträge für Skulpturen, die er in seinem italienischen Atelier entwarf und unter anderem in München gießen ließ. Sein prominentester Auftraggeber war die amerikanische Regierung, für die er beispielsweise 1854 die *Statue of Freedom* entwarf, die bis heute die Kuppelspitze des Kapitols in Washington schmückt. Zur Bedeutung Italiens für reisende amerikanische Künstler:innen und Intellektuelle, insbesondere während der Mitte des 19. Jahrhunderts, vgl. Waldemar Zacharasiewicz: *Perspectives on the Mediterranean. Americans as Transatlantic Sojourners*, in: *Siting America/Sighting Modernity. Essays in Honor of Sonja Bašić*, hg. von Jelena Šesnić, Zagreb 2010, S. 11–23.

55 Vgl. etwa Anon.: *Boston items*, in: *Saroni's Musical Times* (1. Januar 1850), S. 353.

56 Vgl. exemplarisch die Ankündigung der Publikation in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (13. Juni 1855), S. 192; sowie Anon.: *Chamber Concerts*, in: *Dwight's Journal of Music* 6/9 (2. Dezember 1854), S. 71.

57 Thomas Wentworth Higginson: *Cheerful Yesterdays*, Boston [u.a.] 1898, S. 66.

Bereits beim zweiten Konzert, unter anderem mit Beethovens *Eroica* auf dem Spielplan, war die Music Hall mit 1.300 Besucher:innen nur etwa zur Hälfte gefüllt.⁵⁸ Die damit verbundenen ökonomischen Konsequenzen für die privat finanzierte Konzertreihe führten vermutlich dazu, dass folgende Notiz Einzug in das Sitzungsprotokoll vom 12. Dezember 1855 hielt: »It was thought best and decided to have the programme of the fourth concert of a lighter Character, to please the public taste.«⁵⁹. Bezugnehmend auf ein drei Tage später abgehaltenes Treffen des *Managing Committee* findet sich folgender Eintrag in den Protokollen: »It was proposed to introduce a set of Waltzes by Strauss at the third concert.«⁶⁰ Allerdings wurde diese Notiz offenbar nachträglich mit dem Zusatz »adjourned« versehen, sodass der Vorschlag vertagt und letztlich nicht realisiert wurde. Vermutlich betrachtete die Mehrheit der dem *Managing Committee* angehörenden Akteure ihn als mit ihrer Vorstellung von einem »Classical Concert« unvereinbar. Dass derartige Diskussionen nicht ästhetischer, sondern ökonomischer Natur waren, machte Dwight in einer Konzertankündigung explizit. »The fourth Orchestral Concert takes place to-night; the program is not quite so rich with great names as those that have preceded, and therefore possibly it may be regarded as more ›light‹ by some and so attract a larger audience.«⁶¹ Den angestrebten leichten Charakter sollte unter anderem eine Sinfonie von Louis Théodore Gouvy (1819–1898) erzeugen, auf die an späterer Stelle zurückzukommen ist.

Auch in der Rezeption des Beethovenfestes setzen sich Verweise auf eine Unvereinbarkeit des musikkulturellen Ideals der Veranstalter mit den (musikalischen) Interessen der Mehrheit der Bostoner:innen fort. Bemerkenswert erscheinen vor allem die Beschreibungen des Musikkritikers Theodor Hagen (1823–1871), der unter dem Pseudonym *Butterbrodt* in der Funktion eines Korrespondenten für die Leipziger *Signale für die musikalische Welt* schrieb und einen ausführlichen Bericht über das Bostoner Beethovenfest verfasste, adressiert an eine deutschsprachige Leserschaft. Hagen, der erst kurz zuvor in die USA migriert und wohlgerne im deutschsprachigen Raum musikkulturell sozialisiert war, konnte den Feierlichkeiten wenig abgewinnen und verfasste einen detaillierten Verriss. In anekdotischer Form zeichnete er das Desinteresse und Unwissen der Amerikaner nach, die ihm während seiner Anreise nach Boston zum Beethovenfest begegnet waren:

»Glauben Sie, daß wir noch Platz im Hotel bekommen werden?« fragte ich einen behäbigen Yankee, welcher die Zeitung las.

58 Vgl. Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

59 Ebd.

60 Ebd.

61 [John Sullivan Dwight]: *Musical Chit-Chat*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/14 (5. Januar 1856), S. 111.

In dieser Jahreszeit, warum nicht? Antwortete der Mann ohne aufzusehen.

»Aber das Fest?«

Wird's was geben in Boston? Fragte er auffahrend und mich mit einer ungeheuren Neugierde betrachtend.

»Nun, das Beethoven-Fest« bemerkte ich schüchtern.

»Beethoven!« fuhr mein Nachbar mit erhöhter Stimme fort. »Was für ein neuer Humbug ist das? Vermutlich ein Kandidat für die Präsidentschaft. Aber wir wollen keine neuen Namen mehr. Ich danke, wir hätten das eine Experiment mit Pierce theuer genug bezahlt. Beethoven! *Hang him!*«

Mit diesen Worten verließ mein edeldenkender Nachbar seinen Sitz, vermuthlich, weil ihm in meiner Nähe zu warm wurde.

Noch ehe ich Boston erreichte, kam ich zu der Ueberzeugung, daß nicht bloß keiner von meinen Reisegefährten etwas von dem bevorstehenden Feste wußte, sondern daß auch nicht ein Einziger den Mann dem Namen nach kannte. Doch halt, Einer war da, der mindestens wußte, daß dieser Beethoven zur Musik in einiger Beziehung stand. Aber warum diesem Fremden ein Denkmal! rief er aus, er hat weder *Yankee doodle* noch *Hail Columbia* gemacht.⁶²

In dem Aufeinandertreffen von Idealen und Realitäten liegt ein Grund für die divergierende bzw. teils widersprüchliche Rezeption des Bostoner Beethovenfestes. »[...] we are indeed approaching to the first position in music among the nations of the universe«⁶³, schrieb etwa der Bostoner *Daily Evening Standard* und bediente damit die mit der Statue beabsichtigte symbolische Wirkung. In Anbetracht derartiger Glorifizierungen war es nur konsequent, von einem uneingeschränkt gelungenen Konzert und einem bis an die Grenzen seiner Kapazitäten ausgelasteten Konzertsaal zu berichten: »completely filled«⁶⁴ – »The audience was the largest we have seen«⁶⁵ – »an assembly of about three thousand persons«,⁶⁶ ließ sich so und in ähnlicher Weise diversen Zeitungsberichten entnehmen. Auch die in *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* eingenommene visuelle Perspektive vermittelt diesen Eindruck (vgl.

62 [Theodor Hagen]: *Das Beethovenfest in Boston*, in: *Signale für die Musikalische Welt* 14/16 (April 1856), S. 177–180. Ausgehend von Hagens Bericht könnte es vielversprechend sein, dem Blick aus dem deutschsprachigen bzw. europäischen Raum auf die amerikanische Musikkultur der Jahrhundertmitte weiter nachzuspüren. In diesem Zeitraum begannen zahlreiche europäische Musiker:innen, wie Hagen selbst, die USA als lohnendes Ziel einer Tournee oder einer Migration wahrzunehmen. Könnte die in seinem Bericht hervorscheinende Degradierung des amerikanischen Musiklebens auch einer Sorge um den Verlust einer deutschsprachigen Hegemonie in musikkulturellen Angelegenheiten entsprungen sein?

63 Anon., *Inauguration of the Statue of Beethoven* (wie Anm. 12).

64 Anon.: *The Beethoven Festival*, in: *Boston Weekly Messenger* (5. März 1856).

65 Anon., *The Beethoven Festival* (wie Anm. 10).

66 Satter, *The Beethoven Festival* (wie Anm. 13).

Abb. 1). Demgegenüber liefern die Sitzungsprotokolle ein Korrektiv, denn diesen zufolge waren von 2.522 verfügbaren Tickets nur 1.357 verkauft worden und das Haus damit gerade einmal halb ausgelastet,⁶⁷ was auch Theodor Hagen zum Kommentar bewog: »Die Leute überstürzten sich natürlich dermaßen, in den Saal zu kommen, daß die meisten von ihnen unterwegs liegen blieben. Mindestens läßt sich nur so erklären, warum mehrere Sitze vakant waren.«⁶⁸

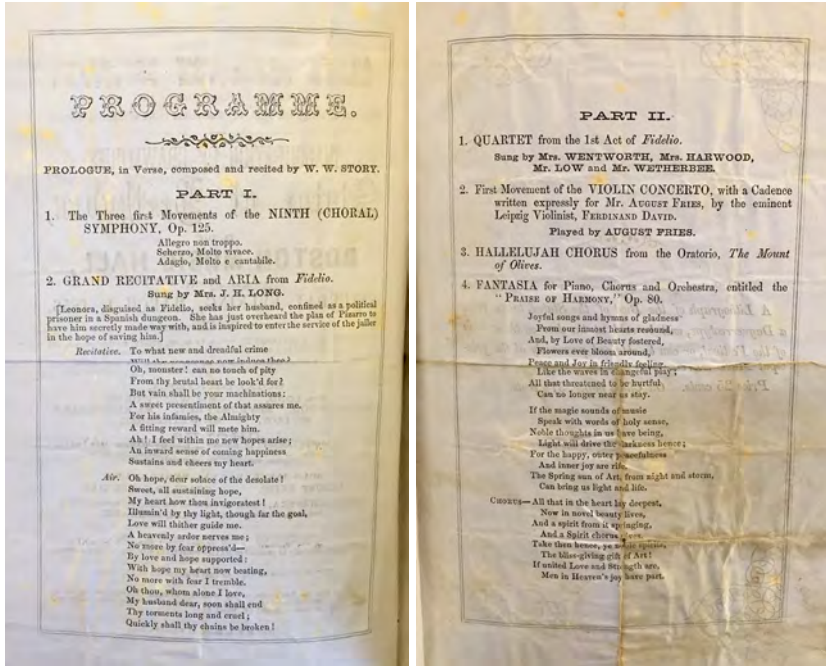


Abb. 2: Programm des Grand Beethoven Festival, Houghton Library, Harvard University, MSAm2567

IV. »aesthetical barbarism«

Während einerseits das von Perkins und dem *Managing Committee* angepriesene europäisch-deutschsprachig verwurzelte Musikideal nicht ausreichend Nährboden in der breiteren Bevölkerung finden konnte, führte andererseits ein weiterer Umstand

67 Vgl. Richardson: Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

68 [Hagen]: *Das Beethovenfest in Boston* (wie Anm. 62).

zu einer gemischten Rezeption des Beethovenfestes. So konnte insbesondere das musikalische Festprogramm (vgl. Abb. 2) die eigene intellektuelle Anhängerschaft nicht überzeugen, die hohe (europäische) Maßstäbe an die Feierlichkeiten angelegt hatte. Ein Journalist der *New Yorker Musical Review and Gazette* konstatierte etwa:

We have been often told of the superiority of Boston in musical matters, that we could hardly believe our eyes when we first saw the programme of this entertainment. Not one piece complete in the whole programme, with exception of the fantasia with chorus, Op. 80. No overture, only an insignificant chorus from the Mount of Olives, and the Choral Symphony, without the choral. Truly this program reflects very little credit upon the musical taste and judgement of Boston, and we know of no smaller town, even in Europe, which would have been guilty of such æsthetical barbarism.⁶⁹

Korrespondent Theodor Hagen äußerte sich gegenüber der deutschsprachigen Leserschaft der Leipziger *Signale für die musikalische Welt* ähnlich kritisch hinsichtlich des musikalischen Programms: »Die Bostoner Musenjünger gingen augenscheinlich damit um, am Abend eine große Auction Beethoven'scher Musikfetzen zu veranstalten!«. ⁷⁰ Dass der Gegenwind das *Managing Committee* nicht unerwartet traf, veranschaulicht ein Blick in die am Tag des Beethovenfestes erschienene Ausgabe von *Dwight's Journal of Music*, in der eine zukunftsweisende symbolische Bedeutung der Feierlichkeiten unterstrichen wurde – eine indirekte Aufforderung an die Kritiker, etwaige Unzulänglichkeiten des Festprogramms wohlwollender aufzunehmen.

We cannot do all in an hour. Let us not forget the purpose of the statue. It is to preside over a *continued* festival, over artistic gatherings and uses, which shall be worthy of that noble hall and of Beethoven's presence; a continuance henceforward of musical feast-days by which this community shall really be carried onward and upward in the humanizing culture of true Art. It matters not so much what we shall do to-night, as what we shall do henceforward, having erected such a type and pledge before us in our Hall of noble music.⁷¹

Was die Kürzung der neunten Sinfonie um den vierten Satz betraf – von deren Hintergrund im Folgenden noch die Rede sein wird –, hatte Dwight bereits im Vorfeld versucht, kritische Stimmen zu besänftigen. Eine mögliche Legitimation fand er bezeichnenderweise mit Blick auf den deutschsprachigen Raum:

69 Anon., *The Beethoven festival in Boston* (wie Anm. 1).

70 [Hagen], *Das Beethovenfest in Boston* (wie Anm. 62).

71 [John Sullivan Dwight], *In honor of Beethoven* (wie Anm. 3), S. 173–174.

It has been found impracticable to prepare the extremely difficult vocal portions of the Choral Symphony in a style that would be really worthy of the occasion. It is a thing for which few German cities afford the means, and Boston has by no means reached that point. It is quite common abroad to perform the three first (instrumental) movements, without the choral finale, and these form a glorious symphony in themselves.⁷²

Diese Begründung ließ der Journalist der *New Yorker Musical Review and Gazette* jedoch nicht gelten. Vielmehr sah er sich dazu gezwungen, Dwights Argumentation in Anbetracht seiner Kenntnisse über das deutschsprachige Musikleben zu widersprechen:

[...] we can not help correcting the statement, that this symphony is often played in Germany without the last movement. Some ten or fifteen years ago this might have been occasionally happened, but in later years the performance of this symphony has been so fully within the means and resources of any ordinary town, that it would be quite unnecessary to mutilate the beautiful work.⁷³

Dass die Befriedigung der Anhängerschaft des eigenen musikkulturellen Ideals und die Bemühungen in Richtung eines größeren Publikums einen teils unauflöslichen Spagat für das *Managing Committee* bedeuten konnten, veranschaulicht ein Blick auf die Rezeption des vierten *Grand Orchestral Concert*. Während man mit Louis Théodore Gouvys zweiter Sinfonie (op. 12) ein Konzertprogramm zusammengestellt hatte, das aufgrund seines »lighter Character«⁷⁴ ein größeres Publikum anziehen sollte, fand diese Programmgestaltung Kritik, die in einen öffentlichen Leserbriefwechsel mündete. Im *Bostoner Evening Transcript* trug ein Konzertbesucher sein persönliches Missfallen an der Sinfonie von Gouvy vor und äußerte den Wunsch, nicht etwa mehr Beethoven, sondern »composers of the rank of Mozart or Haydn«⁷⁵ hören zu wollen. In einer Replik, die vermutlich den Mitgliedern des *Managing Committee* der Konzertreihe zuzuordnen ist, erhob sich Widerstand. Mit dem Argument, dass Gouvys Sinfonie schließlich die kritische Zuhörerschaft des Leipziger Gewandhauses befriedigt habe, holte man sich transatlantischen Beistand. Der Verfasser sah die Wurzel der Kritik in einer Bostoner Eigenart der Selbstüberschätzung: »A hill is not unworthy of attention because it is not a mountain [...] Perhaps the truth is that we American Athenians think we know too much; that we are so conversant with

72 Anon.: *Musical Chit-Chat*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/21 (23. Februar 1856), S. 167.

73 Anon., *The Beethoven festival in Boston* (wie Anm. 1).

74 Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

75 [X]: *A Word about Symphonies*, zit. in: *Dwight's Journal of Music* 8/16 (19. Januar 1856), S. 125.

all that is greatest and best, that all else palls upon our pampered palates.«⁷⁶ Mit der Bezeichnung »American Athenians« bezog er sich polemisch auf die intellektuelle Vorreiterrolle, die Boston in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der USA zugeschrieben worden war und für die William Tudor (1779–1830) den Ausdruck »Athens of America« populär gemacht hatte. Die Replik ist insofern bemerkenswert, als sie den Vorwurf des Elitismus enthält und die Existenz eines Milieus in der Stadt beschreibt, das die Idee eines musikalischen Kanons nach europäischem Vorbild verinnerlicht hatte, jedoch auf andere Akteure – deren musikkulturelles Ideal ebenso europäischen Ursprungs war – ausgehöhlt und konservativ wirkte.

The people of *Leipzig* have probably enjoyed abundant opportunities of hearing these Symphonies; and therefore may act wisely in fostering pleasing novelties. As Bostonians are circumstanced, they should, it would seem, first gain some needful Knowledge of the greatest orchestral productions of Mozart and Haydn, after which, it will be full time enough to look up the works of Mr. Gouvy, and composers of similar calibre,⁷⁷

erwiderte der Kritiker. Schließlich schaltete sich John Sullivan Dwight in den Schlagabtausch ein, um eine Brücke zu bauen und die von ihm angepriesene Vorbildrolle des deutschsprachigen Raums in musikkulturellen Angelegenheiten zu betonen:

We are *not* a musically cultivated people, like the Germans. If we were, our very familiarity with the existing treasures of the Symphonic Art would make us curious to hear new efforts, and at the same time fit to judge of them, and safe from injury to our own taste in hearing of them. But it is not so with us. Our musical taste, as a community, is yet to be formed; it is all-important that we form it upon contemplation of the best models, that we go to real worth of music, feel it and receive it *deeply*, and know the difference between true Art and Idle fashion or mechanical, ambitious manufacture.⁷⁸

76 [A Diminished Seventh]: *Musical Matters*, zit. in: *Dwight's Journal of Music* 8/16 (19. Januar 1856), S. 125.

77 [X.]: *Another Word about Symphonies*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/16 (19. Januar 1856), S. 125–126.

78 [John Sullivan Dwight]: *Musical Matters*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/16 (19. Januar 1856), S. 126.

V. »There not being enough money in the treasurer to defray the expenses«

Die Bostoner Beethoven-Statue wurde nach ihrem Guss in der königlichen Erzgießerei in München vor ihrer Verschiffung nach Boston bereits mit einem musikalischen Festakt ein erstes Mal eingeweiht. Mit dem Einverständnis des Bildhauers hatte man die Statue im Konzerthaus der bayerischen Stadt aufgestellt, aufwendig in Szene gesetzt und beging am 26. März 1855 – Beethovens Todestag – ein erstes Einweihungskonzert mit über 300 Musizierenden in Gegenwart von mehr als 1.000 Besucher:innen.⁷⁹ Zu diesen zählten auch König Maximilian II. von Bayern und seine Ehefrau Marie von Preußen. Berichten zufolge äußerte der König Bedauern, die von ihm als äußerst gelungen empfundene Statue gehen lassen zu müssen.⁸⁰ »This is the Beethoven whom Germany accepts and feels«⁸¹, schrieb Dwight vor dem Hintergrund der Münchner Feierlichkeiten. Damit fand die Statue eine weitere Legitimation. Auch der anlässlich der Einweihung des Beethoven-Denkmal am Bonner Münsterplatz elf Jahre zuvor anberaumte Festakt hatte durch König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und der britischen Queen Victoria royalen Zuspruch erfahren.⁸²

Dem gegenüber konnte sich Charles Callahan Perkins gemeinsam mit seinem *Managing Committee* weder auf eine ideelle noch auf eine finanzielle staatliche Förderung berufen. So, wie die Errichtung der Statue durch Perkins als privat agierenden Kulturmäzen verwirklicht worden war, gingen auch jene Mittel, die für die Ausrichtung des Festakts zur Verfügung standen, auf private Geldgeber zurück. Die im Zuge der Organisation der *Grand Orchestral Concerts* angefertigten Sitzungsprotokolle gewähren auch hier Einblick. Mit seinem Initiativpapier hatte Perkins zunächst um eine finanzielle Unterstützung durch Subskribenten geworben. Er intendierte nicht nur, eine Sicherheit in Höhe von mindestens 2.000 Dollar zusammenzutragen⁸³, sondern die Adressierten zugleich mit ihrer Unterschrift zur anteiligen Übernahme des Risikos eines monetären Defizits zu bewegen, »[...] in case the concerts should not meet with the patronage of the Public in sufficient measure to cover the

79 Vgl. [John Sullivan Dwight]: *Crawford's Statue of Beethoven*, in: *Dwight's Journal of Music* 7/12 (23. Juni 1855), S. 93–94.

80 Vgl. Anon.: *Crawford's Beethoven*, in: *The Crayon* 1/21 (23. Mai 1855), S. 330.

81 [Dwight], *Crawford's Statue of Beethoven* (wie Anm. 79).

82 Vgl. Ingrid Bodsch: *Monument für Beethoven. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal (1845) und der frühen Beethoven-Rezeption in Bonn. Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und des Beethoven-Hauses*, Bonn 1995.

83 Perkins hatte in seinen Planungen ursprünglich 500 Dollar pro Konzert veranschlagt und mit einem Budget von 2.000 Dollar die Ausrichtung von vier Konzerten geplant. Vgl. Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

expenses.«⁸⁴ Mit insgesamt 16 Unterzeichnern gelang es ihm, das notwendige Kapital bereitzustellen. Dass das *Managing Committee* vor diesem Hintergrund darauf bedacht war, die Wirtschaftlichkeit der Konzertreihe stets im Auge zu behalten, ist den Protokollen ebenso zu entnehmen. So entschieden sich die Organisatoren etwa im Verlauf ihrer Planung dazu, die ursprünglich vorgesehene Anzahl an Proben für jedes Konzert von vier auf drei zu reduzieren und die Gagen der Orchestermusiker anzupassen. Nach dem ersten Konzert stimmten die Mitglieder dafür, ihren Werbeetat in Zukunft zu begrenzen, und auch für die Honorarverhandlungen mit Solist:innen setzte man sich vorab finanzielle Limits.⁸⁵

Ein Blick in das Protokoll vom 5. März 1856 offenbart, dass das Bostoner Beethovenfest letztlich ein Defizit erbrachte, das nicht nur die für die Durchführung der Konzertreihe bereitgestellten privaten finanziellen Ressourcen der Förderer verschlang, sondern anscheinend darüber hinaus die Orchestermusiker ohne das versprochene Honorar zurückließ:

Business related to the expenses of the Festival came before the Meeting, also the question as to what pay the Orchestra should receive for their services. There not being enough money in the treasurer to defray the expenses. There remains nothing to divide among them as expected several prepositions were made but no action measures taken. Adjourned till March 8, 1856.⁸⁶

Welche Lösung für die Vergütung der Musiker gefunden wurde und ob die Subskribenten, wie mit ihrer Unterschrift zugesagt, für das Defizit hafteten, bleibt ungeklärt, denn dieser Eintrag ist der letzte des Protokollbuchs.

Nicht ausschließen lässt sich, dass ein überstrapaziertes Finanzierungsmodell bereits im Vorfeld zu Schwierigkeiten hinsichtlich der Organisation des Beethovenfestes geführt hatte, denn auch wenn die Idee, das Aufstellen der Statue mit einem Festakt zu begehen, bereits kurz nach Ankunft der Skulptur in Boston im Sommer 1855 medial Verbreitung gefunden hatte,⁸⁷ wurden die Pläne für die Ausrichtung der Feierlichkeiten erst Anfang Januar konkreter.⁸⁸

After some arguments the committee voted to give a seventh Concert to be called the Beethoven Festival, to inaugurate the statue of Beethoven to be pre-

84 Ebd.

85 Vgl. ebd.

86 Ebd.

87 Vgl. [Dwight], *Crawford's Statue of Beethoven* (wie Anm. 79).

88 In einem auf den 18.11.1855 datierten Sitzungsprotokoll fand die Idee für das Beethovenfest erstmals Erwähnung, jedoch ohne dass Entscheidungen zur Durchführung getroffen wurden: »Business matters related to the Beethoven Festival was brought before the meeting but nothing definite was decided upon.«, Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

sented to the Music Hall, by Mr. C. C. Perkins. It was decided to give this concert March 1st, and to take measures [...] to secure the Orchestra and such other talent, as was thought necessary for the occasion.⁸⁹

Doch erst Ende Januar einigte man sich darauf, »[...] to send invitations to all artists and Musical Amateurs who would be likely to volunteer their services for the Festival Concert.«⁹⁰ Damit verblieb gerade mal ein Monat Zeit für Proben und weitere Vorbereitungen, was nicht zuletzt vor dem Hintergrund des anvisierten Einbezugs von Laienmusizierenden ein ambitionierter Zeitplan war. Mit Zeitungsannoncen warb man schließlich unter den Musikschaffenden der Stadt um Unterstützung:

As the Festival consecrated to the memory of the greatest of Composers, and as it is the first time that a statue of a great artist has been erected in America, the Committee hope there will be shown among the members of the musical profession a desire to assist in the said celebration, and will gratefully receive any proposition from individual artists to that effect.⁹¹

Doch nicht nur in der Frage, welche Musiker:innen an dem Festkonzert teilnehmen würden, war man sich im Februar noch uneins, sondern ebenso die Gestaltung des musikalischen Programms betreffend. So enthielt das von Dwight Anfang Februar publizierte Konzertprogramm noch Stücke, die letztlich nicht zur Aufführung kamen: die *Egmont*-Ouvertüre (op. 84) und *Adelaide* (op. 46).⁹² Selbst zwei Wochen vor den Feierlichkeiten stand das endgültige Programm noch nicht fest: »The original plan of the programme has been somewhat varied; it will probably be announced in full next week.«⁹³ Diesen Umstand spiegeln auch die Sitzungsprotokolle wider, denen sich entnehmen lässt, dass den Solist:innen erst am 16. Februar das Stimmenmaterial ausgehändigt wurde.⁹⁴ Dass man trotz aller Schwierigkeiten an der (teilweisen) Aufführung der 9. Sinfonie festhielt, lag vermutlich darin begründet, dass die Statue den Anfang der vertonten *Ode an die Freude* in ihren Händen hält (vgl. Abb. 3). Die kritischen Einschätzungen mancher Rezensenten im Hinblick auf die Qualität der musikalischen Darbietungen erscheinen vor dem Hintergrund der organisatorischen Unwegsamkeit keineswegs als unglaublich.⁹⁵

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Nathan Richardson: *Beethoven Concert*, in: [Boston] *Daily Evening Traveller* (4. Februar 1856).

92 Vgl. ebd.

93 [John Sullivan Dwight]: *Musical Chit-Chat*, in: *Dwight's Journal of Music* 8/20 (16. Februar 1856), S. 159.

94 Richardson, Sitzungsprotokolle (wie Anm. 39).

95 Vgl. beispielsweise Anon., *Inauguration of the Statue of Beethoven* (wie Anm. 12).

VI. Fazit

Der Blick auf die Akteure und ihre Motivationen hinter der feierlichen Enthüllung des Bostoner Beethoven-Denkmal zeigt, dass das Vorhaben in einer elitären Ideenschule verankert war, die sich in Boston zur Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert hatte. Dieser lag ein deutschsprachiges Musikideal mit transzendentalistischem Einschlag zugrunde, das eine hohe Anschlussfähigkeit an die in Europa bereits florierende musikbezogene Heroengeschichtsschreibung einschließlic der mit ihr einhergehenden Erinnerungspraktiken aufwies, die sich materiell in der Errichtung von Komponistendenkmälern niederschlugen. Institutionalisiert in der *Harvard Musical Association*, stellten die involvierten Akteure ein stabiles musikkulturelles Netzwerk dar, das sich durch ideelles und ökonomisches Kapital auszeichnete. Die feierliche Enthüllung der Statue war Bestandteil einer bildungspolitischen Agenda, die von diesen Akteuren ausging, um die Idee eines musikalischen Kanons mit Beethoven an der Spitze zu fördern.

Eine Einordnung der konträren zeitgenössischen Rezeption des Beethovenfestes zeigt zum einen, dass dieser Agenda eine idealisierende Berichterstattung Beistand leistete, für die die tatsächliche (musikalische) Umsetzung des Festes letztendlich nachrangig war. Andere Stimmen zeugen hingegen davon, dass die Idee des Beethovenfestes einem exklusiven elitären Bostoner Akteurskreises entsprungen war und offenbar in Widerspruch zu der Lebenswirklichkeit und den (musikalischen) Interessen der Mehrheit der musikinteressierten Bevölkerung stand. Vor diesem Hintergrund ist eine Bewertung der Statue als universeller Ausdruck einer in Boston zur Jahrhundertmitte vorherrschenden Beethoven-Begeisterung eine trügerische Quellenlesart. Dazwischen sind jene Stimmen zu verorten, die aus Richtung der intellektuellen Anhängerschaft der Organisatoren stammen und vor allem angesichts ihrer europäischen Maßstäbe die (musikalische) Ausführung der Feierlichkeiten kritisierten. Diese Stimmen lenken indirekt den Blick auf weitere spezifische Bedingungen der Bostoner Musikkultur zur Jahrhundertmitte: So konnten sich die Organisatoren weder auf eine ideelle noch auf eine finanzielle staatliche Förderung berufen, sondern handelten in einer vorrangig auf kapitalistische Werte ausgerichteten Gesellschaft als privat agierende Kulturmäzene wirtschaftlich eigenverantwortlich.



*Abb. 3: Thomas Crawford, Statue of Beethoven.
New England Conservatory of Music, Fotografie
(ca. 1903–1930), Boston Public Library, Arts De-
partment, [https://ark.digitalcommonwealth.org/
ark:/50959/3f463f437](https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/3f463f437)*

