

Eine musikalische Dreiecksbeziehung

Zu den transatlantischen Voraussetzungen einer US-amerikanischen Musikerkarriere

Alexandre Bischofberger

Am 23. Januar 1908 um 20 Uhr starb der US-amerikanische Pianist Edward MacDowell im Alter von 47 Jahren in seiner Geburtsstadt New York.¹ Am Folgetag wurde die Öffentlichkeit von den Zeitungen über das Ableben des Künstlers informiert. Das *Boston Journal* erklärte, dass mit dem Tod MacDowells das erste große Kapitel der amerikanischen Musikgeschichte geschlossen worden sei. Der Direktor der Metropolitan Opera Heinrich Conried betrauerte den Tod des »greatest native composer«.² In der *New York Times* wurde MacDowell als »foremost of American composers« betitelt. Der Autor des Nachrufs blickte anschließend kurz auf MacDowells Ausbildung in Paris und Frankfurt a.M. sowie auf seine Kompositionen und Lehrtätigkeiten an verschiedenen Orten in den USA zurück.³ Die Todesnachricht löste auch in Europa Reaktionen aus. MacDowells Aufenthalt in Deutschland, so erklärte die *Neue Musik-Zeitung*, habe deutliche Spuren in dessen Schaffen hinterlassen, wenngleich er eine »starke amerikanische nationale Note« besessen habe und seine Kunst »eine nationale Bedeutung für Nordamerika« aufweise.⁴

Deutlich geht aus diesen Nachrufen einerseits hervor, welche Bedeutung MacDowell für die amerikanische Musikwelt beigemessen wurde. Andererseits wird offenbar, dass er trotz dieser Beteuerungen eine transatlantische Biographie besaß, die über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinauswies. Zwischen 1876 und 1888

-
- 1 Geboren wurde der Pianist als Edward McDowell. Die neue Schreibweise seines Nachnamens »MacDowell« nahm er wohl während seiner Zeit in Europa an. Ihr wird hier für den gesamten Aufsatz der Vorzug gegeben, vgl. E. Douglas Bomberger: *Edward MacDowell and the Society of Friends*, in: »Very Good for an American«. *Essays on Edward MacDowell*, hg. von dems., Hillsdale, NY 2017, S. 13–29, hier S. 15. Allgemein zu MacDowell: E. Douglas Bomberger: *MacDowell*, Oxford/New York 2013.
 - 2 *Boston Journal* vom 24.1.1908, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 1; *New-York Tribune* vom 24.1.1908, S. 7.
 - 3 *The New York Times* vom 24.1.1908, S. 9.
 - 4 *Neue Musik-Zeitung* vom 20.2.1908, S. 228.

hatte er in Europa Unterricht erhalten und im Anschluss daran als Pianist, Komponist und Lehrer gearbeitet. Dabei hatte die Zeit auf der anderen Seite des Atlantiks eine doppelte Bedeutung für ihn. Zum einen eignete er sich musikalisches Wissen an, zum anderen lieferten ihm seine dortigen Aktivitäten das wichtige Renommee für eine erfolgreiche Karriere in den USA.

Freilich begann die Ausbildung MacDowells nicht erst mit seiner Ankunft in Europa. Darauf deutet ein Brief seines ehemaligen Lehrers Pablo Desvernine hin. Der Kubaner hatte MacDowell in dessen Jugendzeit in New York unterrichtet und erinnerte sich 1892 an die gemeinsame Zeit: »Je ne réclame que l'honneur d'avoir guidé vos premiers pas dans l'Art, et la satisfaction d'avoir reconnu en vous avant personne, un véritable artiste [...]«. ⁵ Diese »premiers pas« waren entscheidend für die weitere Ausrichtung von MacDowells Laufbahn, denn es war wohl Desvernine, der ihm zu einer Reise nach Europa geraten hatte. Mit ihm war also ein kubanischer Musiker an der Ausbildung des »foremost of American composers« beteiligt, der in den gängigen Künstler:innengenealogien keine Erwähnung findet. ⁶

Im Folgenden möchte ich dieser bislang nur am Rande betrachteten Voraussetzung für MacDowells Karriere genauer nachspüren. Am Beispiel seiner Person werde ich untersuchen, wie sich im 19. Jahrhundert bei Musiker:innen das Bewusstsein für die Verflechtungen einer atlantischen Musikwelt manifestierte sowie auf welchen Wegen und durch welche Akteur:innen sich ein genuin atlantisches musikalisches Wissen verbreitete. ⁷

Auf diese Weise sollen zunächst die der transatlantischen Verflechtung zugrundeliegenden Prozesse genauer in den Blick genommen werden. Daraus folgend werde ich deutlich machen, dass es sich gerade bei Kuba um einen wichtigen Knotenpunkt im transatlantischen Musiker:innennetzwerk handelte. Schon seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tauchte die Insel nicht nur regelmäßig in den Reiseplänen europäischer Operntruppen auf, sondern Kuba habe schon früh, so erklärte

5 »Ich beanspruche lediglich die Ehre, Ihre ersten künstlerischen Gehversuche angeleitet zu haben, und die Genugtuung, in Ihnen vor allen anderen einen wahrhaftigen Künstler erkannt zu haben [...]«. Brief von Paul Desvernine an Edward MacDowell vom 28.10.1892, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 30.

6 Scott Pfitzinger: *Composer Genealogies. A Compendium of Composers, Their Teachers, and Their Students*, Lanham, MD [u.a.] 2017, S. 337. Desvernine fehlt hier, während die Europäer Antoine François Marmontel und Joachim Raff natürlich als Lehrer aufgezählt werden.

7 Niels P. Petersson und Jürgen Osterhammel: *Geschichte der Globalisierung*, München ⁵2012, S. 44. Zum Verständnis von »Verflechtung« als Ausdruck der »Verwobenheit und Zusammengehörigkeit der modernen Welt«: Sebastian Conrad und Shalini Randeria: *Einleitung*, in: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. von Sebastian Conrad, Shalini Randeria und Regina Röhms, Frankfurt a.M./New York ²2013, S. 32–70, hier S. 40.

der Impresario Max Maretzek zur Jahrhundertmitte, in Havanna einen der wenigen geregelten Opernbetriebe in der nördlichen Hemisphäre der Amerikas besessen.⁸ Die dort tätigen Musiker:innen und Sänger:innen waren zumeist europäischer Herkunft und bespielten nach der Saison in der Karibik eines der New Yorker Theater.⁹ Kuba, das möchte ich im Folgenden verdeutlichen, war aber im 19. Jahrhundert darüber hinaus als Umschlagplatz für musikalisches Wissen von Bedeutung. Durch die Aufwertung dieses bisher kaum betrachteten Drehkreuzes werde ich schließlich klassische nationalistische Instrumentalisierungsprozesse, wie sie etwa bei MacDowell zu beobachten sind, neu kontextualisieren.

Ausgehend von MacDowell werde ich eine Analyse intergenerationaler Beziehungen zwischen Schüler:innen und Lehrenden vornehmen. Neben dem US-Amerikaner und Desvernine wird auf diese Weise ein weiterer Pianist zum Gegenstand der Untersuchung: der Franzose Juan Federico Edelmann. Er war Desvernines Lehrer in Havanna und nahm damit ebenso eine wichtige Vermittlerposition ein.

Die Karrieren der drei Musiker dienen mir als Sonden für die Analyse transatlantischer Austauschprozesse. Dabei darf diese zu untersuchende diachrone Dreiecksbeziehung zwischen den Pianisten aber nicht mit einer alleinerklärenden Künstler:innengenealogie verwechselt werden. Zu viele andere Musiker:innen spielten in deren Laufbahnen eine Rolle. Der spezielle Fokus auf die ausgewählten drei Musiker ermöglicht vor allem einen Perspektivenwechsel: Statt der Betrachtung etwaiger mehr oder weniger fiktiver künstlerischer Stammbäume geht es um die Rekonstruktion eines transatlantischen und intergenerationalen Wissensnetzwerks.

Dazu werde ich zunächst die Laufbahnen von Edelmann, Desvernine und MacDowell nachzeichnen: Wie kamen sie in Kontakt miteinander und welche Rolle spielten die transatlantischen Verflechtungen bei der Wissensvermittlung? Dabei werden weniger einzelne Lehrinhalte detailliert rekonstruiert. Im Zentrum steht das Vorhaben, den Pianisten in ihrer Funktion als Wissensträger und als Akteure der kulturellen Globalisierung zu folgen. Aus diesen Betrachtungen abgeleitet wird schließlich zum einen die Rolle Kubas als Knotenpunkt für Musiker:innen und musikalisches Wissen im 19. Jahrhundert betrachtet. Zum anderen werde ich die nationale Wahrnehmung MacDowells noch einmal in Relation zum atlantischen Kontext seiner Karriere setzen, in dem er wirkte. Was waren die Voraussetzungen

-
- 8 Max Maretzek: *Crotchets and Quavers. Or, Revelations of an Opera Manager in America*, New York 1855, S. 149–158. Zu Kuba als Relaisstation für die amerikanische Opernwelt vgl. Charlotte Bentley: *Southern Exchanges. Italian Opera in New Orleans, 1836–1842*, in: *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining italianità in the Long Nineteenth Century*, hg. von Axel Körner und Paulo M. Kühl, Cambridge [u.a.] 2022, S. 113–132, hier S. 128–132.
- 9 Maurice Strakosch: *Souvenirs d'un Impresario*, Paris ²1887, S. 79–85. Dazu auch John Rosselli: *Latin America and Italian Opera: A Process of Interaction, 1810–1930*, in: *Revista de Musicología* 16 (1993), Heft 1, S. 139–145.

dafür, dass es dem New Yorker gelungen war, zu einem der wichtigsten Musiker der USA um die Jahrhundertwende zu werden?

1. Edelman in Havanna

Philipp Sarasin und Andreas Kilcher haben darauf hingewiesen, dass Wissen »nicht an einem einzigen, sozial, institutionell und kulturell eingrenzenden ›Ort‹ seinen definierbaren Ursprung« habe, sondern »in einer kulturellen Produktion und in gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen« entstehe. Wissen sei ein zirkulierendes Gut. Labore und Schreibtische stellten nur vorübergehende Kristallisationspunkte dar, an denen Wissen evident werde.¹⁰ Es erscheint mir bei der Untersuchung von musikalischem Wissen im atlantischen Raum deshalb angebracht, dort einzuhaken, wo Wissen generiert und weitergegeben wurde, an temporären Kristallisationspunkten wie Konservatorien und anderen Unterrichtsräumlichkeiten. Dies richtet den Fokus auf die mit diesen Orten verbundenen historischen Akteur:innen: Musiker:innen, die als Träger:innen und Vermittler:innen musikalischen Wissens fungierten.

Unter dem Sammelbegriff des musikalischen Wissens fasse ich im Kontext dieser Untersuchung dreierlei Arten von Wissen: Zum ersten besteht es aus einem musiktheoretischen Wissen, etwa dem Verständnis von Akustik und Instrumentenkunde, von Notenschrift, Tonsystemen, Harmonielehre und Kontrapunkt, sowie von Musikgeschichte und Repertoire. Den zweiten Bestandteil bildet ein Musizierwissen, das die Nutzung des Instrumentes (oder der Stimme) umfasst.

Drittens, und darum soll es im Folgenden maßgeblich gehen, gehört für professionelle Musiker:innen aber auch ein karrierepraktisches Wissen, das sich zwar auf die ersten beiden Arten bezieht, aber über den bloßen Übersetzungsprozess von Noten in Töne hinausgeht. Musiker:innen sehen sich in ihrem Berufsalltag vielseitigen Herausforderungen ausgesetzt, die allerlei *soft skills* erfordern: Flexibilität, Pragmatismus und Opportunismus, ein Gespür für den Musikmarkt und Musikgeschmack sowie ein Wissen um zentrale Schritte einer erfolgreichen Karriereentwicklung.¹¹ Dieses karrierepraktische Wissen half bereits im 19. Jahrhundert dabei, der Rolle als selbständige Musikunternehmer:innen gerecht zu werden, und es gilt dafür im Besonderen, was für Wissen im Allgemeinen gilt: Es ist codierte Erfahrung, von der

10 Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: *Editorial*, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 7 (2011), S. 7–10, hier S. 10.

11 Frederic M. Scherer: *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton, NJ/Oxford 2004, S. 53–78; William Weber: *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914*, in: *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, hg. von dems., Bloomington, IN 2004, S. 3–24.

ausgehend Probleme gelöst und geeignete Maßnahmen ergriffen werden können.¹² Daraus folgt, dass allen beteiligten wissensvermittelnden Personen eine besondere Rolle zukommt.¹³ Am Beispiel von Juan Federico Edelmann lässt sich dies veranschaulichen.

Eigentlich hieß er Jean Frédéric und wurde 1794 im Elsass geboren. Er war zunächst Schüler am Pariser Konservatorium.¹⁴ Weiteres Wissen und neue Erfahrungen muss er sich darüber hinaus im Rahmen der Konzerte und Tournéen angeeignet haben, die er im Anschluss an seine Zeit am Konservatorium in Europa, aber auch in den USA, in Mexiko und in der Karibik unternahm. Nach mehreren Jahren als Organist in Guyana und auf Jamaika ließ er sich schließlich auf Kuba nieder.¹⁵ Als sich der Franzose in Havanna etablierte, konnte er nicht nur auf seine Reputation als europäischer Musiker rekurrieren, sondern auch auf ein fundiertes musikalisches Wissen im oben beschriebenen Sinne zurückgreifen. So gelang es ihm schnell, sich zu einem der zentralen *cultural broker* zu entwickeln, einem Vermittler zwischen den europäischen und kubanischen Musikwelten. Er trat auf den Bühnen sowie in den Salons der Stadt auf und gründete zudem nicht nur ein Geschäft für importierte Instrumente und Musikalien, sondern begann selbst auch mit dem Druck von Noten.¹⁶

Nicht zuletzt war der Elsässer bereits kurz nach seiner Ankunft im Jahr 1832 als Lehrer tätig und stieg zügig zum wichtigsten Klavierpädagogen vor Ort auf. Unterricht bei einem aus Europa stammenden Lehrer war zu dieser Zeit in Havanna üblich. Die öffentliche Wahrnehmung Edelmanns zeigt sich in der Meldung einer ört-

-
- 12 Jürgen Renn: *From the History of Science to the History of Knowledge – and Back*, in: *Centaurus* 57 (2015), S. 37–53, hier S. 40. Für eine Anwendung dieser Definition auf einen musikhistorischen Gegenstand vgl. Martin Rempe: *Im Dienst der musikalischen Zukunft. Georges Kastners Instrumentenwissen und das Pariser Musikleben während der Julimonarchie*, in: *Francia* 48 (2021), S. 145–167.
 - 13 Ich folge hier Markus Böggemanns Konzeption zur Popularisierung von musiktheoretischem Wissen: Dieses hat immer »Konstruktionscharakter« und ist von lokalen Praktiken abhängig. Es wandelt sich, transformiert sich und konstituiert sich im Zuge seiner Vermittlung stets neu, vgl. Markus Böggemann: *Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017, S. 11–20.
 - 14 Frédéric de La Grandville: *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795–1815)*, Paris 2013, S. 220.
 - 15 Serafín Ramírez: *La Habana artística. Apuntes históricos*, Havanna 1891, S. 64–67.
 - 16 Lizzett Talavera: *Almacén de Música. las partituras impresas por Edelmann y Ca y su sucesor Anselmo Lopéz*, in: *Opus Habana Número Especial V Centenario de La Habana* (2019), S. 90–97; Raúl Martínez Rodríguez: *Edelmann y la impresión musical en Cuba*, in: *Revolución y cultura* (1989), S. 47–49; Zoila Lapique Becali: *Cuba colonial. música, compositores e intérpretes 1570–1902*, Havanna 2008, S. 107–108.

lichen Zeitung: Am 1. April 1845 schrieb diese, es gebe in Havanna kaum eine Familie, in der nicht wenigstens ein Mitglied dem Edelmann seine musikalische Ausbildung verdanke.¹⁷ Dies galt ebenso für die Familie Desvernine.

2. Desvernine in Paris

Pablo Desvernine kam im Alter von zehn Jahren zu Edelmann und wurde in der Folgezeit von ihm unterrichtet. In der europäisch geprägten Musikwelt Kubas hatte nicht nur Edelmann selbst durch seine Pariser Ausbildung einen Startvorteil, sondern reichte diesen auch an seinen Schüler Desvernine weiter. 1836 gab der Kubaner beispielsweise sein Debüt in Havanna auf derselben Bühne des Teatro Principal, auf der sein Lehrer vier Jahre zuvor sein erstes Konzert in der Stadt gespielt hatte.¹⁸

Edelmann selbst hatte bei seinem ersten Auftritt in der Stadt die Erfahrung gemacht, dass das städtische Publikum Konzerte als ermüdend empfinden konnte und die Veranstaltungen vor deren Ende bereits verließ.¹⁹ Umso wichtiger scheint deswegen die Auswahl der aufgeführten Stücke gewesen zu sein. Hier profitierte Desvernine von den Erfahrungen seines Lehrers, denn er entschied sich bei seinem Debüt für Variationen über die Arie *Casta diva* aus Vincenzo Bellinis Oper *Norma*. Damit bediente er ganz die Vorlieben der Musiköffentlichkeit Havannas, wo der Genuss italienischer Musik zu dieser Zeit so weit verbreitet gewesen sein soll wie in jeder Stadt Italiens.²⁰ Speziell *Norma* dürfte dem Publikum präsent gewesen sein, da das Werk 1835 und 1836 auf derselben Bühne des Teatro Principal von einer italienischen Opernkompanie aufgeführt worden war.²¹

Aber Edelmanns Erfahrungen hatten ihn noch mehr gelehrt: Denn, wenngleich sein Schüler Desvernine dank der von ihm vermittelten Erkenntnisse als Musiker in Havanna Fuß fassen konnte, waren die Ausbildungs- und Tätigkeitsmöglichkeiten in der Stadt während der 1830er- und 1840er-Jahre immer noch begrenzt. Talentierte Musiker:innen, die mit dem Musizieren abseits von Tanzveranstaltungen und Opern ihren Unterhalt bestreiten wollten, stießen an ihre Grenzen. Edelmann wusste um die im Hinblick auf die Akquise von Wissen und Reputation beschränkten Möglichkeiten dieses »limitado círculo habanero«.²²

Er dachte bei der Vermittlung von karrierepraktischem Wissen tatsächlich transatlantisch, denn nun sandte er den eigenen Schüler nach Frankreich. Ein

17 *Diario de la Habana* vom 1.4.1845, S. 2.

18 Ramírez, *Habana* (wie Anm. 15), S. 75.

19 *Diario de la Habana* vom 10.7.1832, S. 2.

20 María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo: *La Havane*, Bd. 1, Paris 1844, S. 341.

21 *Diario de la Habana* vom 14.8.1836, S. 4.

22 Für die Beschreibung der Musikwelt Havannas vgl. Francisco Calcagno: *Diccionario biográfico cubano*, New York 1878, S. 63.

Aufenthalt in Europa dürfte in seinen Augen der nächste Schritt für Desvernine gewesen sein, um dessen Karriere als professioneller Musiker weiter voranzutreiben. Edelmann wusste aus eigener Erfahrung um die Wirkmächtigkeit eines Europaufenthalts, der Musiker:innen für die durch und durch europäisch geprägte Musikwelt Havannas mit symbolischem Kapital ausstattete.

Im Alter von knapp 18 Jahren brach Desvernine 1841 von Havanna nach Paris auf, wo er Unterricht von den Pianisten Friedrich Kalkbrenner und Sigismund Thalberg erhielt. Diese Lektionen wurden nicht nur in Paris von den dort erscheinenden Zeitungen thematisiert, sondern auch in Kuba.²³ Nach seiner Rückkehr war Desvernine einer der zentralen Akteure der kubanischen Musikwelt. Er spielte zahlreiche Konzerte und gab schon bald selbst Unterricht. Dabei profitierte er von seinem Europaufenthalt und den Erfahrungen, die er auf der anderen Seite des Atlantiks gemacht hatte. Der *Diario de la Habana* kündigte Desvernine im Mai 1847 euphorisch an: Der Schüler von Kalkbrenner und Thalberg kehre mit großer Reputation in seine kubanische Heimat zurück, wo er vom geschickten und bescheidenen Professor Federico Edelmann die Fähigkeiten verliehen bekommen habe, seine Studien in Europa unter der Anleitung der berühmtesten Pianisten fortzusetzen.²⁴ Dieser Zeitungsausschnitt deutet an, dass es Edelmann war, der dem Kubaner ein dezidiert transatlantisches Wissen vermittelt hatte – eine Lektion, die Desvernine, als er später selbst zu unterrichten begann, nicht vergaß.

3. MacDowell zwischen Europa und den USA

In seiner Heimat war Desvernine ein begehrter Lehrer. Direkt im Anschluss an seine Rückkehr nach Havanna hatte er begonnen, Unterricht anzubieten, was er in lokalen Zeitungen bewarb.²⁵ Dieses Engagement setzte Desvernine ab 1869 in den USA fort, wohin er mit seiner Familie ausgewandert war.²⁶ Das Jahr und das Ziel seiner Emigration machen es wahrscheinlich, dass er Kuba aufgrund des Zehnjährigen Krie-

23 Wie und wann genau der Kontakt zu den beiden Klaviervirtuosen zustande kam, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Eine kubanische Zeitung zitierte später aus einem Brief, den Kalkbrenner 1844 verfasst haben soll und in dem er Desvernine als seinen besten Schüler bezeichnet, vgl. *Diario de la Habana* vom 5.4.1846, S. 2. Spätestens Ende 1845, als Desvernine zu einem längeren Aufenthalt in Spanien aufbrach, scheint er den Unterricht beendet gehabt zu haben. Thalberg weilte in den Jahren, in denen Desvernine sich in Europa aufhielt, nur unregelmäßig in Paris. Vermutlich hatte der Kubaner lediglich an einen privatem Lehrkurs teilgenommen, wie Thalberg ihn im Winter 1844/45 für eine kleine Zahl an Schüler:innen in einem Pariser Hotel gab, vgl. *Revue et gazette musicale de Paris* vom 13.10.1844, S. 345.

24 *Diario de la Habana* vom 25.5.1847, S. 2.

25 *Gaceta de la Habana* vom 12.7.1848, S. 3.

26 Henry Wilson: *Trow's New York City directory, 1870/71*, New York 1870, S. 297.

ges verlassen hatte. Zahlreiche Einwohner:innen der Insel übersiedelten in dieser Zeit aufgrund des repressiven Klimas unter der spanischen Kolonialherrschaft in die USA. Die Vereinigten Staaten erlebten eine regelrechte Immigrationswelle aus der Karibik. Viele der Kubaner:innen zogen nach New York City, darunter politische Flüchtlinge, die von dort den Widerstand gegen das Kolonialregime organisierten.²⁷ Desvernine dürfte gerade in dieser Exilgemeinschaft zahlreiche potenzielle Schüler:innen gesehen und gefunden haben.

Doch seine Lehrtätigkeit beschränkte sich nicht nur auf diesen Kreis. In den frühen 1870er-Jahren erklärte er sich bereit, den jungen New Yorker Pianisten Edward MacDowell zu unterrichten. Zum Curriculum zählte dabei der Unterricht am Instrument, dessen Ergebnis MacDowell im Rahmen von Schüler:innenkonzerten, wie im April 1875 in der New Yorker De Garmo's Hall, demonstrieren konnte.²⁸ Aber diese Veranstaltung ist nicht nur ein Beleg für MacDowells Wissenstand zu dieser Zeit, sie war für ihn überdies eine Chance, Bühnenerfahrung zu sammeln, so wie Desvernine es 40 Jahre zuvor in Kuba schon zusammen mit Edelmann getan hatte.

Teil dieser karrierepraktischen Lektionen war ebenso der Umgang mit der speziellen Ausgangslage für amerikanische Musiker:innen. Diese waren mit dem »professional handicap« konfrontiert, »native American« zu sein.²⁹ Denn europäische Musiker:innen und europäische Musik dominierten im 19. Jahrhundert die Musikwelt der USA. US-amerikanische Akteur:innen und ihr Werk hatten es ungleich schwerer, Anerkennung zu finden. Für weite Teile der Musikwelt war ein amerikanischer Komponist einem europäischen schlicht unterlegen.³⁰ Desvernine, der aus eigener Erfahrung um die Effekte einer Europareise wusste, dürfte MacDowell dazu geraten haben, den Atlantik zu überqueren und seine Ausbildung in Paris fortzusetzen, um diesen Malus auszugleichen.³¹

In Europa verbrachte MacDowell zunächst zwei Jahre am Pariser Konservatorium, wo er unter anderem Mitglied der Klavierklasse von Antoine François Marmontel war. Zwar wurde er von diesem als »très bon élève« eingeschätzt, dennoch

27 Louis A. Pérez: *On Becoming Cuban. Identity, Nationality, and Culture*, Chapel Hill, NC 2008, S. 39–51.

28 Konzertprogramm vom April 1875, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 27.

29 So formulierte es im Rückblick eine US-amerikanische Pianistin, vgl. Olga Samaroff Stokowski: *An American Musician's Story*, New York 1939, S. 18.

30 Katharine K. Preston: *Art Music from 1800 to 1860*, in: *The Cambridge History of American Music*, hg. von David Nicholls, Cambridge 1998, S. 186–213; Michael Broyles: *Art Music from 1860 to 1920*, in: *The Cambridge History of American Music*, hg. von David Nicholls, Cambridge 1998, S. 214–54, hier S. 235.

31 Bomberger, *MacDowell* (wie Anm. 1), S. 17.

entschloss er sich 1878, sein Studium in Frankfurt a.M. fortzusetzen.³² Dort nahm er Unterricht bei Joachim Raff, der ihm in der Folgezeit bei der Karriereplanung im Deutschen Reich half. Bis zu seiner dauerhaften Rückkehr in die USA spielte MacDowell Konzerte in ganz Europa, begann zu komponieren und sammelte erste Erfahrungen im Unterrichten. Dabei hielt er jedoch weiterhin Kontakt zur US-amerikanischen Musikwelt, indem er mit dort lebenden Akteur:innen korrespondierte und seine Kompositionen zudem in den Vereinigten Staaten publizierte. Aufgrund dieses Engagements wurde er von seinen Zeitgenoss:innen entsprechend als »Transatlantiker« bezeichnet.³³

Nach zwölf Jahren überquerte der Pianist den Atlantik erneut und kehrte 1888 in die USA zurück. Dort angekommen begann er, mit dem Qualitätssiegel einer europäischen Ausbildung und Karriere als Musiker zu arbeiten, darunter von 1896 bis 1904 als erster Musikprofessor der Columbia University in New York.³⁴ Die *New York Times* betonte in einer Mitteilung dazu: »He studied in Paris and Germany, and Liszt thought him to be a genius.«³⁵

Nur noch einmal verließ MacDowell die USA für einen kurzen Aufenthalt in Europa im Jahr 1889. Die transatlantische Dimension der Musikwelt, in der er sich bewegte, war ihm trotzdem stets bewusst. Dazu gehörte beispielsweise, dass er nach seinem letzten Aufenthalt den europäischen Musikmarkt weiter in Blick behielt. Die erfolgreichste Vertreterin und Interpretin seiner Werke in Europa war seine in Venezuela geborene Jugendfreundin und Kollegin Teresa Carreño. Die Pianistin knüpfte Auftritte in europäischen Städten teilweise an die Bedingung, MacDowells Kompositionen ins Programm zu nehmen. In Berlin drohte sie einem Dirigenten: »No MacDowell, no Carreño« – und setzte sich damit durch.³⁶ Arthur P. Schmidt, ein deutscher Emigrant aus Hamburg, der in Boston einen Musikverlag eröffnet hatte und zudem eine Dependence in Leipzig besaß, bot MacDowell derweil die Chance,

32 Registres de rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens (1842–1925). Classe de piano (hommes) de MM. Marmontel, Mathias; (femmes) de MM. Lecoupey, Delaborde, Massart, 20.6.1878, Archives nationales de France, AJ/37/286/32.

33 *Neue Berliner Musikzeitung* vom 18.2.1886, S. 49, zit.n. einem Brief von Edward MacDowell an Carl Lachmund vom 8.3.1886, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 1.

34 Bomberger, *MacDowell* (wie Anm. 1); ders.: *Introduction. MacDowell at 150*, in: *Essays on Edward MacDowell* (wie Anm. 1), S. 1–11.

35 *The New York Times* vom 5.5.1896, S. 5.

36 *The Sunday Oregonian* vom 31.5.1908, S. 3. Dazu auch Laura Pita: »No MacDowell, No Carreño«. *Teresa Carreño's Contributions to the Dissemination of Edward MacDowell's Piano Music*, in: *Essays on Edward MacDowell* (wie Anm. 1), S. 53–81.

seine Werke neben den USA ebenso in Deutschland zu publizieren.³⁷ So erschienen beispielsweise MacDowells *12 Etuden* zweisprachig für beide Märkte.³⁸

Gewidmet waren die *Etuden* einem ehemaligen Lehrer in New York, dem Kolumbianer Juan Buitrago. Aber er war nicht der Einzige, der eine solche Widmung erhielt. Schon zuvor hatte Pablo Desvernine *2 Stücke* »in freundschaftlicher Verehrung zugeeignet« bekommen.³⁹ MacDowell hielt also den Kontakt zu den Akteur:innen der amerikanischen Musikwelten südlich der USA ganz bewusst aufrecht. Davon zeugt der eingangs zitierte Brief Desvernines, in dem er zum einen berichtet, unterschiedliche Stücke MacDowells in Havanna zur Aufführung zu bringen. Zum anderen bittet Desvernine ihn darin, einem weiteren kubanischen Musiker, dem Geiger Rafael Díaz Albertini, bei der Organisation von Konzerten in den USA behilflich zu sein.⁴⁰ Dass MacDowell anschließend tatsächlich als *cultural broker* für Albertini tätig wurde, zeigt der Dank des Geigers. Es sei der Güte MacDowells und seinem großen Einfluss zu verdanken, dass er sich in den USA habe Gehör verschaffen können.⁴¹

Auch mit dem in New York lebenden Exilkubaner Emilio Agramonte tauschte sich MacDowell aus. Er widmete ihm eine Komposition, wofür ihm Agramonte, der als Unabhängigkeitsbefürworter vor der spanischen Kolonialregierung in die USA geflohen war, dankte.⁴² Wenngleich MacDowell also von der atlantischen Welt persönlich nur die USA und Europa kennengelernt hatte, war seine Karriere Ausdruck einer weit komplexeren transatlantischen Verflechtung, bei der Kuba immer wieder eine Rolle spielte.

4. Ein neuer Knotenpunkt

Anhand von Akteuren wie Edelmann, Desvernine und MacDowell lässt sich konkret nachvollziehen, wie die Integration der atlantischen Musikwelt im 19. Jahrhundert im Sinne eines Vernetzungs- und Annäherungsprozesses ablaufen konnte. Betrachtet man die intergenerationale Dreiecksbeziehung zwischen den Pianisten, dann

37 Brief von Edward MacDowell an Templeton Strong vom 4.11.1888, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 29.

38 Edward MacDowell: *12 Etuden für das Pianoforte/12 Etudes for the Pianoforte* (Op. 39), Boston/Leipzig/New York 1890.

39 Edward MacDowell: *2 Stücke für Pianoforte* (Op. 18), Breslau 1884. Zu den verschiedenen Motiven für Widmungen bei MacDowell vgl. Bomberger, *MacDowell* (wie Anm. 1), S. 98.

40 Brief von Paul Desvernine an Edward MacDowell vom 28.10.1892, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 30.

41 Brief von Rafael Díaz Albertini an Edward MacDowell vom 29.12.1892, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 30.

42 Brief von Emilio Agramonte an Edward MacDowell vom 11.2.1887, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 30.

wird dabei zum ersten offenbar, dass das musikalische Wissen, auf dem ihre Karrieren fußten, ein zunehmend transatlantisches war. Das darf man aber nicht nur so nennen, weil es im ganzen atlantischen Raum zirkulierte, sondern auch, weil es genuines Wissen über die Karriereplanung in einer atlantischen Arena war.

Wenngleich dieses Wissen zunächst durch Akteur:innen wie Edelmann ausgehend von Europa verbreitet wurde und die atlantische Musikwelt im 19. Jahrhundert eine europäisch dominierte war, diffundierte dieses musikalische Wissen nicht nur von Europa aus. Es zirkulierte vielmehr zusammen mit Träger:innen wie Edelmann, Desvernine oder MacDowell im atlantischen Raum und war stark abhängig von ihren Entscheidungen sowie den lokalen Musikwelten, in denen sie sich aufhielten.

Gerade Desvernines Karriere weist zweitens deutlich die aktive Beteiligung außereuropäischer Akteur:innen an der Verflechtung der atlantischen Musikwelt nach. Dass MacDowell eben nicht nur von europäischen Koryphäen unterrichtet wurde, sondern auch vom Kubaner Desvernine, deutet das Potenzial der Karibikinsel als Knotenpunkt in der atlantischen Musikgeschichte und als wichtiger Umschlagplatz für musikalisches Wissen an. Das Wirken anderer Akteur:innen unterstreicht die Bedeutung Kubas für die fortschreitende Integration einer atlantischen Musikwelt im 19. Jahrhundert und lässt eine weitergehende Analyse vielversprechend erscheinen. Emilio Agramonte beispielsweise war Lehrer am Metropolitan College of Music in New York und gründete dort eine Opern- und Oratorienschule. Zudem war er Dirigent der Gounod Society von New Haven, Connecticut, weswegen er in der US-amerikanischen Musiköffentlichkeit neben Kollegen wie Anton Seidl, Theodore Thomas und Frank Van der Stucken zu den »famous conductors« seiner Zeit gezählt wurde.⁴³

An dieser Stelle muss jedoch relativierend erwähnt werden, dass der Atlantik keineswegs nur als verbindendes Element wirkte. Häufig blockierte er während des 19. Jahrhunderts den Austausch zwischen den verschiedenen Anrainern. So nahm der Transfer von Informationen von einem Ufer zum anderen lange Zeit noch mehrere Wochen in Anspruch, und selbst als eine transatlantische Telegraphenverbindung existierte, waren Neuigkeiten aus dem Musikleben häufig auf die Zirkulation gedruckter Zeitschriften und Zeitungen angewiesen. Dies und etwaige nicht vollständig oder unkorrekt überlieferte Berichte waren für die transatlantisch tätigen Musiker:innen wie Edelmann, Desvernine oder MacDowell jedoch nicht unbedingt

43 *The New York Times Illustrated Magazine* vom 12.9.1897, S. 15–16. Mitgliederliste der Gounod Society, The Gounod Society Papers, Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Box 1, Ordner 6. Vgl. zu Agramonte auch John Koegel: *Jose Marti's Patria, Cuban Emigre Musicians, and the Cuban Independence Movement in New York City in the 1890s*, in: *Music, American Made. Essays in Honor of John Graziano*, hg. von John Koegel, Sterling Heights, MI 2011, S. 63–90.

von Nachteil. Dieses prekäre Wissen führte zu Leerstellen, welche den Pianisten mehr Gestaltungsraum für ihr öffentliches Bild gaben.⁴⁴

Schließlich kontextualisiert der Einbezug von Desvernine als Lehrer die Karriere MacDowells neu. Schon zu seinen Lebzeiten war der Pianist in den Augen seiner Zeitgenoss:innen als einer der wichtigsten US-amerikanischen Komponisten wahrgenommen worden.⁴⁵ Auch über seinen Tod hinaus galt er als der bekannteste und angesehenste Komponist seiner Zeit in den USA, der zudem in Europa Anerkennung gefunden hatte.⁴⁶ 1940 veröffentlichte der US Postal Service eine Briefmarke mit seinem Konterfei, 1960 wurde er in die Hall of Fame for Great Americans und 2000 in die American Classical Music Hall of Fame aufgenommen.⁴⁷

MacDowell wurde also auf verschiedene Weise zum Nationalmusiker stilisiert. Er selbst hingegen hatte einmal erklärt, im Hinblick auf die Musik kein Anhänger »der ›nationalen‹ Bewegung« zu sein.⁴⁸ Der Musiker lehnte die Aufführung seiner Werke im Rahmen von Konzerten ab, bei denen ausschließlich Werke US-amerikanischer Komponist:innen auf dem Programm standen. Die Musiköffentlichkeit lege einen anderen Maßstab für ihre Kritik an, wenn Werke nach Nationalitätsgesichtspunkten getrennt aufgeführt würden.⁴⁹ Zwar arbeitete er schon aus Eigennutz auf eine Anerkennung von US-Komponist:innen hin, doch diese sollte in einem transatlantischen Rahmen erfolgen, zusammen mit europäischer Musik und nicht isoliert von ihr.⁵⁰ Unabhängig von der tatsächlichen Bedeutung, die MacDowell für die nationale Musikgeschichte der USA besitzt, ist auffällig, dass er selbst also eine differenzierte Position in Bezug auf die US-amerikanische Musikwelt einnahm. Die Rezeption seiner Laufbahn erfolgte hingegen häufig bruchstückhaft und die transatlantische Formung seiner Karriere erschöpft sich dabei zumeist im Bericht über seine Ausbildung in Europa und die dort erworbene Reputation.

Doch MacDowell war eben kein US-Komponist, der sich nur in Europa Wissen angeeignet hatte, mit dem er dann die Musik und das Musikleben der Vereinigten

44 Desvernine etwa profitierte enorm davon, dass er in seiner Heimat als Schüler Thalbergs wahrgenommen wurde, obwohl er womöglich nur kurzzeitig an einem privaten Lehrkurs des Österreicherers teilgenommen hatte. Zu »prekärem Wissen« vgl. Martin Mulsow: *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 14–18 und den Beitrag von Melanie Unseld in diesem Band.

45 Rupert Hughes: *Contemporary American Composers*, Boston, MA 1900, S. 34–35.

46 Broyles, *Art Music* (wie Anm. 30), S. 242–243.

47 Bomberger, *Introduction* (wie Anm. 34), S. 9; *American Classical Music Hall of Fame*, <https://classicalwalkoffame.org/view-inductees/?id=65> (Abrufdatum: 31.3.2022).

48 *The New York Times* vom 26.1.1908, S. 7.

49 Brief von Edward MacDowell an Frederick Grant Gleason vom 10.4.1891, Gleason Collection, Newberry Library, zit.n. Bomberger, *MacDowell* (wie Anm. 1), S. 185.

50 So gesehen kann MacDowell als Befürworter eines »conceptual« Americanism« begriffen werden, vgl. Barbara A. Zuck: *A History of Musical Americanism*, Ann Arbor, MI 1980, S. 8.

Staaten bereicherte. Die zuvor nachgezeichnete transatlantische Konstitution musikalischen Wissens von Frankreich über Kuba in die USA und zwischen den einzelnen Regionen offenbart, dass die Basis für MacDowells erfolgreiche Karriere komplexer war, als es eine Geschichte der einseitigen Aneignung europäischen Wissens und Renommees vorgibt zu sein. Für die Laufbahn MacDowells war der Unterricht beim erfahrenen Desvernine, der die Musikwelten auf beiden Seiten des Atlantiks kannte, konstitutiv. Der Kubaner vermittelte ihm nicht nur musikalisches Wissen, sondern ermutigte den US-Amerikaner zudem, sich selbst in die atlantische Arena zu begeben. Und doch wurde der Einfluss Desvernines auf die Karriere MacDowells, wenn er überhaupt Erwähnung fand, zumeist als »southern influence« abgetan.⁵¹ Das merkte schon Emilio Agramonte in einem Brief an MacDowell an: »Today appears your picture in the American Musician, and your biography. I regret not to see the name of our Desvernine in it, as I think he deserves some credit for having initiated you in the study of music.«⁵²

Der hier vorgenommene Perspektivwechsel soll keinesfalls pauschal die nationale Bedeutung einzelner Akteur:innen bestreiten. Doch diese fußt eben auf bisher wenig betrachteten, komplexeren Voraussetzungen. Ich plädiere vielmehr dafür, bei der Betrachtung von transatlantisch tätigen Musiker:innen im 19. Jahrhundert die dahinterliegenden Wissensnetzwerke miteinzubeziehen. Auf diese Weise lässt sich der Fokus auf die Prozesse legen, welche der Aufladung mit einer nationalen Bedeutung und Heroisierung vorausgingen.

51 *New-York Tribune* vom 24.1.1908, S. 7. Im Nachruf der *New York Times* wird Desvernine nicht erwähnt, vgl. Ausgabe vom 26.11.1908, S. 46.

52 Brief von Emilio Agramonte an Edward MacDowell vom 10.4.1889, MacDowell Collection, Music Division, Library of Congress, Box 30.

