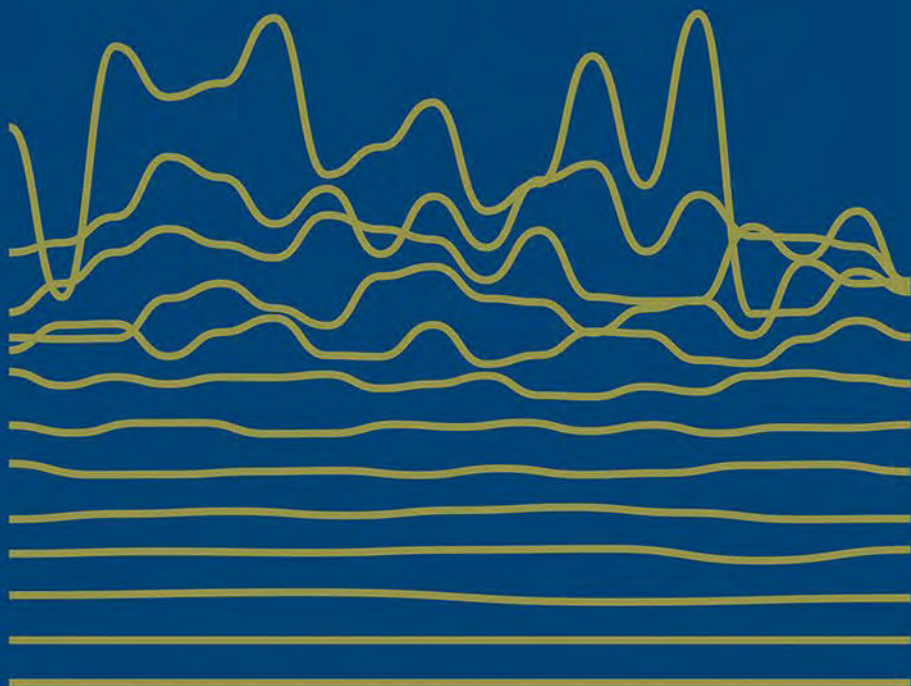


VERNETZEN — BEWEGEN — VERORTEN
KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

CAROLA BEBERMEIER,
CLEMENS KREUTZFELDT,
MELANIE UNSELD (HG.)

MUSIC ACROSS THE OCEAN

KULTURELLE MOBILITÄT
IM TRANSATLANTISCHEN RAUM,
1800–1950



[transcript]

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt, Melanie Unseld (Hg.)
Music Across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum,
1800-1950

Vernetzen – bewegen – verorten.
Kulturwissenschaftliche Perspektiven | Band 5

Editorial

Die interdisziplinäre und international orientierte Reihe widmet sich der Bewegung von Menschen, Dingen und Praktiken in kulturellen Räumen. In den Blick kommen Mobilität und Mobilisierung, die Akteure und Akteurinnen von kulturellem Transfer und dessen Medien. In kulturwissenschaftlicher und sozialgeschichtlicher Perspektive werden Migration von Menschen und Distribution von Waren, Ideen und Wissen sichtbar; der Schwerpunkt liegt auf Europa und seinen globalen Netzwerken im Zeitraum von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.

Die Reihe wird herausgegeben von Martin Eybl, Eva-Bettina Krems, Annegret Pelz und Melanie Unseld.

Carola Bebermeier ist Projektleiterin des FWF-Forschungsprojektes »A World Within a Room? Musizieren und Salonkultur im US-amerikanischen Parlor, 1850-1950« an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie Vertretungsprofessorin an der Hochschule für Musik Karlsruhe.

Clemens Kreutzfeldt ist Musikwissenschaftler und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Melanie Unseld ist Musikwissenschaftlerin an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie leitete 2019-2022 das Forschungsprojekt »Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800-1950«.

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt, Melanie Unseld (Hg.)

Music Across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800-1950

[transcript]

Die Publikation erscheint im Rahmen des vom Österreichischen Wissenschaftsfond (FWF) geförderten Projekts »Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800-1950«. Sie wurde gefördert durch den Open Access-Publikationsfonds der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie durch das Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt, Melanie Unseld (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Bakform/Luxemburg

Lektorat: Cora Engel und Johannes Fiebich

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839475133>

Print-ISBN: 978-3-8376-7513-9

PDF-ISBN: 978-3-8394-7513-3

Buchreihen-ISSN: 2749-8638

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unsel7

Temporal Approaches to Transatlantic Music Studies

Glenda Goodman 11

Music Across the Ocean

Eine theoretisch-methodische Navigationshilfe

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unsel 27

Die Neger in Wien

Eine Oper als Medium der Wissensproduktion über Sklaverei um 1800

Melanie Unsel 49

In Breach of Civilisation

Dancing the United States' Slave Economy in Risorgimento Italy

Axel Körner 67

Music and Musicians in the French Quarter

Parisian Musical Culture in Antebellum New Orleans

Candace Bailey..... 81

»the first statue of art in this country«

Das Bostoner Beethovenfest 1856. Transatlantischer Transfer von Erinnerungspraktiken

Clemens Kreutzfeldt 101

A World Within a Room?

Der US-amerikanische Parlor als Ort von Salongeselligkeiten, musikkulturellen

Begegnungen und Bühne der *genteel performance*

Carola Bebermeier125

»An English Composer Sees America«

Benjamin Britten's transatlantische Möglichkeitsräume

Susanne Rode-Breymann 141

Transatlantischer Kontaktraum

Der Lunchroom der Klavierpädagogin Edith Schreier in San Francisco, 1939/40

Carolyn Stahrenberg 157

Musikalienhandel in Antebellum Boston

Räume des transatlantischen Austauschs. Dokumentation einer Ausstellung

Clemens Kreutzfeldt 171

English Cosmopolitanism and Postcolonial Anxiety

The Symphony and Anglo-American Relations

Joanne Cormac 207

Franz Liszt Across the Ocean

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal in New York

Camilla Köhnken 229

Obsession ›Amerika‹

Wilhelm Furtwänglers transatlantische Karriere (1925-1954)

Friedemann Pestel 249

Eine musikalische Dreiecksbeziehung

Zu den transatlantischen Voraussetzungen einer US-amerikanischen Musikerkarriere

Alexandre Bischofberger 267

Das Damen-Trompeterkorps Biseras

Eine Varieté-Truppe und die Herausforderungen des transatlantischen

Kulturaustausches um 1900

Rebecca Epstein-Boley 281

Vom Sound der ›Neuen Welt‹ zum Sound der ›Heilen Welt‹

Oder: Von der ›Rainer Family‹ bis zu Toni Praxmairs ›Kitzbuehel Tyrolean Singers‹

Sandra Hupfaut 295

Autor:innen 311

Abbildungsverzeichnis 317

Vorwort

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unseld

Über Prozesse des (musik-)kulturellen Austauschs nachzudenken, ist innerhalb der Musikwissenschaften mittlerweile keine Novität mehr. Zu Recht haben sich Forschungsperspektiven von Konzepten des Stabilen oder Stabilisierenden hin zu Konzepten des Dynamischen und Mobilen und damit auch zu Kontingenz und Prozessualität verschoben. Diese Verschiebungen gehen einher mit veränderten Interessen, die sich nicht nur, aber auch aus gegenwärtigen Erfahrungen speisen, und mit der Notwendigkeit, diese neuen Blickrichtungen durch entsprechende Methoden lenken zu können. Phänomene wie (forcierte oder nicht forcierte) Migration, globale Zusammenhänge und Dynamiken, (inter-)mediale Übergänge oder Identitätskonzepte mit multiplen Zugehörigkeiten kommen seit einigen Jahren vermehrt in den Blick musikwissenschaftlicher Forschung, sodass es naheliegend schien, auch den transatlantischen Raum neuerlich auf Phänomene des Mobilen hin zu befragen. Im Forschungsprojekt *Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950*, das zwischen 2019 und 2022 vom FWF gefördert und am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien durchgeführt wurde, stand damit kein neues Phänomen – kultureller Austausch zwischen Europa und den USA – im Fokus, doch aber neue Räume, in denen dieser Austausch stattfand: nicht etablierte Institutionen mit (vergleichsweise) stabilen Strukturen interessierten das Team, sondern vorinstitutionelle Räume, somit Orte, an denen ebenso kontingent wie vital Austauschprozesse in großer Vielfalt stattfinden konnten.¹

Als Schlusspunkt dieses Projekts war ein Symposium vorgesehen, das einerseits die Ergebnisse aus dem Forschungsprozess zur Diskussion stellen und das andererseits Kolleg:innen, die zu verwandten Themen arbeiten, in einen Dialog bringen sollte. Die Pandemie 2020/21 brachte alle Planungen zum Erliegen. Zumindest in dem Sinne, dass nichts so stattfinden konnte wie ursprünglich angedacht. Statt auf einen Austausch vor Ort zu verzichten, transformierten wir unsere Pläne und baten die Vortragenden, im Vorfeld Text-Entwürfe zur Verfügung zu stellen und sich

1 Weitere Details zum Forschungsprojekt finden sich unter <https://www.mdw.ac.at/imi/musical-crossroads/> (Abrufdatum: 27.12.2022).

zu mehreren Online-Diskussionsrunden einzufinden. Auf diese Weise entstand ein Workshop-ähnlicher Austausch über die Themen, Texte und Gegenstände. Die überarbeiteten Texte wurden dann auf dem Symposium in Wien (7.–9. September 2022) vorgestellt und umrahmt von der Ausstellung »Musikalienhandel in Antebellum Boston: Räume des transatlantischen Austauschs« sowie der Salon-Performance »Sundays at Salka's. Musik, Literatur und Film im amerikanischen Exil«. Letztere muss als ephemeres Ereignis – ein konstitutives Element von Salonkultur – in der individuellen Erinnerung der Anwesenden verbleiben. Die Ausstellung aber können wir in dieser Publikation eigens dokumentieren. Vor allem jedoch sind es die Beiträge unserer Autor:innen, die dem vorliegenden Sammelband sein Gepräge geben.

Zwei theoretisch-methodische Beiträge stehen am Beginn des vorliegenden Bandes. Es handelt sich dabei um eine Doppelperspektive, die in Betracht zieht, dass sich nicht nur die Themen unseres Bandes im transatlantischen Raum bewegen, sondern dass sich auch das jeweilige theoretisch-methodische Rüstzeug je nach akademischem Standort in jenem Raum situiert, dass wir es daher auch mit dem Austausch theoretisch-methodischer Ansätze zu tun haben. Dabei geht es nicht darum, diese Ansätze gegenüberzustellen oder gar in Konkurrenz zu betrachten, sondern die Wahrnehmungen darauf hinzulenken, dass auch die Grundlagen unseres Nachdenkens Teil transatlantischen Austauschs sind. Glenda Goodman setzt sich hierfür mit dem Einfluss verschiedener Zeitkonzepte auf Fragen der *Transatlantic Music Studies* auseinander, während die Herausgeber:innen des Bandes in einem gemeinsamen Beitrag die Möglichkeiten einer methodischen Konkretisierung vor dem Hintergrund der Vielfalt theoretisch-methodischer Konzepte aus europäischer Perspektive eruieren.

Die folgenden Beiträge sind lose chronologisch geordnet und gruppieren sich um Fragen von Wissenstransfer, Praktiken und Räume, von transatlantischen Netzwerken musikalischer Karrieren und von reisenden Musikensembles und deren Auftrittsmöglichkeiten bzw. -strategien im transatlantischen Raum. Konkret befasst sich Melanie Unseld mit der Frage, wie (und welche Formen von) Wissen über Sklaverei um 1800 auf Wiener Bühnen gelangten, wobei die Oper *Die Neger* von Antonio Salieri und Georg Friedrich Treitschke im Vordergrund steht. Axel Körner verfolgt – mit einem anderen zeitlich-räumlichen Schwerpunkt im Risorgimento – eine ähnliche Frage, wobei es hierbei um die Ballett-Adaption von Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* geht. Candace Baileys Beitrag legt den Fokus auf Räume und die in ihnen beobachtbaren transatlantischen Praktiken, wobei sie das French Quarter in New Orleans vor dem Bürgerkrieg in den Blick nimmt. Clemens Kreutzfeldt wendet sich musikbezogenen erinnerungskulturellen Praktiken in Boston zu und legt hierbei den Schwerpunkt auf das Bostoner Beethovenfest von 1856. Carola Bebermeier betrachtet den US-amerikanischen Parlor als Ort von Salongeselligkeit hinsichtlich der musikkulturellen Aktivitäten. Susanne Rode-Breymann wendet

sich konkreten Arbeits- und Gesellschaftsräumen zu, wenn sie Benjamin Britten's Zeit in den USA gewissermaßen vor Ort dort wahrnehmbar macht, wo der englische Komponist Kontakte knüpfte, wo er Einflüssen US-amerikanischer Kultur begegnete, sich kompositorisch mit ihr auseinandersetzte und sich schließlich wieder von ihr abwandte. Einen Kontaktraum besonderer Art analysiert Carolin Stahrenberg in ihrem Beitrag über den Lunchroom der Klavierpädagogin Edith Schreier in San Francisco, der 1939/40 zu einer Anlaufadresse für Flüchtlinge wurde. Daran schließt sich die Dokumentation der beim Symposium präsentierten Ausstellung zum Bostoner Musikalienhandel der Antebellum-Periode an, ein Text, der in kurzen Objektbiografien strukturiert ist. Joanne Cormac geht der Frage nach, welche Musikernetzwerke für das US-amerikanische Orchesterwesen wichtig waren – und welche Narrative sich daran knüpften. Camilla Köhnken untersucht in ihrem Beitrag einen Ausschnitt jener Netzwerke, die die US-amerikanische Liszt-Rezeption beförderten. Friedemann Pestels Aufsatz befasst sich mit jenen Kontakten, die Wilhelm Furtwängler strategisch nutzte, um seine transatlantische Karriere zwischen 1925 und 1954 zum erhofften Erfolg zu führen. Und Alexandre Bischofberger greift mit seiner Studie über Musikernetzwerke die Idee der Triangulation auf, die sich erfolgreich in einem Raum zwischen Karibik, USA und Europa bewegt. Tourende Musikensembles nehmen abschließend Rebecca Epstein-Boley und Sandra Hupfaut in den Blick: Im Beitrag von Epstein-Boley stehen *Die Biseras* im Zentrum, ein Frauentrompeten-Corps, das in unterschiedlichen Formationen und Milieus auftrat. Sandra Hupfaut gibt mit ihrem Beitrag einen Einblick in ihren Forschungsschwerpunkt zu Tiroler Nationalsängern in den USA, wobei sie hier vor allem auf die Identitätskonstruktion qua Sound eingeht.

Ein Ziel dieses Bandes ist es anzuregen, den Atlantik als einen weiten Handlungs- und Kommunikationsraum zu betrachten,² der verschiedene Kontinente und Kulturen (in unserem Fall die USA und Europa) miteinander verbindet und dabei »contact zones«³ im Sinne Stephen Greenblatts schafft. Wie sich der jeweilige Kulturkontakt dann konkret gestaltet, ist höchst variabel – von Unverständnis und Ablehnung bis zu Anerkennung, Nachahmung und Idealisierung. Die Beiträge dieses Bandes beleuchten und analysieren dies anhand zahlreicher Beispiele im Detail.

2 Ohne dass damit gesagt sei, dass nicht auch andere Räume – etwa der pazifische Raum – als Handlungs- und Kommunikationsraum unter ähnlichen methodischen Voraussetzungen betrachtet werden könnten. Vgl. dazu das Dissertationsprojekt von Akiko Yamada (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) über das Klavier als Medium kultureller Translation in Japan.

3 Stephen Greenblatt: *A mobility studies manifesto*, in: *Cultural mobility. A manifesto*, hg. von dems. [u.a.], Cambridge [u.a.] 2010, S. 250–253, hier S. 251.

Es bleibt die schöne Aufgabe des Dankens, denn der Weg von einem mehrjährigen Forschungsprojekt über ein Symposium bis hin zur Publikation ist – zumal wenn eine Pandemie zeitweise die Sicht erheblich eintrübt – nicht ohne Wegweiser und unterstützende Hilfe denkbar. Zunächst bedanken wir uns besonders herzlich bei unseren Autor:innen. Sie haben sich in ungemeiner Flexibilität bereit erklärt, sich unter den erschwerten Bedingungen der pandemischen Zeit auf den »neuen« Prozess von Textproduktion und Symposium einzulassen. Danken möchten wir darüber hinaus auch jenen Helfenden, die zum Gelingen des Symposiums beigetragen haben, maßgeblich Cora Engel, Jürgen Polak, Delilah Rammner und Sumner Williams. Unser Dank gilt ebenso Karin Nemec vom Arnold Schönberg Center, die uns dabei behilflich war, geeignetes Mobiliar für die Ausstellung zu organisieren. Cora Engel und Johannes Fiebich sei auch für die überaus hilfreiche Unterstützung bei der Einrichtung der Beiträge und für das gewissenhafte Korrekturlesen gedankt. Den Herausgeber:innen der Reihe *vernetzen – bewegen – verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* sei für die Aufnahme in die interdisziplinäre Reihe gedankt. Ein herzlicher Dank geht auch an Daniel Bonanati, Valentin Müller und weitere Mitarbeiter:innen des transcript Verlags für die professionelle Begleitung vom Manuskript zum Buch. Für die finanzielle Unterstützung des Symposiums sei abschließend dem FWF (Österreichischer Wissenschaftsfonds), dem Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie der Kommission *North Atlantic Triangle* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften mit ihrem Obmann Waldemar Zacharasiewicz gedankt. Auch die Förderung durch das Fulbright Roster Programm sei dankend erwähnt, die uns im Vorfeld des Symposiums den überaus produktiven Austausch mit Candace Bailey ermöglicht hat, unverzichtbar in der konzeptionellen Phase. Für die finanzielle Unterstützung der Publikation schließlich sei der Forschungsförderung sowie dem Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien herzlich gedankt.

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unseld
Wien, im Dezember 2022

Temporal Approaches to Transatlantic Music Studies

Glenda Goodman

Studies of transatlanticism often focus on geography, routes, networks, and connections. Spatial frameworks, such as cis-Atlantic, transatlantic, and circum-Atlantic, help us to map the circulation of musicians, repertoire, and ideas about music.¹ Temporality is also a critical aspect of transatlantic music studies, one that offers a theoretical complement to spatial frameworks. Scholars of the Atlantic world have used frameworks that are oriented around geography and the physical movement among spaces articulated by natural and constructed boundaries, to track, analyze, and critique largescale historical changes such as the formation and consolidation of empires, the development and implementation of trade networks, and the forced and voluntary migration of populations. Temporal frameworks attend to the processual nature of such structural unfoldings. As this essay seeks to demonstrate, temporal approaches also foreground the importance of the human experience of and responses to those forces.

Time and temporality are notoriously complex concepts, so for the purposes of clarity I limit my consideration of time by using two conceptual categories: temporalities, the experiences of and beliefs about the passage of time; and historicism, the idea that the past is distinct from the present and future and must be understood on its own terms.² Music, as a durational form, organizes time, but for the

1 This essay is adapted from a keynote talk delivered at the »Music Across the Ocean: Processes of Cultural Exchange in a Transatlantic Space, 1800–1950« symposium, September 7, 2022. My thanks to Melanie Unseld and Clemens Kreutzfeldt for comments on an earlier draft, to Melanie, Clemens, and Carola Bebermeier for the invitation to speak, and to the symposium participants for an engaging conversation about transatlanticism, music, and temporality. On cis-, circum-, and trans-Atlantic frameworks see David Armitage, »Three Concepts of Atlantic History« in *The British Atlantic World, 1500–1800*, ed. David Armitage and Michael J. Braddick (New York, NY, 2009), 11–27. On the application of these frameworks in music studies, see Glenda Goodman, »Transatlantic Music Studies« in *Oxford Handbooks Online* (2015), <https://academic.oup.com/edited-volume/42059/chapter/355876765> (accessed February 14, 2023).

2 In the version of this work that I shared at the symposium I included a third concept: periodization, or the division of time into segments. I discussed the interdisciplinary challenges of reconciling different divisions of the past. I argued that periodization, while a useful first

purposes of this essay I am not addressing questions of how music itself intersects with temporality.³ Rather, through temporality and historicism, I focus on the epistemological and ideological aspects of time in the modern Atlantic world. Doing so yields new analytic and historiographic methods for transatlantic studies.

In what follows I frame temporality as an analytic method that we can use for accessing aspects of past peoples' experiences with transatlanticism. I highlight nostalgia, fantasy, and what I call temporal anxieties, or fears about disparity and belatedness that stemmed from the experiences of separation and delay that the ocean generated. Second, I discuss historicism, which I argue has been a significant, if not always well understood, historiographical method for transatlantic studies. I share a microhistory of the life and work of the early twentieth-century German-American musicologist Oscar Sonneck, who laid the groundwork for the field of American music studies. Sonneck's writings show how his concern about cultural belatedness – the temporal anxiety I identify as key to transatlantic studies – was matched by his belief in the power of historicism to make sense of music in the Atlantic world.

Temporalities

The human experience of time is diverse. Inquiry into the musical activities that happened in and around the Atlantic world do not fit easily into one temporal schema. Indeed, the idea of a singular, universal time reflects only one temporality, one that we might also call a Western colonialist temporality. This temporality idealizes progress and assumes a linear experience of time. Scholars from multiple fields have offered critiques of the hegemonic colonialist model of temporality and described alternative ways to understand time beyond the colonialist model. Postcolonial theorist Achille Mbembe claims that every very age has multiple temporalities.⁴ Kevin Bruyneel and Mark Rifkin separate out »colonial time« from sovereign Indigenous temporalities.⁵ Queer theorist Elizabeth Freeman argues that

step for organizing one's parameters of study, causes problems when one is working transatlantically because traditional musicological divisions do not translate well to the historicist frameworks of Atlantic studies. However, for the purposes of coherence and constraints of space, I have eliminated the short section on periodization from this chapter.

3 Russel West-Pavlov, *Temporalities* (London etc., 2013), 16–17.

4 Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Berkeley, CA, 2001), 19. Also see Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA, 1993); Winfried Siemerling, *The Black Atlantic Reconsidered: Black Canadian Writing, Cultural History, and the Presence of the Past* (Montreal, 2015).

5 Kevin Bruyneel, *The Third Space of Sovereignty: The Postcolonial Politics of U.S.-Indigenous Relations* (Minneapolis, MN, 2007); Mark Rifkin, *Beyond Settler Time: Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination* (Durham, NC, 2017).

any idea of time that focuses on productive forward movement is »chrononormative«⁶ and Carla Freccero argues that queer temporalities attend to how experiences of past, present, and future overlap, can be out of sequence, and are in dialogue.⁷ Identifying something as »dated« or »too soon« is in fact clueing into a departure from heteronormative time.⁸ Even in the context of the dominant western temporality that underpins much of transatlantic historiography – the temporality that encouraged »progress« in the form of colonialism, militarism, mass migration, and trade – there are subcurrents of alternative temporalities. Using temporality as an analytic category helps bring to light critical aspects of transatlantic music cultures.

Consider experiences of time that are filled with anxiety about being behind. Since linear advancement is a hallmark of western time, falling behind is a great fear. The time it took to cross the ocean exacerbated that fear. As historian Kariann Akemi Yokota argues, U.S. citizens' ambivalent experience of »unbecoming British« after the American Revolution was rife with worries about falling behind in the realms of art and culture, science and education, architecture and landscape design.⁹ Those who could afford to worried about the amount of time it took for them to learn of the latest fashions from Europe. Merchants tried to reassure consumers by advertising that their goods were the newest and most recently arrived.¹⁰ Professional musicians who immigrated to the United States in the late eighteenth and nineteenth centuries expressed explicit concerns about the nation's lagging arts. Many of these women and men sought to ply their trades as teachers, publishers, and performers in the new nation, and to do so they encouraged Americans' insecurity that the country was lacking something they themselves could provide.¹¹ William Selby, an English-born composer, took out an advertisement in a Boston paper in 1782, seeking subscribers for a new periodical that would circulate new compositions of high quality on a monthly basis.¹² According to Selby, establishing this periodical would help furnish the emerging nation with the polished image it needed. The United States

6 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC, 2010).

7 Carla Freccero, *Queer/Early/Modern* (Durham, NC, 2006).

8 On such departures, particularly regarding futurity, see José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York, NY, 2009); also see *Afrofuturism: A Special Issue of Social Text* 20, no. 2 ed. Alondra Nelson (2002).

9 Kariann Akemi Yokota, *Unbecoming British: How Revolutionary America Became a Postcolonial Nation* (New York, NY, 2011).

10 Glenda Goodman, »Bound Together: The Intimacies of Music-Book Collecting in the Early American Republic« in *Journal of the Royal Musical Association* 145, no. 1 (2020), 1–35.

11 Nicholas Temperley, *Bound for America: Three British Composers* (Chicago, IL, 2003); Glenda Goodman, »The Power to Please: Gender and Celebrity Self-Commodification in the Early American Republic« in *Consuming Music, Commodifying Sound*, ed. Emily Green and Catherine Mayes (Rochester, NY, 2018), 176–202.

12 *Continental Journal and Weekly Advertiser* (Boston, MA, 1782), January 31.

was advancing in the sciences and philosophy, but behind in the arts. Selby queried, »Why may she not be *In song unequall'd as unmatched in war.*« Selby identified a temporal disparity between the United States and European nations and wished to help rectify it.

Scholars recognize that Euro-Americans were intensely concerned about the cultural lag between the U.S. and Europe.¹³ Writing about the effort eighteenth-century American artists made to »keep up« with stylistic and technical innovations in European painting, art historian Jennifer Roberts reminds us that

Every scrap of knowledge that American colonists had about England, every image, every object, every memory, had to be physically transported thousands of miles across the water on a ship. »England« was a cargo of ideas, accessible only as a vitiated packet of information: percolated, modularized, dehydrated, pickled, or pressed. It arrived in schematic form and needed, upon arrival, to be concretized.¹⁴

I appreciate this quote because it makes viscerally evident just how challenging it was – and in many ways, still is – to transmit knowledge. Especially when communicating knowledge was subject to the whims and dangers of transoceanic travel. And on arrival, artists (and musicians and composers as well) had to reassemble the pieces of information into something as closely approximating the European original as possible. Thomas Selby's magazine proposal was in part an attempt to assist in that integration of musical information. But he encountered the frictions of print publication when he tried to start the magazine. The periodical never materialized, illustrating the very problems he diagnosed and was attempting to redress.¹⁵

Anxiety of falling behind is one expression of temporality, and another is the wish to go back in time, or, more accurately, longing for a prior time. Nostalgia shows how temporality was present within musical works in the form of stylistic traits and topical themes. Unlike the anxiety of belatedness that deviled provincial Americans, nostalgia was actively cultivated by composers, particularly songwriters who churned out sentimental popular songs in the nineteenth century.¹⁶ One subset of this genre were the so-called »Indian songs« that flourished from the 1830s to the 1860s. U.S. and English songwriters published nearly 60 songs that featured

13 By no means was the concern about lag, or provincialism more broadly, solely a uni-directional matter. See, for example, scholarship on western Europe's relationship to eastern Europe and Russia: Larry Wolfe, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment* (Stanford, CA, 1994); Kevin Karnes, »Inventing Eastern Europe in the Ear of the Enlightenment« in *Journal of the American Musicological Society* 71, no. 1 (2018), 75–108.

14 Jennifer Roberts, *Transporting Visions: The Movement of Images in Early America* (Berkeley, CA etc., 2014), 46.

15 Frank Luther Mott, *A History of American Magazines* (Cambridge, MA, 1968).

16 Charles Hamm, *Yesterdays: Popular Song in America* (New York, NY, 1979).

Native American subjects.¹⁷ These songs were written during and after the genocidal Indian Removal policy that saw the U.S. government force tribes off their land. The repertoire expressed the prevailing colonialist belief that Native Americans had two choices: assimilate or vanish. Frequently ventriloquizing Indigenous individuals, the songs feature characters who are struggling with loss and pining for the past. The approachable major keys of much of this repertoire is incongruous with the lamenting content of the lyrics.

A typical example is *The American Indian Girl*, an 1835 song with lyrics by J. M. Smith and music by Charles E. Horn.¹⁸ Horn was English and composed in the popular Italianate style of the day. Above a steady arpeggiated accompaniment this largely diatonic F-major melody contains no musical markers of exoticism; if not for the lyrics, the song's »Indian« character would be fully masked. The first-person lyrics present a nameless »American Indian Girl« who yearns for the ancestral land from her childhood. The sheet music has an epigraph that describes her as »residing in one of the early settlements« meant to conjure a generic colonial village. The song is her response »upon being asked in the course of her education, whether she did not think her present situation and prospects more happy than when wandering in ignorance among the woods.« The lyrics of the first verse suggest that she was kidnapped or forcibly removed to the »white man's home« where she was told she would »soon forget my woodlands wild.« In the second verse she describes being promised a reunion with her loved ones in heaven, a scenario whose appeal fades and leaves her still pining in the present. The final verse finds her walking in a forest, in mourning, wishing she could be back in her »native land.«

The American Indian Girl is devastating, not least because it describes the very programs of forced relocation and education that actual Native American children were subjected to in the nineteenth and twentieth centuries. But let us remember that this song was written to bring nostalgic pleasure to white listeners. They wanted entertainment. Musical depictions of exoticized, romanticized Native longing provided an escape from, and justification of, actual modern violence. The song encompasses two separate but concurrent temporalities: a stylistic one indicated by the nostalgic musical theme, and a much uglier historical one of Native dispossession.

17 Michael Pisani, *Imagining Native American Music* (New Haven, CT, 2005), 333–35.

18 Charles E. Horn and J.M. Smith, *The American Indian Girl*, (New York, NY, 1835).

NO

3-OCT-30
Copy 1973

The American Indian Girl
A FAVORITE
Ballad.
The Words by
J. M. SMITH JUNR
Composed by
CHARLES E. HORN.

— By American Indian Girl residing in one of the early settlements upon being asked in the course of her education whether she did not think her present situation and prospects were better than when she was compelled to live among the savages— replied in the following song.

New York: Published by SMITH, PONDRAULT & FROST, 157 Broadway.

VOICE.
WITH SIMPLICITY.

PIANO
FORTE.

Entered, according to Act of Congress, in the year 1853 by DEDUIS & HATON, in the Office of the Clerk, of the Southern District of New York.

1853

Fig. 1: The first page of the score to *The American Indian Girl*

A different example of temporality can be found in the wild west shows that were immensely popular on both sides of the Atlantic. In the mid-afternoon of April 16, 1887, a steamship called *State of Nebraska* dropped anchor off a pier in Gravesend, England. After departing from New York, the ship had crossed the Atlantic in two weeks. Aboard was the celebrity Colonel William F. »Buffalo Bill« Cody and his *Wild West Show*, consisting of some 800 people, and numerous animals, including 180 horses and eighteen buffalo. The skits and stunts of wild west shows featured skills unique to the American West. Seventeen thousand carloads of rock and earth were required to recreate the Rocky Mountains in the outdoor venue. There were marksmanship displays, sharp shooting, racing, scouting, and rodeo, as well as pretend train robberies and creative reenactments of historical battles that claimed

to be authentic. Musical entertainment came from the Cow Boy Band. Buffalo Bill Cody's *Wild West Show* was a hit with audiences who were eager to experience the excitement and danger of the so-called American frontier. British audience members were especially enamored with the 97 Native American performers, many of whom were Oglala Lakota.¹⁹ The thrilling entertainment ran for over 300 performances in London in 1887. 2.5 million tickets were sold. Even Queen Victoria attended.

The *Wild West Show* is a fascinating example of temporal fantasy. The show was part of the American Exhibition at Earls Court, which aimed to highlight the modernity of the United States. The show thematized a belief in civilizational progress that was so fundamental to modern U.S. imperialist expansion in the late nineteenth century. The show itself was called »The Drama of Civilization« and it consisted of four acts, or »epochs.« The first epoch was called »The Primeval Forest« a romanticized vision of ancient Native American life that was followed by skits about violent clashes with settlers in which the Lakota performers were the attackers, as well as skits about mining and white frontier life. The *Wild West Show*'s musical, theatrical, and visual spectacle manifested a generation of white Americans' collective memories about Native American people and the Plains Indian Wars. Coming at the turn of the twentieth century, amid the feeding frenzy of European and U.S. imperialism and historian Frederick Jackson Turner's influential »frontier thesis«, the *Wild West Show* also exuberantly celebrated white racial victory in the American west.²⁰ In one extravaganza, audiences were shown the drama and the trauma of the American West, from a purportedly timeless past to very recent events.²¹ As audience members watched skits about modern violence on Native land, they viewed the Lakota

19 On the show in London, see Paul Reddin, *Wild West Shows* (Urbana, IL, 1999), 86–123. The show toured Europe eight times between 1887 and 1906. On its popularity in London and on the European continent, see Louis S. Warren, *Buffalo Bill's America: William Cody and the Wild West Show* (New York, NY, 2005), 282–357. On the Lakota performers and their reception in London, see Coll Thrush, *Indigenous London: Native Travelers at the Heart of Empire* (New Haven, CT, 2016), 196–201. On the prior history of Native Americans visiting England, see Alden T. Vaughan, *Transatlantic Encounters: American Indians in Britain, 1500–1776* (New York, NY, 2006); Jace Weaver, *Red Atlantic: American Indigenes and the Making of the Modern World 1000–1927* (Chapel Hill, NC, 2017).

20 On those prior depictions, see Elizabeth Maddock Dillon, *New World Drama: The Performative Commons in the Atlantic World, 1649–1849* (Durham, NC, 2014); Pisani, *Imagining Native America in Music*. The scholarship on U.S. western history, Turner, and the »frontier« is vast. See, for example, Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination: Narrating the European Conquest of Native America, 1890–1990* (Berkeley, CA, 1997); Patricia Nelson Limerick, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West* (New York, NY, 1987).

21 Warren, *Buffalo Bill's America*, 256–81. On the use of music to reinforce a Native-»savage«/white-»civilized« binary, see Michael Lee Masterson, »Sounds of the Frontier: Music in Buffalo Bill's Wild West« PhD thesis, University of New Mexico, 1990.

performers as people from an earlier time period, and witnessed the staging of the modern U.S.'s present and future supremacy.

Performances like the *Wild West Show* foreground the importance of nostalgic fantasy as a complement to modernity's future orientation. Like the period's equally popular and entertaining world's fair expositions and blackface minstrelsy shows, wild west shows were beloved on both sides of the Atlantic and used racist stereotypes to celebrate diversity in such a way that reinforced racial hierarchy. The show's organization into distinct periods in history, or »epochs«, argued in favor of the »progress« resulting from U.S. land grabs and forced assimilation programs, progress that was presented as both inexorable and hard-won.

White composers, dramatists, songwriters, and performers had been depicting racialized fantasies about the »New World« for centuries. In some ways, wild west shows were part of a long entertainment tradition. But the *Wild West Show* also spoke to a specific ambivalence about modernity, especially industrialization and urbanization. As one newspaper account put it, »these dusky Indians, with their unearthly streaks of colour on their faces, and their monotonous, and hollow cries as they ride past [...] remind us of the earlier forms of savage man whence we have evolved, not [...] always in the right direction.«²² Historian Coll Thrush argues that Londoners were worried about »over-civilization« a condition of urban life that was particularly dangerous to men whose office work and suburban family life sapped their virility and left them incapable of mustering the vitality to carry out the aims of the British empire.²³ The physical feats of the *Wild West Show* reminded audiences of the robustness and mental fortitude they feared was being lost.

One other transatlantic temporal theme highlighted by the *Wild West Show*: the show's success was itself a salve for white Americans' anxiety about being culturally »behind« Europe. Europe had long served as the benchmark against which American culture was evaluated. When nearly all U.S. arts and culture relied on transatlantic role models, the *Wild West Show* illustrated how Americans could »catch up« by presenting something Indigenous and »primitive.« In both positive and negative ways, the show illustrates the importance of ideas about and experiences of time in transatlantic culture.

I have used these examples to demonstrate how attention to temporality illuminates features of transatlantic culture. Temporality also helps make sense of clues in the historical record that express awareness of, and grappling with, the effects of temporal disparity and asynchrony. These include concerns about being outdated,

22 *The Sunday Chronicle*, October 17, 1887 (quoted in Thrush, *Indigenous London*, 199).

23 Thrush, *Indigenous London*, 173–203. On related arguments about the United States, T. J. Jackson Lears, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920* (New York, NY, 1981); Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917* (Chicago, IL, 2000).

and complaints and worries about the breakdown in transatlantic communications. Missing letters, connections sundered by death or relocation, networks that lose key links – these are all communication problems that reveal intractable transatlantic temporal disruptions. We can also look for what resulted from these disruptions: knowledge that was increasingly obsolete, frustration with lack of news or new music, boredom.

An example of temporality revealed through disconnection comes from one of the most prominent musical figures in transatlantic history, the New Orleanian virtuoso pianist Louis Gottschalk. Describing his return to the United States from Paris in 1853, Gottschalk mentions that he was startled to find that the attention he received in the glamorous »capital of the world« did not translate to the American towns he passed through. In his diary he wrote, »my reputation, wholly Parisian, had not, thus to speak, crossed the Atlantic. Two or three hundred concerts, given in Belgium, in Italy, in France, Spain, Switzerland etc., had given me a name; but this name, so young, was not yet acclimated in America.«²⁴ What good were his international bona fides when he struggled to sell enough tickets to cover the costs of his first U.S. tour because his reputation had not yet arrived? His choice of the phrase »not yet acclimated in America« reinforces the idea that there were fundamental differences between the United States and Europe. »Acclimate« was used to describe species' habituation to both new social and new environmental circumstances.²⁵ North America had been described by Europeans as lush, dangerous, and primeval compared to Europe since the sixteenth century, and botanical and agricultural questions were particularly motivating for settlers who wished to understand what and why certain plants and crops thrived in the so-called New World. The term captures the hope, hubris, and limitations faced by those who would transplant and transform the environment. Gottschalk's use of the term to describe his own career's habituation the United States indicates both his sense of inevitability in acclimation as a process, and his impression that America's cultural tardiness limited his ability to influence that process.

Not all transatlantic temporal awareness was negative. Migration from east to west across the ocean in search of new opportunities could express a desire to go back in time, to remove oneself from a fallow scenario and (re)discover bygone glory in a new setting. To go to a place that was »behind« in order to begin again. Although I've elaborated how a temporal analytic works with clues related to worries of dis-

24 Louis Moreau Gottschalk, *Notes of a Pianist*, ed. Clara Gottschalk, transl. Robert E. Peterson (Philadelphia, PA, 1881), 124. Gottschalk wrote this remembrance nearly a decade later, on February 15, 1862.

25 »Acclimate, V., Sense 1.a and 1.b« *Oxford English Dictionary*, <https://doi.org/10.1093/OED/5169327977> (accessed February 29, 2024).

connection and being left behind, one could also focus on expressions of optimism, futurity, and a belief in forward progress.

Historicism, Historiography, and Transatlantic Ambivalence

Historicism, or the method and practice of understanding the past, its relationship to the present, and predictive power for the future, represents the second approach to temporal transatlantic studies I wish to explore. I do so through a microhistory of the early Americanist and first music librarian at the United States Library of Congress, Oscar George Theodore Sonneck.²⁶ A microhistory, rather than a broader survey, allows me to delve deeply into a figure who not only was quite influential in transatlantic music scholarship, but whose experiences themselves typify the very transatlantic connections this essay and larger project aims to flesh out. Sonneck was born in 1873 and died in 1928, and his name is still prized among scholars of American music in the United States. Many of his colleagues and intellectual inheritors helped establish musicology in the United States as it exists today, including Otto Kinkeldey, Wiley Hitchcock, and Irving Lowens. The Society for American Music, founded in 1973, was originally named the Sonneck Society. In Oscar Sonneck's life and career I trace his own transatlantic biography, his focus on documenting historical transatlantic musical connections between Europe and America, and his ambivalence about the present and future of those connections from his vantage point in the early twentieth century. The temporal themes in this foundational figure's life and work reveal the importance of historicism within the history of transatlantic music studies.

Both Oscar Sonneck's career and his identity had a transatlantic orientation. He was born in Jersey City, New Jersey, worked in Washington, D.C., and died in New York City, but his ideas about music were heavily influenced by German culture. His parents were immigrants from Prussia, and he was only a toddler when he moved from his birthplace to Frankfurt a.M. with his mother (his father had died).²⁷ He grew up in Kiel, Munich, and Sondershausen. His German education cultivated in

26 Sonneck also worked as an editor at Schirmer music publishers and founded the academic journal *Musical Quarterly* in 1915.

27 He had a complex relationship to his German-American identity, at times referring to Germans as »us« and other times as »them.« William Lichtenwanger, »Editor's Preface« in *Oscar Sonneck and American Music*, ed. William Lichtenwanger (Urbana, IL, 1983), xx–xxi). During WWI Sonneck didn't support the U.S. joining the war, and he left the Library of Congress in 1917 after he was harassed by the government because of his German education and anti-war stance. He later wrote that he regretted his pro-German identity once the U.S. entered the war. See Sonneck, »Letter to Carl Engel« (Oct. 21, 1921), in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 110–14.

him a love of the arts; he wrote Lieder and poetry, although with more »industry [and] energy« than »talent« as he confessed to his mother in 1894.²⁸ He returned to the United States in 1899 and beheld a nation that was uncommonly large and diverse, but one that he believed was still in its cultural »infancy.«²⁹ Sonneck looked around and saw skyscrapers shooting up in cities and modern suburbs sprouting like mushrooms, cities vibrating with modern popular music and private enterprise generating tremendous wealth for some. But there was no national conservatory, many cities had no orchestra and little chamber music, and it was nearly impossible to hear a good opera performed well.³⁰ For the next three decades, he would try to reconcile how the land of the future was still in many ways so »primitive.«³¹

Sonneck spent his career trying to understand the relationship between American exceptionalism and European cultural patrimony. He wrote 157 books, essays, and catalogues.³² He loved the music of Richard Wagner, but saw it as his duty to promote American composers whom he thought had merit, including Stephen Foster and Edward MacDowell.³³ He grappled with American identity and music history in an era when U.S. imperialism and international power was on the rise, and when the U.S. was seen as a place of the future rather than one that merely lagged behind.

There are two transatlantic temporal metanarratives to Sonneck's work. First, that in his lifetime, U.S. composers and musicians were in continual cultural debt to

28 The full quote: »I could rightfully tell myself: if your talents were commensurate with your industry, energy, and above all your ambition, your name would live more than a hundred years hence.« Letter appears in Carl Engel, »Oscar G. Sonneck« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 188–89.

29 »Infancy« appears in Oscar Sonneck, »The Bibliography of American Music« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 22. Reprinted from *Bibliography Society of America, Proceedings and Papers* 1, no. 1 (1904–1905).

30 A national conservatory, orchestras in major cities, and high-quality opera were three themes he wrote about repeatedly. See, for example, »The Musical Life of America« 81; »The American Composer« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 131–32. Reprinted from the *Papers and Proceedings of the Music Teachers' National Association*, ed. Karl W. Gehrkens (Hartford, CT, 1923).

31 »Primitive« appears in Oscar Sonneck, »The Musical Life of America from the Standpoint of Musical Topography« in *Oscar Sonneck and American Music*, 77. Trans. by William Lichtenwanger from »Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte der musikalischen Länderkunde« in *III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien* (Vienna etc., 1909). On the relationship between time and U.S. national identity, see Thomas M. Allen, *A Republic in Time: Temporality and Social Imagination in Nineteenth-Century America* (Chapel Hill, NC, 2008).

32 Irving Lowens, »Oscar George Theodore Sonneck: His Writings and Musical Compositions, with a List of Portraits and of Writings about Him: A Bibliography« in *Oscar Sonneck and American Music*, 235–60.

33 Walter R. Whittlesey and Oscar Sonneck, *Catalogue of First Editions of Stephen C. Foster (1826–1864)* (Washington, DC, 1915); Oscar Sonneck, *Catalogue of First Editions of Edward MacDowell (1861–1908)* (Washington, DC, 1917).

Europe, which Sonneck identified as perpetuating a colonial relationship between the United States and European nations (especially Germany, France, and Italy). This theme comes up in his early writings from shortly after he returned to the United States. »We have remained a European colony« he proclaimed in 1901.³⁴ Sonneck diagnosed the United States as being stuck in a provincial relationship to European cosmopolitan centers. In essays titled »European Fallacies and American Music« (1901) and »A Plea for Home Products« (1903) he described American composers' desire for European approval and American orchestras' overreliance on European musicians and conductors, while also lamenting Europeans' low opinion of American music. American music deserved this low opinion, Sonneck asserted, because American students who traveled abroad to study did not first learn the necessary languages, then floundered against language barriers. These students valued prestige over actual educational quality, according to Sonneck, and failed to appreciate their access to high-caliber performances.³⁵ Mimicry, a classic feature of colonial and postcolonial relations, was the result. »Only a few [composers] succeed in gradually weeding out the foreign element in their ideas, whereas the majority continue to write German or French music »made in America.«³⁶ Sonneck himself expressed these criticisms by writing in German; many of his early essays were translated into English by his friend and fellow scholar, Theodore Baker. Perhaps Sonneck was aware that the same criticisms for inept handling of expressive conventions that he raised for composition students could pertain to his own communications.

The second temporal theme emerges from Sonneck's lifelong commitment to historical research as a way to gain clarity on the nature of the United States' music history, both in and of itself and in relation to Europe. When Sonneck returned to the United States in 1899, he immersed himself in historical research. He spent three years traveling on the eastern seaboard from New England to South Carolina looking at sources that could reveal the musical past.³⁷ His was a revisionist project. He had read histories of American music by Frederic Ritter and W. S. B. Mathews

34 Oscar Sonneck, »European Fallacies and American Music« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 15. Reprinted from *Music* 19/3 (1901).

35 Oscar Sonneck, »A Plea for Home Products« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 6. Reprinted from *The Musician* 8/7 (1903).

36 Sonneck, »A plea for home products« 9. Also see Oscar Sonneck, »National Tone-Speech versus Volapük – Which?« in *Suum Cuique; Essays in Music* (New York, NY, 1916), 32–34. Reprinted from *Die Musik* 3/1, vol. 9, (1903/04), 47–53.

37 Sonneck discusses his experiences and gives advice on how to conduct rigorous research in »Suggestions on Research into Music in Early America« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 100–104. Reprinted from a transcript of an address he made to the members of the Historical Research Committee of the Pennsylvania Society of the Colonial Dames of America in 1919.

that focused primarily on sacred music in New England.³⁸ Sonneck was dissatisfied with the narrow scope and dour evaluation of early American music offered by these armchair historians. In an essay about German influences on U.S. music, Sonneck fumed that these scholars held a »false historical perspective« that made them believe early Americans were only capable of »antediluvian psalmody.«³⁹ Spending ten-hour days in local archives and libraries, where he read historic newspapers and poured over early scores, Sonneck uncovered a much richer history than stereotypes about Puritan psalmody permitted. Troves of documents showed European, especially British, music and musicians coming to America in the eighteenth century. Three of his books are about early American music: a study of the composers James Lyon and Francis Hopkinson, and two detailed surveys of opera and concert life before 1800.⁴⁰ These books diligently show the range and activeness of secular music in the colonial and early national period, when countless concerts and productions peppered the stages of fast-growing cities along the east coast of America.

For the rest of his career Sonneck repeatedly fulminated against historians whom he deemed sloppy and prejudiced. Look at actual historical evidence, Sonneck insisted: »As soon as we have the newspapers to work with we can trace these things [concerts]. Previous to the establishment of newspapers we have to rely on other kinds of records. But to argue that if there are no records people had no interest in music is nonsense.«⁴¹ He saw tangible evidence that early American cities had robust concert lives and wanted to share that insight with those who dismissed U.S. music history. »Down in Charleston, South Carolina, they were giving public concerts as early as they were in Vienna« he proclaimed in 1919, probably referring to the St. Cecilia music society founded in 1766 in that wealthy southern slaving capital.⁴² And Beethoven's Symphony no. 1 was premiered 1821 in Philadelphia, a credit to what Sonneck called »Americans' urge to be »up to date« (although he admitted that it also showed that Americans were usually »behind« in their tastes,

38 Frederic Ritter, *Music in America* (New York, NY, 1883, rev. ed. 1890); W. S. B. Mathews, *A Hundred Years of Music in America* (Chicago, IL, 1889). Ritter is famously negative about U.S. music history.

39 Oscar Sonneck, »German Influence on the Musical Life of America« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 61. Trans. by Lichtenwanger from »Deutscher Einfluss auf das Musikleben Amerikas« in *Das Buch der Deutschen in Amerika*, ed. Max Heinrici (Philadelphia, PA, 1909).

40 Oscar Sonneck, *Francis Hopkinson, the first American poet-composer, (1737–1791) and James Lyon, patriot, preacher, psalmist (1735–1794); two studies in early American music* (Washington, DC, 1905); *Early Concert-Life in America (1731–1800)* (Leipzig, 1907); *Early Opera in America* (New York, NY, 1915).

41 Sonneck, »Suggestions on Research into Music in Early America« 101.

42 Sonneck, »Suggestions on Research into Music in Early America« 101.

given that the premier came two decades after the symphony was composed).⁴³ Like other historians of his generation, Sonneck believed that empirical evidence in the form of written archival documents could set the record straight and clarify America's relationship to Europe. That relationship was still unequal, but his historical research showed that »In Charleston, Boston, Philadelphia, and so forth life was primitive, colonial, provincial, but it was there.«⁴⁴

How did someone with such a strong belief in the power of historicism find himself mired in insecurities about the United States' cultural belatedness? Sonneck's ideas about music in his time, about American music history, and about methodologies for studying music, used transatlantic comparisons as a point of orientation. With Europe as the benchmark against which he evaluated American music history, he was trapped in a historicist game in which the U.S. was always either falling behind (as expected) or doing surprisingly well at keeping pace. No wonder Sonneck's historicist writings about U.S. music are saturated with ambivalence, impatience, and insecurity. What is more, his dilemma of wanting to show that the U.S. had a music history worth considering, but one that was only sometimes worthy of direct comparison to Europe, continued to bedevil many subsequent music historians and critics in the twentieth century.⁴⁵ Although Sonneck couldn't escape those expectations, he had a term for them: »chronological chronic-improvement theory.«⁴⁶

Sonneck knew as well as anyone that nothing chronically improves over time. Yet he found a way to express faith in the future. Sprinkled in his writings are mentions of the importance of future generations. Sonneck believed in the need for good music education for children. America's commitment to individualism and privatization at the expense of the public good drove him mad. But he was not just interested in the need to bolster music in society. He was also fixated on biology. In a striking writerly tick, he used biological metaphors that pertain to human life cycles, especially embryos. He repeatedly referred to »embryos« and even »hypoblasts« (which is part of an embryo).⁴⁷ Embryonic composers, as Sonneck put it, were composers who

43 Sonneck, »German Influence« (as in fn. 39), 70–71.

44 Sonneck, »Suggestions on Research into Music in Early America« 101.

45 See, for example, the testy exchange between Joseph Kerman, Edward Lowinsky, and Donald McCorkle in 1965–1966. Joseph Kerman, »A Profile for American Musicology« *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 1 (1965), 61–69, 68. Also see the responses: Edward E. Lowinsky, »Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman« *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 2 (1965), 222–34; Joseph Kerman, [Letter from Joseph Kerman], *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 3 (1965), 426–27; Donald M. McCorkle, »Finding a Place for American Studies in American Musicology« *Journal of the American Musicological Society* 19, no. 1 (1966), 73–84.

46 Oscar Sonneck, »Music and Progress« in *Suum Cuique*, 18. Originally in *New Music Review*, 1908.

47 Oscar Sonneck, »The Communistic Cell: A Symphonic Hypoblast by Bill Jones, op. 100« in Lichtenwanger, *Oscar Sonneck and American Music*, 152–57. Reprinted from the *Musical Courier*

had not fully developed.⁴⁸ But there is a future orientation in his use of the metaphor as well. In the microscopic collections of cells that are helpless, incapable, not persons, Sonneck seemed to place his hope, believing they represented potential musical talent for the future.

I close by signaling other ways we might orient toward future work in transatlantic studies. I have been fairly critical of the two components of a time-focused methodology I've presented here – the experience of time and the practice of historicism. I've framed these approaches as functioning within and helping to support the Western, straight, colonialist understanding of time, which limits our understanding of more diverse experiences of time and histories within the Atlantic world. My hope is that by identifying how these methods work in transatlantic studies, future scholarship can be both critical of colonialist temporal frameworks and more inclusive of approaches that operate outside of them. But scholarship that uses time-focused methods can go far beyond what I've outlined here – embracing new work on historic and contemporary experiences of sound and environment outlined in animal and environmental studies perhaps, or assessing Atlantic cultural history's mutually-reinforcing relationship with the Anthropocene. One needn't believe in the »chronological chronic-improvement theory« to hope for new futures for transatlantic studies.

94, no. 8 (1927). He also discusses »embryo« composers in »The American Composer« (as in fn. 30), 153.

48 Sonneck and his wife never had children and perhaps he returned to this metaphor as he nursed a private loss or regret.

Music Across the Ocean

Eine theoretisch-methodische Navigationshilfe

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Melanie Unseld

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

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

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

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

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

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

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

I. Eröffnungsszenen: Beobachtungen aus der Forschungspraxis

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

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

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

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

-
- 7 *Othello, der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge*. Vom Verfasser des Zwirnhändlers. Die Musik ist vom Herrn Ignaz Schuster, Wien 1806; Zitat: S. 4, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00062686> (Abrufdatum: 7.12.2023), Moderne Ausgabe: Ferdinand Kringsteiner: *Othello, der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge*, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 29–66.
 - 8 1785 war Shakespeares *Othello* (in deutscher Übersetzung) erstmals in Wien gezeigt worden und hatte mit der Posse nochmals eine intralinguale Übertragung ins Wienerische erlebt, sodass sich hier bereits hinreichend Anlass böte, über verschiedene Momente des Übersetzens nachzudenken, bezogen etwa auf die theatralen Gattungen, auf Sprache, auf Stand, Region u.v.a.m.
 - 9 Der Begriff »Mohr« bezieht sich hier auf die Wortverwendung in der Posse von Kringsteiner/Schuster. Er wird hier ausschließlich als historischer Begriff verwendet. Um das Phänomen der (zumeist aus Afrika) verschleppten Menschen, die zwangsweise für die jeweilige ökonomische und politische Elite zu arbeiten zu hatten, zu benennen, wird hier und im Folgenden die an den *Blackness*-Begriff angelehnte Übersetzung (*Schwarze*) als Kollektiv-Begriff verwendet.

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

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

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

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

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

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

II. Beschreiben, was sich bewegt

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

Praktiken

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Ebd.

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

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

Personen

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

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

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

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

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

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

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

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

Raum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Beschreiben, wie es sich bewegt

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

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

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

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

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

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

Kulturtransfer

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

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

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

38 Ebd., S. [5].

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

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

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

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

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

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

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

42 Ebd., S. 145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Übersetzung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Mobilitätsorientierte Musikgeschichtsschreibung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Neger in Wien

Eine Oper als Medium der Wissensproduktion über Sklaverei um 1800

Melanie Unseld

Figuren und Sujets, die auf den Wiener Vorstadtbühnen um 1800 zum Thema gemacht wurden, entstammten vielfältigen Zusammenhängen: einer tagesaktuellen Wirklichkeit ebenso wie einer märchenhaften oder historisch anmutenden Vergangenheit, dem näheren städtischen, weiteren ländlichen oder alpinen Raum, aber auch fremden, weit entfernten, imaginierten wie realen Orten. So ist es zunächst nicht verwunderlich, dass 1804 mit der Oper *Die Neger* (Libretto: Georg Friedrich Treitschke/Musik: Antonio Salieri) auch eine in der Karibik angesiedelte Handlung auf der Bühne des Theater an der Wien zum Thema wurde.¹ Der geographisch genau

1 »Ferne Welten« scheinen den Librettisten Treitschke unmittelbar nach 1800 grundsätzlich interessiert zu haben (ob er damit auf ein Interesse des Publikums reagierte, sei dahingestellt). Um nur die Libretti zu den 1804 in Szene gesetzten Opern zu berücksichtigen: *Die Verwiesenen auf Kamtschatka* (UA Wien, 1804) spielt in Nordostasien, *Aline, Königin von Golconda* (UA Wien, 1804) und *Alexander am Indus* (UA St. Petersburg, 1804) in Indien, *Die Neger* in der Karibik. Nur letzteres Libretto ist keine Übersetzung bzw. Bearbeitung. Zur Bezeichnung: Im Folgenden wird der Begriff Schwarze als Kollektivbegriff für ein kulturelles Phänomen verwendet. Es bezeichnet die (zumeist aus Afrika) verschleppten Menschen, die zwangsweise für die jeweilige ökonomische und politische Elite zu arbeiten hatten (Sklaverei/Leibeigenschaft). Ich folge damit der aktuellen Diskussion in der Verwendung des Begriffs Blackness, verstanden »not [as] a natural category but a social one – a collective identity – with a particular history« (siehe Kwame Anthony Appiah: *The Case for Capitalizing the B in Black*, in: *The Atlantic*, 18. Juni 2020, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/06/timeto-capitalize-blackand-white/613159/> [Abrufdatum: 28.3.2022]).

Da es sich hier um einen Text handelt, der vielfach mit historischen Quellen arbeitet, scheinen in diesem Text auch jene Begriffe auf, die in den jeweiligen Diskursen für Schwarze verwendet wurden. Diese Begriffe werden als historische Begriffe verstanden, auch wenn nicht immer eindeutig zu klären ist, ob und wenn ja in welcher Weise damit Diskriminierungen verbunden waren: »Abgesehen davon weist die Begrifflichkeit in der Frühen Neuzeit eine ziemliche soziale Bandbreite auf (vom ›Mohrenkönig‹ bis zum ›Mohrensklaven‹) und entwickelte sich in vielen Fällen zu einer Typus- oder gar Berufsbezeichnung (z.B. ›Hofmohr‹). Es hing wohl vom Kontext ab, ob mit dem Begriff Diskriminierung verbunden war oder eher

lokalisierbare Ort verband sich in *Die Neger* mit einer fiktiven Geschichte aus dem Kontext kolonialer Plantagenwirtschaft. Damit wird in der Handlung ein um 1800 hochaktueller Gegenstand der transatlantischen Wirtschaft, Politik und Gesellschaft thematisiert, der ansonsten freilich eher in den zeitgenössischen Zeitungen, Londoner Parlamentsdebatten oder juristischen Auseinandersetzungen verhandelt wurde: die Sklaverei. Denn, so beschreibt es die Historikerin Rebekka von Mallinckrodt, das Thema war angesichts des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges, aber auch der Praxis der Verschleppung afrikanischer (und andersstämmiger) Menschen nach Europa durchaus virulent: »Im Reich kann man dabei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts [...] gleichsam eine Bewusstwerdung des Zusammenhangs von Fragen zum Rechtsstatus verschleppter Menschen und der weiterhin bestehenden Leibeigenschaft beobachten und zugleich eine Abwehr seiner unerwünschten Folgen, bevor mit der Abschaffung der Leibeigenschaft in den einzelnen Ländern diese Diskussion an Brisanz verlor.«² Kann man mithin davon ausgehen, dass auch in Wien zur Zeit der Aufführung der Oper *Die Neger* Wissen über die Bedingungen von Plantagenwirtschaft, Sklaverei und den Rechtsstatus verschleppter Menschen existierte? Was wusste man in Wien um 1800 über die Titelgebenden und vor allem: Wie kam dieses Wissen nach Wien und auf welche Art und Weise kursierte es dort? Konkreter noch: Welche Rolle nahm das Theater im Kontext der Wissensproduktion über Sklaverei, über verschleppte Menschen aus Afrika, über die abolitionistischen Bewegungen (und damit über Konzepte von Individuum und Freiheit) ein?

›Vertrautheit mit der Existenz von Menschen aus Übersee, die im Gefüge der ständischen Gesellschaft zu ›Wiener [o. ä.] Typen‹ geworden waren.« (Walter Sauer: »Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht«. *Neue Beiträge zu einer Kollektivbiographie von Afrikanern und Afrikanerinnen im frühneuzeitlichen Österreich*, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 9 [2016], S. 233–247, hier S. 245).

- 2 Rebekka von Mallinckrodt: *Verhandelte (Un-)Freiheit: Sklaverei, Leibeigenschaft und innereuropäischer Wissenstransfer am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Geschichte & Gesellschaft* 43/3 (2017), S. 347–380, hier S. 351. Mallinckrodt widerspricht damit auch der These, dass die deutschsprachigen Länder aufgrund fehlender eigener Kolonialerfahrungen nicht Teil der Verschleppungspraktiken gewesen seien. Vgl. dazu den 2021 erschienenen Band *Beyond Exceptionalism: Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850*. Im Vorwort explizieren die Herausgeber:innen hier vor allem die Widerlegung der These, dass deutschsprachige Länder der Frühen Neuzeit nicht in den Sklavenhandel involviert gewesen seien, eine These, die u.a. dazu geführt habe, die Präsenz des Themas »Mohr«/Neger/Sklave als ein peripheres anzunehmen. Stattdessen könne jüngste Forschung zeigen, dass das Deutsche Reich durchaus an den Praktiken des Sklavenhandels und auch an den damit verbundenen Diskursen ökonomisch, geopolitisch, rechtlich und konkret gesellschaftlich (etwa in der Ausbildung von Schwarzen als Musiker) beteiligt war. Vgl. Rebekka von Mallinckrodt, Sarah Lentz, Josef Köstlbauer: *Beyond Exceptionalism – Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850*, hg. von dens., Berlin/Boston 2021, S. 1–25, <https://doi.org/10.1515/9783110748833-001>.

Die Oper *Die Neger* (1804)

Bevor im Folgenden diesen Fragen nachgegangen werden soll, sei die Oper *Die Neger*, die heute – wie so viele Theaterproduktionen ihrer Zeit – weitgehend unbekannt sein dürfte, knapp vorgestellt.³ Nach der Uraufführung am 10. November 1804 am Theater an der Wien wurde die Oper noch zweimal gespielt – was einer durchschnittlichen Aufführungszahl von mäßig bis nicht erfolgreichen Opern am Theater an der Wien entsprach. Überarbeitet wurde sie offenbar nicht, allerdings fanden die Ouvertüre und der »Marsch« (auch als »Marsch der Neger«) Aufnahme in die zeittypische Bearbeitungspraxis: Die *Wiener Zeitung* kündigte drei Wochen nach den Aufführungen eine Klavierbearbeitung in der Wiener Kunst- und Musikhandlung von Johann Cappi am Michaelerplatz an,⁴ und auch in der Sammlung *Pot Pourri für das Forte-Piano* fanden zwei Klavierbearbeitungen Aufnahme (Abb. 1).⁵ Dies spricht für einen zumindest gewissen musikalischen Erfolg in Wien.

Die Rezensionen aber geben den Eindruck einer kühlen Aufnahme der Oper beim Publikum, die nicht primär auf die Musik, sondern auf das Libretto bzw. die handelnden Figuren zurückgeführt wurde. Aufschlussreich ist eine ausführliche Rezension aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 12. Dezember 1804, die die Handlung als »gemein und abgenutzt« bezeichnet und konstatiert, dass »der gänzliche Mangel an Neuheit [...] der Wirkung sehr im Wege«⁶ gestanden habe. Dies lässt insofern aufhorchen, als das Publikum offenbar mit der Thematik (Sklavenhandel) vertraut war, in der konkreten Oper aber wenig Neuigkeitswert zur Debatte erkannte. Dem schließt sich auch die Kritik der Figuren-Gestaltung im Libretto an, die der Rezensent als stereotyp und klischiert beschreibt:

Um einen Charakter zu schildern ist es nicht genug, dass der eine z.B. immer tugendhaft, der andere immer lasterhaft spreche – denn niemand in der Welt trägt immer so sichtbar sein eigenthümliches Gepräge zur Schau, am wenigsten der Lasterhafte, welcher durch Schleichwege emporzukommen sucht. Dadurch, dass die Handlung so wenig Interesse hat, und dass die Charaktere zwar in einen moralischen, aber nicht in motivirte psychologische Kontraste gesetzt sind, erhält das Ganze etwas Mattes und Gedehtes [...].⁷

-
- 3 Timo Jouko Herrmann: *Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater*, Leipzig 2015.
 - 4 *Wiener Zeitung*, 5. Dezember 1804, S. 4970.
 - 5 *Pot Pourri für das Forte-Piano*, Band IV. Zweyter Jahrgang, 3. Heft, No. 14, sowie Band III. Xtes Heft. No. 70, Wien o.J.
 - 6 Anonym: [Rezension über Treitschke/Salieri: *Die Neger*], in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12. Dezember 1804, Sp. 174–176, hier Sp. 174.
 - 7 Ebd., Sp. 175. Im selben Jahr war eine Kotzebue-Duval-Übersetzung Treitschkes auf die Bühne des Wiener Kärntnertheaters gebracht worden, und auch hier empfand man die Figuren-Charakteristik als »unbefriedigend«, wenig differenziert und dabei »ganz entstellt«. Siehe

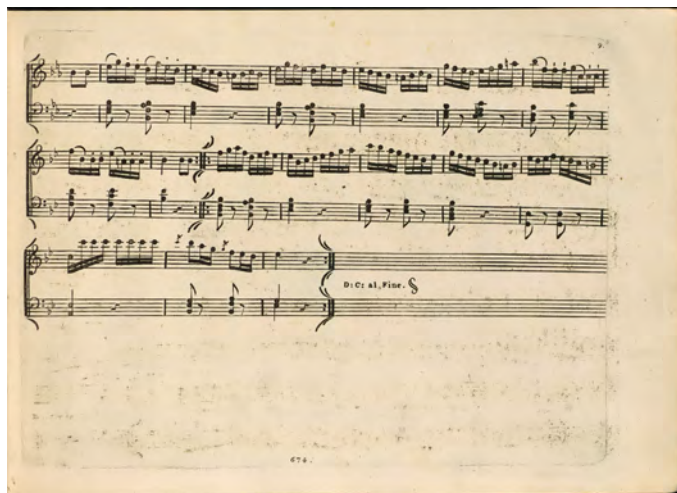


Abb. 1: Klavierbearbeitung des Marsches aus Salieris »Die Neger«, aufgenommen in die Sammlung Pot Pourri für das Forte-Piano

die Rezension über *Die Verwiesenen auf Kamtschatka* (Musik von François-Adrien Boieldieu), in der von Kotzebue (mit)herausgegebenen Berliner Zeitschrift *Der Freimüthige. Oder: Ernst und Scherz*, 6. Juli 1804, S. 16.

Auch in der Musik vermisst der Rezensent trotz »mehrere[r] sehr artige[r] Stellen, und ein[es] Marsch[es] der Neger, wo den gehaltenen Noten der Violinen ein hübscher Bass pizzicato accompagnirt, und darauf ein schönes Oboe-Solo einfällt, welches später die Violin übernimmt, [...] Kraft und Charakteristik, die man hier an den Mozartschen und Cherubinischen Werken immer mehr schätzen lernt.«⁸ Diese Beobachtungen sind insofern bezeichnend, als stereotype Darstellungen ja durchaus zur Ästhetik der Vorstadtbühnen gehörten. (Auch Mozarts *Zauberflöte*, das am gleichen Ort viel gespielte, höchst erfolgreiche Stück, ist davon ja nicht auszunehmen.) Offenbar aber stieß sich das Publikum insbesondere hier an der Stereotypie der »lasterhaften« Charaktere. Auch die *Zeitschrift für die elegante Welt* vermeldete keinen Erfolg: Obwohl die Oper »lange erwartet worden« sei, habe sie beim Publikum nicht reüssiert. Interessant auch hier, dass weniger Salieri in der Kritik stand als vielmehr der Librettist bzw. das gewählte Sujet: »Das Ganze ließ die Zuhörer sehr kalt, auch ist wirklich nichts darin, was Gefühl oder Fantasie zu erwärmen im Stande wäre. Die Musik ist angenehm, aber den todten Stoff konnte sie doch nicht beleben.«⁹

Wer sind nun aber die »lasterhaften« Charaktere des Treitschke'schen Librettos? Die Oper spielt in einem kolonialen Setting,¹⁰ wobei gefährdeter Ausgangspunkt und glücklich erreichtes Finale eine gesellschaftliche Struktur ist, die von einem »guten«, d.h. christlich-moralischen Patronat des Lord Dellwill ausgeht: Er ist der *pater familias* und seine Nachfolge ist durch Lord Falkland insofern gesichert, als dieser sich in Liebe mit Lord Dellwills Tochter Fanny verbunden fühlt. Dellwills »gute« Herrschaft erstreckt sich, gemäß der Vorstellung des Hauses als moralisch-ökonomischer Einheit,¹¹ über Familie und Plantagenwirtschaft, die mithilfe der als glückliche Dienerschaft gezeichneten Sklaven, den titelgebenden »Negern«, geführt wird. Das Verhältnis zwischen Dienerschaft/Sklaven und Herrschaft wird als im Sinne einer christlichen Nächstenliebe intaktes Verhältnis gezeichnet, ein Konflikt oder

8 Anonym: [Rezension über Treitschke/Salieri: *Die Neger*] (wie Anm. 6), Sp. 175. Vgl. dazu auch die fast wortgleiche Kritik, die Kotzebue in *Der Freimüthige* (14. Januar 1806, S. 39) an Ludwig van Beethovens Oper *Fidelio* anbrachte: »Eine neue Beethovensche Oper: Fidelio, oder die eheliche Liebe, gefiel nicht. Sie wurde nur einigemal aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Die Melodien sowohl als die Charakteristik vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns aus Mozartschen und Cherubinischen Werken so unwiderstehlich ergreift.«

9 Anonym: [Rezension über Treitschke/Salieri: *Die Neger*], in: *Zeitung für die elegante Welt* (19. Januar 1805), Sp. 69.

10 Hierzu gehört auch die Schauplatzwahl der Oper in der (britischen) Karibik, die als Hinweis auf die haitianische Revolution gelesen werden kann: Die Unabhängigkeitserklärung Haitis war zur Uraufführung der Oper 1804 tagesaktuell. Ich danke für diesen Hinweis Friedemann Pestel.

11 Vgl. dazu Andreas Gestrinch, Art. »Familie«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 3, hg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart 2006, Sp. 790–812.

gar Sklavenaufstand ist nicht Gegenstand der Handlung. Auffallend auch, dass die Untergebenen sowohl »Neger und Negerinnen« als auch »Europäer und Europäerinnen« sind, die – etwa in der ersten Szene – vierstimmig-gleichberechtigt dem »Vater« huldigen.¹² Nicht durch die Untergebenen also wird die als intakt dargestellte Situation bedroht, sondern durch einen weiteren Engländer, Lord Bedford, ein Oberst der englischen Armee und damit Untergebener Dellwills, sowie Lady Anna, die verwitwete Schwägerin Lord Dellwills. Die drohende Gefährdung der bestehenden, als gelingend-positiv beschriebenen Ordnung kommt mithin von innen. Beide »lasterhaften« Charaktere versuchen, unterschiedliche Intrigen spinnend, die Macht an sich zu bringen.

War es also die Eindeutigkeit des moralischen Standorts der Figuren und das (damit verbunden) Vorhersehbare des Stoffs, das den Rezensenten der *Zeitung für die elegante Welt* dazu bewog, von einem »todten Stoff« zu sprechen? Angesichts anderer Opernstoffe der Zeit vermag das Argument nicht restlos zu überzeugen – die moralischen Standorte der Opernfiguren waren, insbesondere in den Theaterproduktionen der Vorstadttheater, nicht notwendigerweise vielschichtig. Was hingegen auffällt, ist nicht nur, dass die titelgebenden »Neger« für die »gute« Seite stehen, sondern auch, dass sie im Grunde nur chorische (Neben-)Figuren sind. Jener vermeintliche »Neger«, der sich aus der Gruppe herauslöst und im Hintergrund die Machenschaften von Lord Bedford enttarnt, ist »Jack«, der sich (zunächst nicht einmal von Fanny erkennt!) als Lord Falkland, als Schwarzer maskiert, entpuppt.

Um den »gänzliche[n] Mangel an Neuheit« genauer zu verstehen, lohnt es, danach zu fragen, was man in Wien um 1804 über den Sklavenhandel und die Situation der Schwarzen wusste (und entsprechend: was man als Neuheitswert goutiert hätte). Im Hintergrund dieser Fragen sind dabei mehrere Transferprozesse von Relevanz: zum einen die Migration von Wissen aus der karibischen Plantagenwirtschaft nach Europa, die Migration von Wissen aus den Zentren des (abolitionistischen) Diskurses (London, Paris) nach Wien und die individuelle Migration bzw. Verschleppung von Menschen aus dem afrikanischen Raum nach Wien, mithin die reale Begegnung, die einen konkreten Abgleich des transferierten »Wissens über Schwarze« im eigenen Lebensraum ermöglichte.

12 »Vier Stimmen. (Ein Neger und eine Negerinn, ein Europäer und eine Europäerinn treten aus dem Volke, und nahen sich Dellwill.). Er hört, erhört ist unsre Bitte, Gott hat Dir neue Kraft verliehn./ Er winkte Dir aus unsrer Mitte, Wir sah'n Dein edles Leben flieh'n./Da baten wir das höchste Wesen: Gib, Herr! den Vater uns zurück./Und es geschieht! Du bist genesen, Und lebst zu Deiner Kinder Glück!«, Georg Friedrich Treitschke: *Die Neger. Eine Oper in zwey Aufzügen*, Wien 1804, S. 4.

Exkurs: »Prekäres Wissen«

Wenn von einem ›Wissen über Schwarze‹ die Rede ist, scheint es notwendig, auf die hochgradige Kontingenz, Unsicherheit und Fragilität dieses Wissens (Hörensagen, klischierte Darstellungen, unklare oder anonyme Sprecherpositionen, zahlreiche Übermittlungskanäle, Überschreibungen etc.) hinzuweisen, die sich durch dessen hohe Mobilität noch verstärkte. Dass es daher insbesondere im Zusammenhang mit dem Wissen über Schwarze ratsam ist, von »prekärem Wissen«¹³ zu sprechen, betont auch Rebekka von Mallinckrodt selbst im Zusammenhang mit dem juristischen Diskurs über Sklaverei:

Ich spreche im Folgenden in Bezug auf die dabei vorgebrachten zeitgenössischen Argumentationen mit Martin Mulsow von »prekärem Wissen«, weil diese Fälle – je nach Ausgang des Verfahrens – Sprengkraft entwickeln konnten. »Prekäres Wissen ist unsicher«, so Mulsow, »es ist noch nicht ausgemacht, ob es gültig ist oder ob sein Wahrheitsanspruch wieder zurückgenommen werden muß, sei es aus inhaltlichen Gründen, sei es weil eine mächtige Instanz es so will.« Dies betraf zum einen die Sprecher, die sich mit ihren Äußerungen, gerade wenn sie abhängige Positionen in Verwaltung und Justiz bekleideten, durchaus in eine schwierige Lage bringen konnten, es betraf zum anderen und vornehmlich die Konsequenzen, die sich aus diesem Wissen ergeben konnten. Denn da in den nachfolgenden Beispielen Fragen der persönlichen (Un-)Freiheit verhandelt wurden und die Gleichsetzung oder aber Unterscheidung zwischen Sklaverei und Leibeigenschaft selbst Bestandteil der Diskussion war, konnten sie als Präzedenzfälle für die weiterhin bestehende Leibeigenschaft Brisanz entwickeln.¹⁴

Wenn daher von einem ›Wissen über Schwarze‹ die Rede ist, ist es nicht sinnvoll, von einer systematischen Wissensordnung auszugehen, zumal nicht einmal der juristische Status von Schwarzen bzw. Sklaven geklärt war (Person versus Sache¹⁵),

13 Martin Mulsow: *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 15–19. Mulsow unterscheidet drei Formen des »prekären Wissens«: 1. bezogen auf den (materiellen) Wissensträger, 2. hinsichtlich des Inhalts und 3. in Bezug auf die Sprecherrolle. Sprecherrollen können nicht nur grundsätzlich, sondern auch situativ unsicher sein, wie im Falle der hier angesprochenen Justiz- und Verwaltungsbeamten.

14 Mallinckrodt, *Verhandelte (Un-)Freiheit* (wie Anm. 2), S. 347–348.

15 Der Jurist Ludwig Julius Friedrich Höpfner (1743–1797), dessen Abhandlung *Naturrecht des einzelnen Menschen[,] der Gesellschaften und der Völker* (Gießen 1780) zu den Standard-Werken der juristischen Ausbildung seiner Zeit gehörte, schrieb über die »heutige Sklaverey«: »Wer keinen bürgerlichen Zustand hat, ist keine Person, sondern wird in die Classe der Sachen gerechnet. Dergleichen sind nach römischem Rechte die Sklaven (servi). Sie haben keinen einzigen bürgerlichen Zustand, gar keine Rechte im römischen Staat; daher werden sie auch nicht als Personen, sondern als Sachen, res angesehen.« Ludwig Julius Friedrich Höpfner: *Theoretisch-practischer Commentar über die Heineccischen Institutionen*, Siebente Auflage [...], Frankfurt a.M.

geschweige denn von biographischem Wissen über Verschleppte. Vielmehr geht es um Diskursaussagen, denen einerseits ein hohes Maß an ungesichertem Wissen eigen war, die aber andererseits an grundlegenden, protodemokratischen Fragen der europäischen Gesellschaft rührten: Wem wird eine individuelle Subjektposition zugestanden? Was heißt Freiheit? Was heißt freie Wahl – in Bezug auf Lebensraum, Profession, Gattenwahl etc.? Gerade am Beispiel der Sklaverei lässt sich zeigen, dass prekäres Wissen dort »besonders wirkmächtig [ist] [...], wo gerade noch keine Gesetzgebung normative Regelungen vorsieht«.¹⁶

Nicht unwesentlich bei der Betrachtung dieses Wissens(transfers) ist auch der Ort, an dem Wissensproduktion über die Situation der Schwarzen stattfand. Dabei betont die jüngere historische Forschung, dass es insbesondere »bürgerliche Medien« seien, in denen sich der spätaufklärerische Sklavereidiskurs (etwa bis zur Jahrhundertwende) erkennen lasse: »allem voran in Zeitschriften, aber auch in Zeitungen, Romanen, Gedichten, Theaterstücken, Kindergeschichten, Predigten und Liedern«.¹⁷ Es sei, so Barbara Riesche, zumindest im Bildungsbürgertum von einem hohen Wissensstand auszugehen, sowohl was die vermittelten Fakten als auch die Argumente für oder gegen die Sklaverei anbelange – und dies qua Übersetzungen durchaus auch in europäischer Dimension.¹⁸ Eng war der Sklavereidiskurs dabei mit aktuellen politischen Debatten in Europa verbunden, gerade auch vor

1803, S. 95. In Österreich galten Schwarze (Sklaven) bis ins 18. Jahrhundert hinein nach der geltenden Rechtsmeinung der Hofkammerprokuratur von 1595 als fahrendes Gut, mit dem nach Gutdünken des Besitzers verfahren werden konnte: »... khünnen possidirt, verkaufft, verschenckt, vertauscht vnnd damit gehandelt werden, wie mit anders aines Jeden eigenthumblichen guet, vnnd sonderlich mit ainem andern vnuernunfftigen Vieh ...«. Zit. nach Hanns Leo Mikoletzky: *Sklaven im alten Österreich*, in: *Otázky dejin střední a východní Evropy*, hg. von František Hejl, Brno 1971, S. 69–83, hier S. 73; erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Bestimmungen gelockert, schließlich 1811 die Sklaverei ganz abgeschafft. Vgl. Friedrich Harrer/Patrick Watto: *Das ABGB und die Sklaverei*, in: *200 Jahre ABGB – Ausstrahlungen. Die Bedeutung der Kodifikation für andere Staaten und andere Rechtskulturen*, hg. von Michael Geistlinger [u.a.], Wien 2011, S. 283–290.

16 Mallinckrodt, *Verhandelte (Un-)Freiheit* (wie Anm. 2), S. 351.

17 Sarah Lentz: »Wer helfen kann, der helfe!«. *Deutsche SklavereigegnerInnen und die atlantische Abolitionsbewegung, 1780–1860*, Göttingen 2020, S. 58. Dort findet sich auch eine Übersicht über die entsprechende Forschungsliteratur (ebd., S. 21–35). Die Gattung Oper wäre im Übrigen dieser Aufzählung hinzuzufügen, wobei diese um 1800 sicherlich nicht als rein bürgerliches Phänomen gelten kann. Allerdings zeigen gerade die Wiener Beispiele (*Zauberflöte*, *Die Negger*, *Othello*, *Der Mohr von Wien* u.a.), dass diese Opern(parodien) gerade nicht für die Hoftheaterbühne, sondern dezidiert für die Vorstadttheater mit ihren entsprechenden, zumindest bürgerlich durchmischten, jedenfalls breiten Publika geschrieben wurden.

18 Vgl. Barbara Riesche: *Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770–1814)*, Hannover 2010.

dem Hintergrund der Debatte einer (möglichen, notwendigen, abzulehnenden ...) politischen Neuordnung.¹⁹

Globale Bedingungen – lokale Auswirkungen: Ökonomie und Politik

Wissen über Sklavenhandel und Schwarze gelangte aus unterschiedlichen Gründen nach Wien. Einer dieser Gründe war ökonomischer Natur: Sklavenhandel war eng mit Welthandel verbunden, sodass gerade Luxusartikel wie Kaffee, Kakao, Tabak, aber auch Baumwolle und andere Rohstoffe unmittelbar mit Fragen des transatlantischen wie heimischen Wirtschaftssystems und damit auch des Sklavenhandels verflochten waren.²⁰ Auch in der Habsburgermonarchie nahm die wirtschaftlich-industrielle Entwicklung im ausgehenden 18. Jahrhundert zu, sodass die Frage, ob sich eine prosperierende Wirtschaft ausschließlich mit Sklavenhaltung realisieren ließe, virulent wurde. Transatlantische Erfahrungen wurden daher mit Aufmerksamkeit beobachtet.

Zugleich hing die Frage der Abschaffung des Sklavenhandels auch unmittelbar mit dem eigenen Gesellschafts- und Rechtssystem zusammen, denn auch in Europa existierte weiterhin die Leibeigenschaft.²¹ Hinzu kam, aus Sicht der Herrschenden, die Sorge vor einem Überspringen der Ideen der Französischen Revolution. Dass mit den sogenannten Jakobiner-Prozessen 1794 in Wien ein abruptes Ende der literarischen Öffentlichkeit eingeläutet wurde und zugleich für größere Unruhe und

-
- 19 Vgl. dazu etwa die Modellfunktion, die der haitianischen Revolution für die deutsche Presse beigemessen wurde: »À la chute de Napoléon, Haïti se voit comme précurseur du nouvel ordre, ayant vaincu Napoléon «en premier» par l'indépendance de 1804. Le refus français de reconnaître l'État postcolonial pousse les acteurs haïtiens, par simple stratégie de survie, à se tourner vers d'autres pays européens, comme les États allemands. L'écho que cette stratégie politique trouve dans les médias allemands révèle à la fois l'intérêt germanique pour l'ordre atlantique et, dans une certaine mesure, la réciprocité des initiatives haïtiennes.« Friedemann Pestel: *Une restauration atlantique: Légitimations politiques, cultures matérielles et mobilité entre les pays germaniques et Haïti, 1804–1825*, in: *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 3 (2019), S. 77–97, hier S. 80.
- 20 Vgl. dazu u.a. Klaus Weber: *Deutschland, der atlantische Sklavenhandel und die Plantagenwirtschaft der Neuen Welt*, in: *Journal of Modern European History* 7 (2009), S. 37–67; ders.: *Mitteleuropa und der transatlantische Sklavenhandel: Eine lange Geschichte*, in: *Werkstatt Geschichte* 66–67 (2014), S. 7–30; *Slavery Hinterland: Transatlantic Slavery and Continental Europe, 1680–1850*, hg. von Felix Brahm und Eve Rosenhaft, Woodbridge 2016.
- 21 Vgl. dazu etwa das Beispiel des Göttinger Professors Christoph Meiners, der Sklaverei als »philanthropische Unternehmungen« verstand. Dazu Lentz, »Wer helfen kann, der helfe!« (wie Anm. 18), S. 61. Auf vergleichbarer Argumentationsbasis fußt auch Treitschkes Libretto von *Die Neger*, was auch insofern plausibel ist, als mit dem Begriff »Neger« (nicht »Mohr«, wie etwa Monostatos noch bezeichnet wird) ein »zunehmend wissenschaftlich legitimierte[r] Rassismus« zum Ausdruck kommt. Vgl. ebd.

Rückzug aus öffentlichen Debatten gesorgt wurde,²² spielte insbesondere auch für Fragen der öffentlichen Meinungsäußerungen zu so heiklen Themen wie Sklaverei eine zentrale Rolle. Nicht nur deswegen blickte der Staat mit Sorge auf die Initiative gegen die Sklavenhaltung, die von den Jakobinern um Maximilien Robespierre ausging, der per Dekret 1794 die Sklaverei in den französischen Kolonien abschaffte (*Décret de la Convention Nationale [...] qui abolit l'Esclavage des Nègres dans les Colonies*). Zwar ließ sich das Dekret bezeichnenderweise nicht durchsetzen und wurde bereits 1802 durch Napoleon wieder aufgehoben,²³ der Abolitionismus und die damit verbundenen Diskurse über die Reichweite von Freiheit aber blieben in Frankreich durchaus meinungsstark.

Sich über Sklaverei informieren: Einblicke in die Wiener Presse

Um sich über aktuelle politische Ereignisse zu informieren, (ist und) war für die lesende Bevölkerung ein Blick in die Zeitung eine gängige Möglichkeit. Und mithilfe einer Stichwort-Suche in der ANNO-Datenbank²⁴ lässt sich der Ausgangsbefund gut erheben, dass schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Schlagworte »Slave«/»Neger«/»Mohr«²⁵ zu den immer wiederkehrenden Themen der Wiener Presselandschaft gehörten. Wenngleich hier keine systematische Auswertung erfolgen kann, mögen doch anhand einiger Beispiele aus dem *Wienerischen Diarium* (ab 1780: *Wiener Zeitung*) die Konkretheit der Berichte und ihr Tenor kurz vorgestellt werden. Dass »viele Mohren zu Sklaven gemacht«²⁶ worden seien, las man hier immer wieder, ebenso von der Milde verschiedener Herrscher:innen, die versklavte Menschen freigelassen hätten:

Se. königl. Hoheit haben aus angestammter Milde befohlen, den in einem Seegefechte zum Sklaven gemachten Saletiner Reis Tali Belgali auf den freyen Fuß zu setzen, und ihn mit anständiger Kleidung, auch nöthigen Reisegeldern zu versehen, damit er nach seinem Vaterlande zurückkehren, und daselbst seinem barbarischen Landesfürsten hinterbringen können, wie großmüthig und erhaben ein

22 Dazu Leslie Bodi: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Wien/Köln/Weimar 21995.

23 1805 wurde stattdessen der *Code Noir* in den Kolonien wieder eingeführt, ein 1685 eingesetzter Code, der ausschließlich Menschen römisch-katholischen Glaubens die Sklaverei erlaubt. Die Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien wurde erst 1848 durchgesetzt. Vgl. dazu Rosa Amelia Plumelle-Urbe: *Victimes des esclavagistes musulmans, chrétiens et juifs. Racialisation et banalisation d'un crime contre l'humanité*, Paris 2012.

24 [https://anno.onb.ac.at/\(Abrufdatum: 4.12.2022\)](https://anno.onb.ac.at/(Abrufdatum: 4.12.2022)).

25 Zu Veränderungen im Wortgebrauch vgl. auch Lentz, »Wer helfen kann, der helfe!« (wie Anm. 18), S. 61.

26 Hier etwa: *Wienerisches Diarium*, 4. Oktober 1777.

Sohn Marien Theresiens, und ein Bruder Josephs zu denken, und zu handeln gewohnt sey.²⁷

Neben dem Freilassen war auch das Freikaufen bzw. unrechtmäßige Verkaufen von versklavten Menschen Gegenstand publizistischen Interesses. So wurde 1785 aus New York berichtet:

Eine andere Akte des nämlichen Staates verurtheilt jedermann zu einer Geldbuse von 100 Pf. Sterl.[.] der irgend einen Neger, oder wen immer als Sklaven verkauft, welcher nach dem 1. Jun. in dieser Provinz ist gebracht worden, und jeden seit dieser Zeit als verkauften für frey erklärt. Die nämliche Akte enthält noch sehr viele menschenfr[e]undliche Verfügungen zu Gunsten der Negernsklaven.²⁸

Neben solchen, eher episodisch-anekdotischen Nachrichten fand insbesondere die seit 1789 andauernde Parlamentsdebatte aus London weiten Raum in der *Wiener Zeitung*, die die Abschaffung der Sklaverei zum Gegenstand hatte. Auffallend an der ungemein ausführlichen Berichterstattung ist dabei, dass die Argumente für und wider die Abschaffung en détail abgedruckt wurden, sodass sich die Wiener Leserschaft mit den ökonomischen, juridischen, moralisch-philosophischen und politischen Argumenten intensiv vertraut machen konnte – nicht selten kommentiert auch mit eindeutiger Stellungnahme zur Frage der Abschaffung der Sklaverei: »[...] da der General Tarlton^[29] darauf antrug, daß [...] darüber gestimmt wurde, waren 74 gegen 70 Stimmen, und nur 4 Stimmen im Brittischen Parlamente machen es, daß Millionen Menschen, wie sich die Englischen Blätter ausdrücken, noch ferner unglücklich seyn sollen.«³⁰ Die Intensität der publizistischen Debatte wird ausschnittsartig anhand eines Berichts aus dem Jahr 1804 deutlich, der wenige Monate vor der Uraufführung der Oper *Die Neger* in der *Wiener Zeitung* erschien:

Großbritannien. Hr. Wilberforce^[31] machte alsdann den bekannten jährlichen Antrag über die Abschaffung des Sklavenhandels. Nach allen den vorigen Ueberlegungen dieses Gegenstandes, sagte er, sey es traurig, daß die Eindrücke der vorge-

27 *Wienerisches Diarium*, 2. Oktober 1776.

28 *Wiener Zeitung*, 21. September 1785, S. 2216. Rubrik: Ausländische Begebenheiten: Nord-Amerikanische Staaten.

29 D. i. Sir Banastre Tarleton, 1st Baronet, der als General im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg kämpfte und als Politiker in London erklärter Gegner der Abolitionisten war.

30 *Wiener Zeitung*, 13. April 1796, S. 1031.

31 D. i. William Wilberforce, ein englischer Parlamentsabgeordneter, der sich seit 1789 für die Abschaffung des britischen Sklavenhandels mit jährlichen Petitionen im Parlament einsetzte: Er brachte jährlich eine Gesetzesvorlage ein (außer in den Jahren 1800–1803), die erst 1807 angenommen wurde (*Slave Trade Act*). Während des Wiener Kongresses warb er für die allgemeine Abschaffung auch auf internationaler Ebene.

brachten Gründe so vorübergehend wären. Das Parlament habe bereits beschlossen, den Sklavenhandel abzuschaffen; aber im Grunde sey nichts unternommen worden. Dennoch seyen die Uebel dieses Handels klar bewiesen. Die Anführer in Africa griffen einander bloß deswegen an, damit sie die Gefangenen in die Leibeigenschaft verkaufen könnten, und mißlänge ihnen dies, so verkauften sie ihre eigenen Unterthanen, welche sie deswegen der sonderbarsten Verbrechen beschuldigten. Wir duldeten eine solche Abscheulichkeit, während unsere Gerechtigkeitspflege vollkommener, als die der ganzen übrigen Welt wäre. [...] Die Grausamkeiten, welche die Schwarzen auf der Ueberfahrt leiden mußten, wären bekannt. Aber die Africaner wären ja nicht besser, als unvernünftige Thiere! Wirklich habe dies Long in seiner Geschichte von Jamaica behauptet. Aber gerade das hätten die Spanier gesagt, als sie ihre Grausamkeiten gegen die Americaner hätten rechtfertigen wollen, bis endlich der Pabst in einer Bulle erklärt habe, daß die Americaner (*veri homines*) wirkliche Menschen wären. Was neulich in Westindien vorgefallen wäre, beweise satksam, daß die Schwarzen Verstand besäßen [...]. Ueberdies wüßte man auch aus den Berichten glaubwürdiger Reisender, z.B. Bruce's, daß die Africaner Talente besäßen, und daß alle Schuld ihres jetzigen Zustandes auf den Sklavenhandel falle. [...] Ueberdies wüßte man, daß nach 4 Jahren die Hälfte der eingeführten Sklaven stürbe. [...] Man liesse sie zu sehr arbeiten, und nährte sie elendiglich. Die Erziehung der Kinder sey eben so schlecht. Man behandle den Negersklaven so abscheulich, daß er gern sein Bischen schwer erworbenes Geld hingäbe, um sich frey zu kaufen, ob man gleich wisse, daß selbst die freyen Schwarzen sowohl, als farbige Leute, mit höchster Verachtung von den Weissen angesehen würden.³²

Mittels dieser wenigen Ausschnitte mag deutlich geworden sein, dass nicht nur einzelne Ereignisse in der *Wiener Zeitung* berichtet wurden, sondern dass mit ausführlicher Dokumentation der vorgebrachten Argumente grundlegende Fragen für und wider die Sklaverei einem öffentlichen Diskurs zur Verfügung standen – Argumente, die einerseits die Debatte in Großbritannien abbildeten, die aber andererseits, und zum Teil über Großbritannien vermittelt, aus den Ereignissen in der amerikanischen Plantagenwirtschaft stammten. Dass Großbritannien hier eine zentrale Rolle in der Berichterstattung einnahm, verwundert rein geopolitisch nicht,³³ erklärt aber in weiterer Folge, weshalb eine Vielzahl der Bühnenstücke, die Sklaverei zum Thema hatten, in England spielten, mit englischen Verhältnissen in Bezug standen oder zumindest mit englischem Figuren-Personal aufwarteten.

32 *Wiener Zeitung*, 30. Juni 1804, S. 2594–2595.

33 Zur deutschen Presse und deren Rezeption der Situation in Haiti vgl. Pestel (wie Anm. 20).

Schwarze in Wien um 1800

Nimmt man Ferdinand Kringsteiners *Othello*-Parodie von 1806 zur Hand, könnte man vermuten, dass Schwarze zum Stadtbild Wiens gehörten: »Jetzt kommen d'Mohren in d'Mod!«³⁴ Die Frage freilich, wie viele Menschen, die aufgrund ihrer Hautfarbe als »Mohren« wahrgenommen wurden, um 1800 tatsächlich in Wien lebten, ist heute aufgrund der äußerst lückenhaften, oft uneindeutigen, da nicht individuell zuzuordnenden Quellensituation schwierig zu beantworten.³⁵ Vergleichszahlen aus dem Deutschen Reich lassen aber vermuten, dass die Zahl nicht unerheblich war.³⁶ Bezeichnend allerdings, dass erst 1808, angestoßen durch den französischen Theologen und Abolitionisten Henri Grégoire, eine sicht-, d.h. lesbare Selbstreflexion der Wiener Intelligenz über die Präsenz von »Mohren« im eigenen Umfeld begann. Caroline Pichler schrieb eine Art Bildungsbiographie über Angelo Soliman für Grégoires Publikation.³⁷ Mit Soliman war zugleich die Biographie eines Privilegierten geschrieben, eines »Cammer-Mohren«, der für seine verschiedenen Besitzer als außergewöhnliches Phänomen Teil der aristokratischen Repräsentationskultur war.

Die Wege, auf denen Schwarze nach Wien verschleppt wurden, waren durchaus unterschiedlich, sodass sich hier atlantisch-karibische und arabisch-afrikanische Perspektiven begegnen – sowohl was die konkreten Praktiken des Verschleppens als auch die damit verbundenen historisch-kulturellen, religiösen und imperialen Diskurse anbelangt. Konkret spielte im Habsburgischen neben der militärisch beding-

-
- 34 Ferdinand Kringsteiner: *Othello. Der Mohr in Wien. Eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge*, Wien 1806, zit.n. der modernen Edition: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 31.
- 35 Walter Sauer/Andrea Wiesböck: *Sklaven, Freie, Fremde. Wiener ›Mohren‹ des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Von Soliman zu Omofuma: Geschichte der afrikanischen Diaspora in Österreich 17. bis 20. Jahrhundert*, hg. von Walter Sauer, Innsbruck 2007, S. 23–56; Sauer, »Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht« (wie Anm. 13). Zu weiteren Themen des afrikanischen Österreich vgl. auch die Homepage von Walter Sauer: <https://homepage.univie.ac.at/walter.sauer/> (Abrufdatum: 28.12.2021).
- 36 In Göttingen etwa lebten um 1780 mehr als 100 Schwarze als freie, unfreie oder freigelassene Personen. Vgl. Maria I. Diedrich: *From American Slaves to Hessian Subjects: Silenced Black Narratives of the American Revolution*, in: *Germany and the Black Diaspora: Points of Contact 1250–1914*, hg. von Mischa Honeck, Martin Klimke und Anne Kuhlmann, New York 2013, S. 92–111, hier S. 93.
- 37 Caroline Pichler: *Notice biographique du Nègre Angelo Soliman*, in: H[enri] Grégoire: *De la littérature des Nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*, Paris 1808, S. 130–145. In Österreich wurde das Kapitel über Soliman erst 1814 publiziert: Caroline Pichler: *Angelo Soliman* (1807), in: Dies.: *Prosaische Aufsätze vermischten Inhalts*, Erster Theil, Wien 1814 (= Sämmtliche Werke XIII), S. 217–233.

ten Migration³⁸ die Piraterie im Mittelmeerraum ebenso eine Rolle wie der transkontinentale Sklavenhandel. Sauer differenziert dabei zwischen Wien und den anderen Landesteilen:

Zwar sorgten vor allem die kriegerischen Aktivitäten der Malteser für einen ständigen Nachschub an muslimischen Sklaven – genauso wie türkische oder nordafrikanische Korsaren christliche Schiffe enterten und ihre Besatzung und Passagiere verkauften –, doch führte diese das Schicksal offenbar eher in die Bundesländer und weniger nach Wien. So berichtete Franz Sigmund Graf Thun seinem Bruder, es wäre ein osmanisches Schiff aufgebracht und alle seine Waren, Tiere sowie 40 »Moren« in Corfu veräußert worden.³⁹

Diesen Verschleppten begegnete man vielfach in der aristokratischen Lebenswelt. Als Diener waren Schwarze in der Frühen Neuzeit Kennzeichen der europäischen Eliten⁴⁰ und auch im Habsburgischen nicht unbekannt: »Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der Einsatz Schwarzer Sklaven für Repräsentationszwecke im Kreis der österreichischen Hocharistokratie zu einer gängigen Erscheinung«, so Walter Sauer.⁴¹ Auch die Beschäftigung von Schwarzen in Hofkapellen stellte dabei kein seltenes Phänomen dar.⁴²

The desire among the elites to exoticize their public as well as private lives by instrumentalizing persons from overseas had become a cross-epochal constant. [...] Indeed, it seems clear that Black individuals played an important role in the »rep-

38 Diese spielte im Deutschen Reich u.a. für Hessen eine wichtige Rolle, kamen Schwarze hier etwa auch als Teil der hessischen Truppen, die in den transatlantischen Unabhängigkeitskriegen eingesetzt wurden, nach Göttingen, Kassel etc.

39 Sauer, »Und man siehe die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht« (wie Anm. 13), S. 245.

40 Zur visuellen Darstellung des »Hof-Mohren« in der aristokratischen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts vgl. auch Rebekka von Mallinckrodt: *Verschleppte Kinder im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und die Grenzen transkultureller Mehrfachzugehörigkeit*, in: *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*, hg. von Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unseld, Bielefeld 2019, S. 15–38, <https://doi.org/10.14361/9783839445280-003>.

41 Walter Sauer: *Schwarze Menschen in der Geschichte Österreichs*, in: *Schwarze Menschen in Österreich. Lagebericht. Afrika und AfrikanerInnen in der österreichischen Schul- und Hochschulbildung*, hg. von Simon Inou und Beatrice Achaleke, Wien 2010, S. 8–13, hier S. 9.

42 So war etwa der Vater von George Bridgetower 1779–1785 am Hof des Fürsten Esterházy als »Hofmohr« angestellt. Weiter zum Phänomen von für die Hofmusik angestellten Schwarzen siehe auch Arne Spohr: »Mohr und Trompeter«: *Blackness and Social Status in Early Modern Germany*, in: *Journal of the American Musicological Society* 72/3 (2019), S. 613–663, <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.3.613>.

representative publicity of feudalism geared toward an apotheosis of the involved nobles or rulers.⁴³

Entsprechend waren die Anforderungen an Hof-Mohren eher repräsentative Pflichten:

It is likewise true that – in contrast to slaves in the Americas or Turkish prisoners of war in Southern and Eastern Europe – they were generally not forced into heavy manual labor. Their affiliation with feudal courts was based on a symbolic rather than material value, namely on their physical constitution that was construed as intrinsically different.⁴⁴

So machte es für die Betroffenen selbst einen deutlichen Unterschied, ob sie als sogenannte Hof-Mohren eine (vergleichsweise) stabile soziale Stellung einnehmen konnten oder ob sie sich als Knechte oder Mägde, Soldaten o.a. verdingten (ganz zu schweigen von der Existenz als Sklaven in der transatlantischen Plantagenwirtschaft). Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass Schwarze in Wien ein durchaus wahrnehmbares Phänomen darstellten und dass von einem »much broader spectrum of social embedding (or lack of embedding) of Black people«⁴⁵ zu sprechen ist.

Zu harmlos? *Die Neger* im Kontext des Wiener Sklaverei-Diskurses

Die Oper *Die Neger* war mit ihrer Thematik keineswegs ein Solitär, sondern Teil des allgemeinen Sklaverei-Diskurses in Wien um 1800, und sie war auch Teil einer intensiven Auseinandersetzung mit der Figur des Schwarzen auf den Wiener Bühnen: Nach der Wiener Erstaufführung von William Shakespeares *Othello* (1785) waren in rascher Folge und in unterschiedlichen Gattungen Figuren von Schwarzen auf den Wiener Bühnen präsent, mit einer gewissen Häufung unmittelbar vor und nach 1800.⁴⁶ Dass die Handlung von *Die Neger* in der Presse als allzu schablonen-

43 Walter Sauer: *From Slave Purchases to Child Redemption: A Comparison of Aristocratic and Middle-Class Recruiting Practices for »Exotic« Staff in Habsburg Austria*, in: *Beyond Exceptionalism: Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850* (wie Anm. 2), S. 163–188, hier S. 163–164.

44 Ebd., S. 164.

45 Ebd.

46 Dazu Melanie Unseld: »Istzt kommen d'Mohren in d'Mod!«. *Darstellungen Schwarzer Menschen auf den Wiener Bühnen der Beethoven-Zeit*, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Das Bridgetower Projekt. Diversität und Diskriminierung im Spiegel des Beethoven-Hauses*, Beethoven-Haus Bonn, 4. März 2022 (unpubl.).

und klischeehaft kritisiert wurde, lässt sich vor dem Hintergrund der anderen Stücke durchaus nachvollziehen: Im Grunde handelt es sich bei Treitschkes Libretto um den Plot einer Rettungsoper, in der ›gut‹ und ›böse‹ klar gegenübergestellt werden. Auf die tagespolitischen Debatten lässt sich das Libretto nicht ein: Die »Neger« (chorisch) treten nicht aus ihrer Rolle als gefolgsam-glückliche Dienerschaft heraus – wodurch die Diskussion um den »abscheulich[en]«⁴⁷ Umgang mit »den Neger-sklaven« unbearbeitet bleibt –, und der handlungstragende »Neger« Jack entpuppt sich als Verkleidung, während die Intrige von zwei Weißen forciert wird. Auch die Frage des Freikaufens wird nicht aufgegriffen: Dass jeder Sklave »gern sein Bischen schwer erworbenes Geld hingäbe, um sich frey zu kaufen, ob man gleich wisse, daß selbst die freyen Schwarzen sowohl, als farbige Leute, mit höchster Verachtung von den Weissen angesehen würden«, kommt dem Diener John nicht in den Sinn. Stattdessen handelt er mit Betty, dem Mädchen von Fanny, an:

Betty und John:
Herz und Mund
Eint der Bund.
Fest umschlungen, treu ergeben,
Wollen wir der Liebe leben.⁴⁸

Keine Anzeichen eines Aufbegehrens gegen die Existenz als Sklave, stattdessen das erhofft glückliche Einmünden in die Ehe mit seiner geliebten Betty, die sich selbst nach dem Zustand der Unfreiheit sehnt: Ihre vorangegangene Arie ist ein Hohelied auf den buchstäblichen Käfig der Ehe.⁴⁹ Von den virulenten, politisch konkreten und auch moralphilosophischen Diskursen um Sklaverei und Subjekt ist in *Die Neger* nichts zu spüren, gerade auch im Vergleich mit Friedrich W. Zieglers kurz zuvor im Wiener Verlag Degen erschienener *Die Mohrinn* (1802) oder gar mit August von Kotzebues politisch geradezu aufwiegelndem Stück *Die Negerklaven* (1796). Anders gesagt: Das Wiener Publikum hatte bereits Brisanteres zum Thema gesehen, als Treitschkes/Salieris Oper auf die Bühne gebracht wurde. Ein Jahr später übrigens verwendete, am gleichen Ort mit zum Teil identischem Sänger-Personal, eine andere Oper die in *Die Neger* etablierte Konstellation, um sie in ein anderes historisches Setting zu übertragen. Im Spanien des 18. Jahrhunderts verkleidet sich eine Person als Retter und begibt sich in die unmittelbare Nähe ihrer/seiner großen, aber bedrängten Liebe, um sie zu befreien. Der Kontext des Sklaverei-Diskurses war

47 Dieses und die folgenden Zitate greifen noch einmal den Bericht aus der *Wiener Zeitung* vom 30. Juni 1804 auf, der mithin wenige Monate vor der Uraufführung von *Die Neger* in Wien lesbar war.

48 Treitschke, *Die Neger* (wie Anm. 12), S. 23.

49 Melanie Unseld: *Die (Un)Freiheit des Komponierens einer Freiheits-Oper. Beethovens Fidelio und das Theater an der Wien*, [Druck in Vorb.].

endgültig aus dem Sujet getilgt, das Thema der Freiheit hingegen ins Zentrum gestellt: *Fidelio, oder: Die eheliche Liebe*. In der Rolle der Verkleideten: Leonore alias Fidelio. Und wieder waren es tagesaktuelle Diskurse, die auf der Bühne des Theater an der Wien aufgegriffen wurden: diesmal die Frau in Männerkleidung, die für die Freiheit kämpft.⁵⁰

50 Anke Charton: *Francesca, Leonore, Eleonore. Transgressive Weiblichkeitsentwürfe zwischen Französischer Revolution und Wiener Kongress*, in: *Beethoven.An.Denken: Das Theater an der Wien als Erinnerungsort*, hg. von Melanie Unseld und Julia Ackermann, Wien/Köln/Weimar 2020, S. 109–121.

In Breach of Civilisation

Dancing the United States' Slave Economy in Risorgimento Italy*

Axel Körner

On 10 November 1853, Milan's Teatro alla Scala presented in *prima assoluta* Giuseppe Rota's ballet *Bianchi e neri*. Although largely forgotten today, it became the most successful *ballo storico*, or Romantic ballet, of nineteenth-century Italy, presented in the-
atres all over the Italian states and still celebrated as a choreographic milestone after the country was unified as a nation state in 1861.¹ Rota's work was a free adaptation of Harriet Beecher Stowe's American novel *Uncle Tom's Cabin*, published a year earlier in 1852. The ballet openly played on, and responded to, the book's remarkable global impact as one of the most widely discussed novels of all times. Rather than analysing the work itself, for which the number of available sources is limited,² or reading it

* I am grateful to Nicola Miller, Quirin Luebke and the volume's editors for comments on earlier versions of the chapter, as well as to Katharina Rietzler for help with allocating primary sources. The chapter is based on research I undertook for a previously published article and a book. See Axel Körner, »Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850–1900« in *The Journal of Modern History* 83, no. 4 (2011), 721–52; Körner, *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763–1865* (Princeton, NJ etc., 2017), chapter 5, 199–224.

- 1 Giuseppe Rota (music by Paolo Giorza), *Bianchi e neri* (Milan, 1853). New York Public Library (NYPL), Walter Toscanini Collection (WTC), Libretti da Ballo (LdB), n. 809 and 939. The ballet was also performed under the titles *La Capanna di Tom* (Bologna) or *I bianchi e i negri* (Turin). For an analysis of the different versions of the plot and the ballet's surviving music see Matilda Ann Butkas Ertz, »Nineteenth-Century Italian Ballet Music before National Unification: Sources, Style, and Context« PhD thesis, University of Oregon, 2010, 418–70. The term *storico* in the denomination *ballo storico* refers to the fact that the plot is based on a real rather than an imagined event. For the distinction see Emilio Sala, »Dal ›Mosè‹ Napolitano al ›Moïse‹ parigino: contesti e modelli interpretative« in *Mosè in Egitto. Moïse et Pharaon*, ed. Emilio Sala (Pesaro, 2008), IX–LX, XVII.
- 2 The main sources for any history of the work are the different versions of the libretti surviving in various libraries, as well as two piano scores: Paolo Giorza, *Bianchi e negri; azione coreografica di G. Rota. Musica di Paolo Giorza ed altri autori* (Milano, [1853?]); Paolo Giorza, *Bianchi e negri; azione coreografica* (Milano, 1857). For a detailed comparison of the different ver-

within a history of dance, the following chapter examines *Bianchi e neri* as a »speech act«,³ looking at its role in Italian debates about societal and political change, and within a context of growing awareness of slavery and race in an increasingly globalised world.

Bianchi e neri was the creation of Giuseppe Rota. Born in Venice in 1823, Rota was one of the stars of nineteenth-century Italian ballet, described in 1858 by the influential literary magazine *Il Trovatore* as »il Verdi della coreografia«. ⁴ Originally working for Milan's Teatro della Cannobiana, it was the success of *Bianchi e neri* that established his reputation as choreographer at the Teatro alla Scala, before he started his international career, which included productions of his ballets *Gräfin Egmont* (1861), *Monte-Christo* and *Sylphide in Peking* (both 1862) at Vienna's Kärntnertortheater. ⁵ Just thirty years old at the time of *Bianchi e neri*'s premiere, Rota is remembered for his earlier success as a dancer, but also for his subsequent accomplishments as a choreographer. He revived the genre of dramatic pantomime, or *coreodramma*, mostly associated with Salvatore Viganò, who had deeply marked the Austrian and Italian stages during the early decades of the nineteenth century, with the choreography for Beethoven's *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 (1801) being among his most famous ballets. ⁶ Building on this aesthetic tradition, Rota knew how to enliven the action of his plots through the skillful addition of grand ensemble scenes and *pas de deux*, usually performed by outstanding and internationally acclaimed dancers. In the case of *Bianchi e neri*, these included Augusta Maywood (born in New York in 1825 and died in Lemberg/Lwów/Lviv in 1876), the first American dancer to win a place among the top-ranking ballerinas of Europe. ⁷

sions of the libretto see Ertz, »Nineteenth-Century Italian Ballet Music« 418–70. The work's choreography is likely to have varied from stage to stage and over time.

- 3 Here I refer to the Cambridge School of Political Thought. See in particular Quentin Skinner, *Visions of Politics*, vol. 1, *Regarding Method* (Cambridge, 2002). Also John G. A. Pocock, »The history of political thought: a methodological inquiry« (1962), in *Political Thought and History. Essays on Theory and Method*, ed. John G. A. Pocock (Cambridge, 2009), 3–19; James Tully, »The pen is a mighty sword: Quentin Skinner's analysis of politics« in *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, ed. James Tully (Cambridge, 1988), 7–25.
- 4 *Il Trovatore. Giornale Letterario, Artistico, Teatrale con illustrazioni* (1858), January 6.
- 5 Elisabeth Fleissner-Moebius, »Rota Giuseppe« in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, (Vienna, 1986), ix, 273–74.
- 6 On the Italian *mimo-drama* (historical themes performed in several acts) see Edwin Binney, »Sixty Years of Italian Dance Prints« in *Dance Perspectives* 53 (1973), 17. On connections between opera and Viganò's style see Mary Ann Smart, *Waiting for Verdi. Italian Opera and Political Opinion, 1815–1848* (Oakland, CA, 2018), 23–59.
- 7 After an early debut on the American stages, in 1838 her father, an itinerant actor, took her to Paris to study under Jean Coralli and Joseph Mazilier, before she joined the Paris Opéra herself. Susan Au, »Augusta Maywood« in *International Encyclopaedia of Dance* (Oxford, 1998), iv, 338–39; »Maywood, Augusta« in *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, ed. Mary Clarke and

Presenting Rota's ballet for the first time in Milan promised a particularly strong impact among Italian audiences, which tended to follow the city's theatrical events all over the peninsula. One of the leading theatres in Europe, the Teatro alla Scala was, at the time, run as a joint venture with the Kärntnertortheater, then the Austrian capital's court theatre.⁸ Since the revolutions of 1848, Milan had become a hotspot of Risorgimento activism and of support for Italian unification under Piedmontese leadership. Although the Habsburgs had ruled the region since the early eighteenth century, the Congress of Vienna had created the Austrian Kingdom of Lombardy-Venetia to compensate Austria for the loss of its Belgian provinces, but also as a buffer zone within Europe's new security system, directed against the potential resurgence of French power. Ever since 1848, the Habsburgs feared the loss of their possessions in Northern Italy.⁹ One way of responding to this situation was a generous cultural policy, which turned places such as the Teatro alla Scala and Venice's Teatro La Fenice into prestigious temples of culture. Seen in this context, Rota's production of *Bianchi e neri* responded to the Milanese appetite for major theatrical forms, while also offering Italians a critical reflection on life in the United States, a country whose reputation as the cradle of political freedom was severely undermined by what people saw on stage.

After its original production in Milan, in 1853, Rota's *Bianchi e neri* had thirty-five performances at Genoa's Carlo Felice in 1856, followed by another fifteen performances at the same theatre in 1857 and a further twenty-two in 1861, becoming one of Genoa's most successful ballets of the whole nineteenth century.¹⁰ As a port-city and home-town of Christopher Columbus, Genoa always had a particular (though not an uncritical) interest in American themes, explaining the positive response to Rota's ballet. In 1858, *Bianchi e neri* was produced in Rome, Turin and Bologna. At the height of the American Civil War, in 1862/1863, Naples' San Carlo gave a total of 37 performances, before the ballet returned to Milan in 1863, and to Turin's Teatro Regio in 1873 and 1875.¹¹ Within the first decade of its life, *Bianchi e neri* had been staged

David Vaughan (London, 1977), 231; Ivor Guest: »Balli presentati tra il 1845 e il 1854« in *La danza italiana* 8, no. 9 (1990), 23.

- 8 On the theatre's changing role during the nineteenth century see Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle* (Vienna, 2009).
- 9 On the Risorgimento in the region see Brigitte Mazohl-Wallnig, *Österreichischer Verwaltungsstaat und administrative Eliten im Königreich Lombardo-Venetien, 1815–1859* (Mainz, 1993); Marco Meriggi, *Il Regno Lombardo-Veneto* (Turin, 1987).
- 10 G. B. Valebona, *Il Teatro Carlo Felice. Cronistoria di un secolo, 1828–1928* (Genoa, 1928), 348–57. The number of performances usually depended on the work's success. For the continuing appreciation of the audience in Genoa see *Il Trovatore* (1856), May 21.
- 11 Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella Storia e nell'arte, 1778–1963* (Milan, 1964), 195, 200; *Il Teatro di San Carlo*, ed. Carlo Marinelli Roscioni, (Naples, 1988), ii, 361. The fact that smaller theatres in medium-sized cities did not stage the piece had to do with the huge cast, requiring several hundred participants. This made the staging too expensive for smaller houses.

by all major Italian theatres. The extraordinary success of the ballet established Rota as one of the leading choreographers of his time. His productions dominated Italian stages for more than a generation and many of his original works were regularly restaged by other choreographers, even during the years after Italy's political unification, when for many theatres ballet became too expensive and developments in opera left little space (and money) for separate ballet productions.¹² Rota died in Turin in 1865, when his choreographies were still regarded as the finest examples of *ballo storico* the Italian stages had on offer.

The music to *Bianchi e neri* contributed to the work's success. The bulk of it was written by the Milanese composer Paolo Giorza, whose score was distributed by one of Europe's leading publishers, Francesco Lucca in Milan.¹³ Giorza was known for his theatre music, songs, waltzes and other dances, which were also popular on stages in London, Paris and the United States, before he decided to establish himself as a composer, conductor and music teacher in Australia. Especially, his patriotic and popular songs continued to be printed and performed in Italy well into the twentieth century. The music to the genre-specific standard elements of *Bianchi e neri* – including a multi-sectional Grand Waltz early on, and a Gallop at the end of the work – were in line with many ballets at the time. The music of other scenes is mostly mimetic.

The sets produced by various theatres for *Bianchi e neri* were of matching elaboration, contributing to the work's popularity with audiences in different Italian cities. The Archivio Storico Ricordi preserves sketches for the 1863 Milanese revival of the ballet by Carlo Ferrario (1833–1907), known for his dramatic and at the same time realist approach to staging.¹⁴ His sketch for *Bianchi e neri* shows a huge *magazzino* or workshop, with machinery, tools and rubble, helping audiences to imagine the rough life of American slaves. The theatre in Turin used the same sets as for Giacomo Meyerbeer's grand opéra *Le Prophète*, giving us an idea of the staging's grandeur, although the local authorities and some of the commentators in the press disapproved

Even at the San Carlo the role of ballet diminished during the second half of the century and, as a consequence, most productions were retakes from successful productions at La Scala, see José Sasportes, »La Danza, 1737–1900« in *Il Teatro di San Carlo*, ed. Raffaele Ajello and Carlo Marinelli Roscioni (Naples 1987), i, 395.

12 On these financial constraints see Axel Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy* (New York, NY, 2009), 66–83. Rota and Giorza continued their collaboration, including the ballets *La Maschera o Le notti di Venezia* and *Cleopatra*, both presented at La Scala in 1865: NYPL, WTC, LdB, n. 849 and 850.

13 The score mentions additional pieces by other composers. See for instance Diema. Ballo di G. Rota. Archivio Storico Ricordi, catalogo No.27592. On the music for the ballet see Ertz, »Nineteenth-Century Italian Ballet Music« (as in fn. 1), chapter 7, 418–70.

14 See Fig. 1: https://www.digitalarchivioricordi.com/it/works/display/2220/Bianchi_ed_i_Negri_I (accessed February 25, 2022).

of the production's »natural« exhibition of the female slaves, leading the famous theatre critic Francesco d'Arcais to complain about a stage resembling the »whore of Babylon.« In its response, the local police felt obliged to suspend several ballerinas from the performance.¹⁵



Fig. 1: Carlo Ferrario, Bozzetto per *I Bianchi ed i Negri* (1863), Archivio Storico Ricordi ICONo12081

The extraordinary success of *Bianchi e neri* on the Italian stages is closely linked to the international interest in the libretto's literary source. Within weeks of its first publication, Beecher Stowe's novel had become a major sensation in transatlantic literary debates, as well as in political, cultural and social reflections on the United States' growing role in the world. The novel's first Italian translations had appeared almost simultaneously with the American original, and it was serialised by two Italian newspapers: Count Camillo Cavour's influential *Il Risorgimento* from Turin; and *Il Mediterraneo* from Genoa where, as we have seen, the ballet based on the novel proved to be particularly popular.¹⁶ Various cheap editions of the novel were available in all the peninsula's capital cities, with the noticeable exception of Rome, where the papal censors were concerned about the book's positive depiction of Quakers and

15 Alberto Basso, *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. 2, *Il teatro della città* (Turin, 1976), 295; Viale Ferrero, *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. 3, *La scenografia* (Turin, 1980), 418.

16 On its origin and impact see Sarah Robbins, *The Cambridge Introduction to Harriet Beecher Stowe* (Cambridge, 2007); *The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe*, ed. Cindy Weinstein (Cambridge, 2004). On the novel's European reception see *Transatlantic Stowe. Harriet Beecher Stowe and European Culture*, ed. Emily B. Todd (Iowa City, IA, 2006).

Methodists, as well as Beecher Stowe's own popularity as a Protestant hero.¹⁷ Another Italian translation of the novel was published in 1853 in Switzerland, while translations in other European languages also circulated in the Italian states.¹⁸

As a consequence of these many editions, the book was widely read among Italians, matching the novel's international success. Over the years, the book increased its appeal to Italian readers due to Beecher Stowe's own involvement in Risorgimento politics.¹⁹ Already before the publication of *Uncle Tom's Cabin*, the Risorgimento's leading democratic revolutionary Giuseppe Mazzini had met several members of Beecher Stowe's family, including her husband.²⁰ Lyman Beecher, her father, first contacted Mazzini through the Christian Alliance in 1842 and then met him in London in 1846, when Mazzini wrote a poem expressing his hopes that the American Republic will put an end to the evil of slavery. It was through Lyman Beecher that Mazzini got to know Margaret Fuller, who then became a protagonist of the Roman Republic of 1849. Mazzini regularly contributed to the American abolitionist periodical *The Liberator*, which considered Italy's political independence and the liberation of American slaves as connected issues.²¹ In 1860, he referred to abolition as his »santa causa«, his »holy cause«, reminding his readers how slavery

17 Joseph Rossi, »Uncle Tom's Cabin and Protestantism in Italy« in *American Quarterly* 11, no. 3 (1959), 418, 421–23; On the reaction of *Civiltà Cattolica* see Gennaro Lerda, »La schiavitù e la guerra civile nelle pagine della Civiltà Cattolica« in *Italia e America dal settecento all'età dell'imperialismo*, ed. Giorgio Spini et al. (Milan, 1976), 233–250, 238.

18 Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tommaso ossia La vita dei negri in America* (Lugano, 1853). A further version appeared in 1898: *La Capanna dello zio Tom. Racconto di Enrichetta Beecher Stowe. Nuova Versione* (Milan, 1898).

19 The Catholic Church, which objected to Italy's political unification, identified the novel's societal agenda with American protestantism, reason enough to object to it. See Rossi, »Uncle Tom's Cabin« 416–24.

20 Harriet's brother Henry Ward Beecher, the most famous Congregationalist preacher of his time, supported numerous Italian republicans in exile. See Enrico dal Lago, *William Lloyd Garrison and Giuseppe Mazzini. Abolition, Democracy and Radical Reform* (Baton Rouge, LA, 2013), 107; Daniele Fiorentino, *Gli Stati Uniti e il Risorgimento d'Italia, 1841–1901* (Rome, 2013), 43–44; Daniele Fiorentino, »Il governo degli Stati Uniti e la Repubblica Romana del 1849« in *Gli Americani e la Repubblica Romana del 1849*, ed. Sara Antonelli, Daniele Fiorentino and Giuseppe Monsagrati (Rome, 2000), 95; Joseph Rossi, *The Image of America in Mazzini's Writings* (Madison, WI, 1954), 105. White Mario was introduced to the Beechers and Stowes by Mazzini. See Mazzini to Jessie White Mario, July 8, 1858 in *Edizione nazionale: Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, vol. 61, ed. Mario Menghini (Imola, 1932), 65–66.

21 See Mazzini's »Prière a Dieu pour les planteurs par un exilé« in Leopoldo Ramanzini, *Una lettera di Garibaldi ad Abramo Lincoln* (Vincenza, 1970), 10; dal Lago, *William Lloyd Garrison and Giuseppe Mazzini*, 131. In an 1838 review of Sismondi's work for the *Edinburgh Magazine* he had pointed to the fact that in America slavery co-exists with democratic institutions, Giuseppe Mazzini, »Sismondi's Studies of Free Constitutions« in *Edizione nazionale*, vol. 17, 221–92, 249.

contaminated American republican institutions.²² Harriet Beecher Stowe, though, also appealed to more moderate supporters of the Risorgimento. During her second visit to Italy, in 1859, she attended the meeting of the Tuscan Assembly at which the Grand Duchy's adherence to Piedmont was declared, a decisive step on the way to Italy's political unification.²³ Copies of her novel remained in high demand, especially among the political and cultural elites. For instance, Giuseppe Verdi's wife Giuseppina Strepponi passed her copy of the book to a family friend, Giovanni Minghelli Vaini, then a moderate member of the new Italian parliament, who later joined the ranks of the democratic left. Verdi, a keen reader of international literature, owned several copies of the novel. His collection included a French translation as well as an English edition that was furnished with notes in Italian to increase its appeal to readers from the peninsula, demonstrating the book's role in political debates.²⁴

Following developments elsewhere in the world, Italy's response to the novel included a variety of adaptations for the stage, produced for different social categories of audiences. For instance, in 1856 a popular theatre in Naples staged a play entitled *La famiglia dello zio Tom*, addressing an audience that was less likely to afford tickets at the San Carlo.²⁵ In the United States, newspapers referred to the numerous travelling shows presenting similar versions of the novel simply as »U.T.C. companies« (*Uncle Tom's Cabin* companies). Many of them presented white actors with blacked

-
- 22 Giuseppe Mazzini »I repubblicani e l'Italia« in *Edizione nazionale*, vol. 66, 83–93, 86; Mazzini., *Dei doveri dell'uomo*, vol. 69, 3–145, 73. See also Giuseppe Mazzini, »In torno alla questione dei negri in America« (1865), in *Edizione nazionale*, vol. 83, 163–65; Mazzini to Francesco Dall'Ongaro, February 9, 1855, in *Edizione nazionale*, vol. 53, 341–42.
- 23 Nathalia Wright, *American Novelists in Italy. The Discoverers: Allston to James* (Philadelphia, PA, 1965), 87–89; William L. Vance, *America's Rome*, vol. 2, *Catholic and Contemporary Rome* (New Haven, CT, 1989), 22. Beecher Stowe admired the Catholic Church's symbolism and spirituality, but condemned its alleged political tyranny over the Italian people, the topic of one of her other, lesser-known novels, *Agnes of Sorrento*, written in the winter of 1859–1860 during her second visit to Italy. On this occasion she visited Florence, Rome and Naples, as well as Como, Milan, Verona and Venice.
- 24 Minghelli Vaini to Verdi, January 9, 1861, in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, ed. Gaetano Cesari and Alessandro Luzio (Milan, 1913), 587. According to Anselm Gerhard, the couple held the following editions in their library: Harriet Beecher Stowe, *Le père Tom, ou vie des nègres en Amérique*, trad. La Bédouillère (Geneva, 1853); Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, with Italian notes by John Millhouse (Milan: Millhouse, Florence: Molini, Naples: Marghieri, 1853). Minghelli Vaini had competed against Verdi for a seat in parliament, but remained on friendly terms with the family: Frank Walker, *The Man Verdi* (London, 1962), 232, 236.
- 25 For an Italian equivalent of the so-called Uncle Tom shows see for instance the monthly periodical *Il Teatro drammatico Napolitano di Luigi de Lise*, which issued popular plays. *Fascicolo XIII*, February 1856, included a piece entitled *La famiglia dello zio Tom*.

faces, not necessarily propagating anti-abolitionist positions.²⁶ In this respect, however, the novel's American response differed from the debate kicked off in 1850s-Italy, where the press openly criticized what the novel, and its adaptations for the stage, revealed about the American slave economy. Of these adaptations, Rota's ballet became the most successful, triggering a political debate in its own right, which responded closely to Italy's keen interest in the wider world during a pivotal moment of the country's political history.

The original production of *Bianchi e neri* coincided with the final period of Italy's Risorgimento, a moment of concerted reflection on the country's political future and its relationship with the wider world. While the New World, and the United States of America in particular, played a pivotal role in reflections on Italy's political and societal future,²⁷ contrary to what is often assumed, Italians did not necessarily use the United States as a societal and constitutional model for their own political future. Proud of their own tradition of political thought, and their country's humanist and Renaissance legacies, Italy's political and cultural elites often saw themselves as the descendants of a millennial Mediterranean civilisation, as reflected in Vincenzo Gioberti's famous treaty of 1843 *Del Primato Morale e Civile degli Italiani*.²⁸ In comparison, many commentators viewed the United States as a »barbarous country« that lacked any culture of its own and had to learn lessons from the Old World.²⁹ Some Italian commentators – including Joseph de Maistre – went so far as to see the whole experiment of the United States as doomed to fail.³⁰ Others, like Carlo Cattaneo, Antonio Rosmini and especially Giuseppe Mazzini, who abhorred the country's alleged materialism, simply thought that the social and economic conditions

26 Harry Birdoff, *The World's Greatest Hit. Uncle Tom's Cabin* (New York, NY, 1947), 6, 24–28. Robbins, *The Cambridge Introduction* (as in fn. 16), 78–79.

27 Körner, *America in Italy* (as in fn. 2). Also dal Lago, *William Lloyd Garrison and Giuseppe Mazzini* (as in fn. 20); Enrico dal Lago, *The Age of Lincoln and Cavour. Comparative Perspectives on Nineteenth-Century American and Italian Nation-Building* (New York, NY, 2015). For a diplomatic perspective see Lucia Ducci, Stefano Luconi and Matteo Pretelli, *Le relazioni tra Italia e Stati Uniti. Dal Risorgimento alle conseguenze dell'11 settembre* (Rome, 2012); Fiorentino, *Gli Stati Uniti* (as in fn. 20); *Gli Stati Uniti e l'unità d'Italia*, ed. Daniele Fiorentino and Matteo Sanfilippo (Rome, 2004).

28 Vincenzo Gioberti, *Del Primato Morale e Civile degli Italiani* (Brussels, 1843).

29 On the nineteenth-century idea of the United States as an »uncivilised country« see Axel Körner, *Barbarous America*, 125–59. For Italy also see Axel Körner, »Per una critica delle gerarchie intellettuali del pensiero politico risorgimentale. L'esempio degli Stati Uniti nell'esperienza italiana della modernità« in *Gli hegeliani di Napoli: il Risorgimento e la ricezione di Hegel in Italia. Scritti in onore di Gerardo Marotta*, ed. Fernanda Gallo (Naples, 2020), 29–59. For a related perspective see Jonathan Singerton, *The American Revolution and the Habsburg Monarchy* (Charlottesville, NC, 2021).

30 Philippe Roger, *The American enemy. A story of French Anti-Americanism* (Chicago, IL, 2005), 46.

of life in the New World could never be applied to the Old.³¹ These thinkers distinguished themselves from a vocal community of more casual commentators – many of them politicians involved in the process of the country's unification – who simply used references to the United States as a screen on which to project whatever utopia or dystopia might fit their current ideological concerns. Michel de Certeau has observed similar reactions, arguing that for many Europeans America served mainly as »une page blanche (sauvage) où écrire le vouloir occidental.«³² Ideas about the United States became discursive instruments in debates that often had more to do with the Old World than with life in the New World. Rota's *Bianchi e neri* contributed to this growing genre of transcultural exchanges.

Given its literary source, the United States' slave economy represented the main focus of debates on Rota's ballet. As the Milanese literary journal *La Fama* opined in a review of *Bianchi e neri*'s original production, »slavery is a sin and a crime of remote countries, and has nothing to do with us, where everybody is the same before the law«.³³ The painful representation of human barbarity, the periodical argued, made it almost impossible to enjoy the performance. Likewise, *L'Italia Musicale*, commenting on the same production, speaks of »ferocious« scenes showing the »degradation of human nature«, which seem »more disgusting the closer they are to the truth.«³⁴ These comments reveal how the Italian debate on Rota's ballet contributed to an increasingly negative view of the United States that shed doubts over the idea that Risorgimento Italy should look for a societal model across the Atlantic. A large spectrum of public opinion in Italy considered slavery a crime against humanity, but in the case of the United States it also seemed to reflect a stark degradation of social and political structures. Taking up a similar line of argument, in an essay of 1858 the political philosopher Carlo Cattaneo recalled how in 1236 the papal city of Bologna had freed its serfs, announcing a death sentence for anybody still keeping slaves.³⁵ Referring to an episode dating six-hundred years before the end of slave-ownership in the British Empire and the United States, it was exactly this aspect – the idea that slavery represents a breach of civilisation – which reviews of *Bianchi e neri* underlined, resulting in an open rejection of what Italians came to detect as a defining aspect of American political institutions.

31 For a detailed discussion of these thinkers and their writings see Körner, *America in Italy*, 114–62.

32 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (Paris, 1975), 9–10. His comments refer to Jan van der Straet's painting of Amerigo Vespucci.

33 *La Fama* del 1853. *Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri*, November 14, 1853.

34 *L'Italia Musicale*, November 12, 1853.

35 Carlo Cattaneo, »La città considerata come principio ideale delle istorie italiane« in *Scritti storici e geografici*, vol. 2, ed. Gaetano Salvemini and Ernesto Sestan (Florence, 1957), 383–437, 425.

The Italian debate on slavery was exacerbated further during the years of the American Civil War, when international efforts to stop the transatlantic slave trade also reached new prominence. As early as November 1860, in a report on the United States' presidential elections, the Florentine liberal newspaper *La Nazione* simply referred to slavery as America's »vergognosa piaga«, a shameful plague.³⁶ In 1862, Cattaneo commented on the extent to which slavery had corrupted American institutions. In an astute analysis of recent research on »human typology«, published in the influential periodical *Il Politecnico*, he denounced the ways in which slavery stained the values of scientific research in the United States. Some of the most important works on human anthropology and modern phrenology, he argued, had originated from the United States, but racial prejudice profoundly compromised the work of scientists from the American South, who in order to justify the institution of slavery went so far as to assimilate the physiological appearance of people of African origin to that of monkeys.³⁷ These assessments were echoed in reviews of the ballet's revival, when *La Fama*, in 1863, reminded its readers how it had been widely assumed that the »trade in human flesh« would disappear as a consequence of these international efforts:

Unfortunately, one did not consider the indomitable tenacity of the Anglo-Saxon race in the Southern United States. They are united around an anti-social principle, based on the pure reason of force: that the white man owns the black, a principle sanctioned by laws, which treat these men as simple objects, to be exploited and commercialised like wild beasts.³⁸

La Fama's political contextualisation of the ballet's revival reflects the international consternation over the ongoing Civil War dividing the American nation. Although it was Lincoln who allegedly argued that the Civil War was indeed Mrs. Stowe's war,³⁹ from an Italian perspective one could hardly imagine a timelier programme for the

36 *La Nazione*, November 24, 1860. Under its entry »Abolizione della schiavitù dei negri«, the highly derivative *Nuova enciclopedia popolare* used the same expression »vergognosa piaga della schiavitù« to describe slavery especially in the United States, presenting British abolitionism as a model. Hippolyte Roux-Fernand, *Storia dei progressi dell'incivilimento in Europa* (Venice, 1843), used the same expression to refer to slavery in the ancient world. I am grateful to David Laven for pointing me to these references.

37 Carlo Cattaneo, »Tipi del genere umano« (1862), in *Scritti storici e geografici*, vol. 3, ed. Gaetano Salvemini and Ernesto Sestan, 214–47, 245–46. The article discusses several works of biological anthropology and was first published in *Il Politecnico*.

38 *La Fama*, September 29, 1863.

39 Daniel R. Vollaro, »Lincoln, Stowe, and the ›Little Woman/Great War‹ Story: The Making, and Breaking, of a Great American Anecdote« in *Journal of the Abraham Lincoln Association* 30, no. 1 (2009), 18–34.

peninsula's theatres. Naples too had recently revived the work, with the *Gazzetta Musicale di Napoli* arguing that Rota's work was in fact more than a ballet: »you could easily call it a *drama without words*«. ⁴⁰

Although Italian commentators were adamant in arguing that the institution of slavery demonstrated how different the United States were from Italy, their passionate interest in the constitutional conflict across the Atlantic can partly be explained by developments at home. Given the ongoing civil war in Italy's recently annexed South, Italians had their own reasons to be concerned about the escalating conflict in the United States. When the Italian Prime Minister Ricasoli voiced his support for the authorities of the North, he did this also in awareness of secessionist ambitions in his own country's former papal and Bourbon territories. ⁴¹ Picking up on these parallels, the ballet's reviewer for the *Gazzetta Musicale di Napoli* was keen to describe slavery as the cause of the Civil War dividing the United States; and that it was the country's constitutional system that had caused »the most horrible massacre in the history of humankind.« ⁴² It was the federal character of the American constitution, the reviewer argued, that gave American slaveholders the ability to oppose abolition, which ultimately caused the war. It seems remarkable how the review of a ballet, staged at home, leads the critic to debate the pros and cons of the American constitution. Arguments such as these reflect a growing distance to the United States' federal constitution, a critique associated most prominently with Giuseppe Mazzini, who saw federalism as a force dividing the nation. This negative stance towards federal solutions to Italy's national question marked a noticeable difference to earlier positions in Risorgimento politics, represented by the political thinkers including Carlo Cattaneo, Vincenzo Gioberti or Alberto Mario. ⁴³ Debates on federalism also disturbed the Italian revolutionaries' relations with the Democratic Party in the United States. Initially hesitant in declaring themselves in favour of Abraham Lincoln, their allegiance clearly changed with the Emancipation Proclamation of January 1863.

Beyond contemporary political observations, Italian reactions to Rota's ballet, and to the American Civil War, also reflect longer trends in Italian political thought, and in the role of the United States in imagining Italy's own political future. Since the end of the Seven Years' War (1756–1763), Italians had always taken a keen interest in political developments across the Atlantic, in the American Revolution, and subsequently in the new nation's constitutional development. Most influential among the many contributions to this debate was Carlo Botta's *History of the War of Independence*

40 *Gazzetta Musicale di Napoli*, December 7, 1862.

41 Fiorentino, *Gli Stati Uniti* (as in fn. 20), 189.

42 *Gazzetta Musicale di Napoli*, December 7, 1862.

43 On Italian debates about American federalism see Körner, *America in Italy* (as in fn. 2), 97–100.

of the United States of America, which first came out in the midst of the Napoleonic Wars, in 1809, and was then republished many times throughout the nineteenth century.⁴⁴ Botta's book described a conflict that had divided entire communities, villages and families, fighting either for or against independence from Britain.⁴⁵ Botta's reading of the American War of Independence as a civil war in its own right, however, made the American Revolution a rather unattractive blueprint for Italian unification. The book's detailed description of massacres and of the war's destructive impact on American natural and economic resources, deeply shocked Italians, telling them of a barbarous country, seemingly marked by an absence of civilisation that Italians saw as the foundation of their own political project. The impact of Rota's ballet went into a similar direction. By turning the slave economy into a libretto for a ballet, Rota crossed another line in Italian debates about the United States, making it almost impossible to still propagate life in America as a model for Europeans.

Slavery remained a topos on the Italian stages even after *Bianchi e neri*. In addition to his *Uncle Tom* ballet, Giuseppe Rota treated slavery in *Elda e Dielma*, presented at the Roman Apollo Theatre during the carnival of 1861.⁴⁶ In 1867, Paolo Taglioni produced his ballet *Thea o la Fata dei Fiori* at Milan's Teatro alla Scala, including representations of »oriental« and African slaves. Similarly, in Pasquale Borri's *Nephte o il figliol prodigo*, also scheduled at La Scala and the Teatro Regio in Turin, audiences were confronted with the representation of large numbers of black slaves on the ballet stage.⁴⁷ *Bianchi e neri* should be seen in the context of these productions, but there were other stage productions relating to Rota's ballet too. From 1859 onwards, its staging was frequently combined with Giuseppe Verdi's *Un ballo in maschera*, another gruesome

44 For a history of the book and its author see *Il Giacobino Pentito. Carlo Botta fra Napoleone e Washington*, ed. Luciano Canfora and Ugo Cardinale (Rome etc., 2010). Also Körner, *America in Italy*, 42–77.

45 Carlo Botta, *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America scritta da Carlo Botta*, 4 vols. (Paris, 1809). For the original English translation see Carlo Botta, *History of the War of Independence of the United States of America by Charles Botta* [1809], trans. George Alexander Otis (New Haven, CT, 1840). Numerous Italian authors writing about the American War of Independence simply summarized Botta. See for instance Tullio Dandolo, *Il Settentrione dell'Europa e Dell'America nel secolo passato sin 1789. L'Inghilterra e l'America* (Milan, 1853).

46 Paolo Taglioni, *Thea o la Fata dei Fiori*, NYPL, WTC, LdB, n. 868; Pasquale Borri, *Nephte o il figliol prodigo*, NYPL, WTC, LdB, n. 883 (Turin, 1869), n. 923 (Milan, 1873); Giuseppe Rota, *Elda e Dielma*, »azione mimica-danzante« NYPL, WTC, LdB, n. 787. The ballet featured slaves in India. Thematically related, in 1862 Rota presented a Chinese ballet at the Pergola in Florence, *Lo spirito maligno*, NYPL, WTC, LdB, n. 799. See also Antonio Pallerini, *L'Anello infernale ossia Folgore. Ballo fantastico in sei parti*, set in Cadice during the 16th century and performed at La Scala during the autumn of 1862, NYPL, WTC, LdB, n. 795.

47 To a lesser extent, audiences were also accustomed to the representation of race and slavery in opera. For a pioneering investigation into this topic see *Blacknes in Opera*, ed. Naomi André, Karen M. Bryan and Eric Saylor (Champaign, IL, 2012).

image of life in the New World, where Verdi and his librettist Antonio Somma describe Ulrica as »dell'immondo sangue dei negri« (of the foul blood of the Negroes) (Act 1, 1, 18).⁴⁸ The combination of the two works started with *Un ballo*'s premiere on 17 February 1859 at the Teatro Apollo in Rome.⁴⁹ Florence in 1861 and Naples in 1862 likewise combined the two works, turning the production into an American themed night. While much has been written on Verdi's original intention to write an opera about the assassination of the Swedish king Gustav III,⁵⁰ the plot's move across the Atlantic, and into the period of the British colonies, became a major factor of the opera's success and probably the reason why Verdi, after unification and at the time of the American Civil War, never considered returning to the plot's original Scandinavian setting.

Like Rota's ballet, *Un ballo in maschera* presented Italians with a devastating account of life in the New World, characterised by broken social relations, superstition, a lack of trust in political structures, and terror, culminating in a political assassination. In no way would Italians want to read the societal setting presented on Verdi's stage as a blueprint for their own political future. To contemporaries the work's political message seemed so obvious that, in 1861, when the opera was first presented in New York, the country's new president-elect Abraham Lincoln was escorted away from his box before the scene of the governor's assassination. The management feared that the heated political atmosphere during those days might inspire a fanatical federalist to kill Lincoln during the performance.⁵¹ It is not known if anybody remembered this moment when, four years on, the actor John Wilkes Booth shot Lincoln at Ford's Theatre in Washington during a production of Tom Taylor's *Our American Cousin*.

As mentioned earlier, many Italian patriots saw the abolition of slavery across the Atlantic and the fight for their nation's political unification as »one single cause«, as a struggle for the good of humankind as a whole.⁵² Not all Italians who came

48 For a detailed analysis of Verdi's *Un ballo in maschera* in the context of Italian debates about the United States see Körner, *America in Italy*, 163–99.

49 *L'Armonia*, February 26, 1859.

50 For an recent overview see Arnold Jacobshagen, »Un ballo in maschera« in *Verdi Handbuch*, ed. Anselm Gerhard and Uwe Schweikert (Stuttgart, 2013), 486–493.

51 *New York Times*, February 21, 1861. On Lincoln's reception at the theatre see also Harold Holzer, *Lincoln President-Elect. Abraham Lincoln and the Great Secession Winter 1860–1861* (New York, NY, 2008), 365–66.

52 Enrico dal Lago, »Radicalism and Nationalism: Northern »Liberators« and Southern Labourers in the USA and Italy, 1830–60« in *The American South and the Italian Mezzogiorno. Essays in Comparative History*, ed. Enrico dal Lago and Rick Halpern (Basingstoke, 2002), 197. See also Roland Sarti, »La democrazia radicale: uno sguardo reciproco tra Stati Uniti e Italia« in *La democrazia radicale nell'ottocento europeo*, ed. Maurizio Ridolfi (Milan, 2005), 145–48; Ramanzini, *Una lettera di Garibaldi ad Abramo Lincoln* (as in fn. 21); David Richards, *Italian American. The Racializing of an Ethnic Identity* (New York, NY, 1999), 118.

across Beecher Stowe's novel, Rota's ballet or Verdi's opera would have shared such transatlantic idealism. Many had no clear idea of what the North American Republic stood for, how its constitution worked, or what role the United States played in Risorgimento political thought. Their relative ignorance of American affairs, however, made the impact of these works on their own political ideas still more compelling. As a result of their encounter with these literary works, and their staged productions, Italians increasingly saw themselves as part of an interconnected world where political and societal developments across the Atlantic became part of their own lives. Meanwhile, they also learned how different these worlds were. To many commentators America seemed the future; but Italians learned that this future was not necessarily their future. In this sense, transatlantic crossings also served Europeans to realise what their own Old World stood for.

Music and Musicians in the French Quarter

Parisian Musical Culture in Antebellum New Orleans

Candace Bailey

Placing music within cultural exchange across national borders can be as simple as mapping people and compositions from one place to the next or made markedly more complex by delving deeply into underlying facets of self-definition, ideas of nationalism, perceptions of ethnicity and race, and many other topics drawn from sociological and anthropological studies. Transnationalism itself is a popular subject at musicological (including ethnomusicological) conferences and in scholarly publications, and relationships between the United States and Europe have been teased out by many authors.¹ Most observers acknowledge that music from major European centers made its way into the United States, often with a history that describes waves of national styles. Less attention has been paid to musical ideas traveling in the other direction, from the United States to Europe, although notable exceptions exist, such as Axel Körner's *America in Italy: The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763–1865*, which derives rich and complex results by looking at aesthetic values translated from the United States to Europe.² Given the common language of the early American Republic, much of the transatlantic literature focused on the early nineteenth century addresses the importation of British music (both style and compositions themselves); a representative source, the US Library of Congress website's essay »Popular Songs of the Day« succinctly

-
- 1 For recent examples of conferences, see the 4th »Transnational Opera Studies Conference« in Bayreuth (June 2022) and the preceding three related meetings; »Transnational Perspectives on Music, Sound and (War) Propaganda (1914–1945)« at Humboldt University Berlin (October 2021) and »Transnational Approaches and Cosmopolitan Localisms« in Madrid (March 2020). William Weber has published several books dealing with transnational concepts, particularly *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge, 2008). See also, *Cultural Mediation in Europe, 1800–1950*, ed. Lieven d'Hulst, Reine Meylaerts, and Tom Verschaffel (Leuven, 2017); *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe* ed. Jens Hesselager (London, 2017); and numerous studies dealing with popular music or with Latin or African diasporic music.
 - 2 Axel Körner, *America in Italy: The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763–1865* (Princeton, NJ etc., 2017).

states as fact that »well into the nineteenth century, the popular music of the United States was largely that of Great Britain.«³ British music naturally dominated British colonies, and around 1800 music of the theater, such as Henry Bishop's settings for Shakespeare's plays, appeared on stages from Boston to Richmond (at least), often performed by British performers. A second stylistic wave followed soon thereafter, when Italian opera (in translation or in Italian) took the nation by storm, beginning in the 1820s. Following soon on its heels were specimens of German music, predominantly Carl Maria von Weber's *Der Freischütz* and selections from Franz Schubert's lieder (of these, his »Serenade« [»Ständchen« D957] and »Erlkönig« appeared most frequently). Piano music saw a move away from sonatas by composers of the »London school« to variations on popular tunes, most of which were drawn from the same vocal repertory. French music is notably absent from this list, although a dance set from Daniel Auber's *Le dieu et la bayadère* circulated widely and excerpts from operas by François-Adrien Boieldieu appear in bound collections and in concert programs. An overview by historian Ann Ostendorf, appearing on the highly regarded website of the Organization of American Historians, exemplifies the historiography as I have laid it out here:

[...] the significance of European immigrant musicians to early United States music cannot be overstated. English, German, French, and Italian musicians fundamentally shaped the young country's sacred, military, social, and concert music. [...] In addition, the growing American sheet-music industry facilitated domestic exposure to diverse immigrant sounds. Published songs denoted as Irish, Scottish, and Italian helped invent the idea of ethnicity in America, even if they were only loosely based on actual regional European styles. Irish ballads and dances remained popular through the early nineteenth century due to immigrants influenced by the Celtic cultural revival, as well as Irish music's fundamental role in British American culture. Nostalgia-infused »traditional« Irish music (and musicians) found commercial success in the young nation. As such, it became a genre of music that bonded an Irish-American ethnic community together, introduced Irish culture to those unfamiliar with it, and entrenched stereotypes about the Irish. Similarly, Americans held Scottish folksongs in high esteem as they imagined a disappearing Scottish primitivism. Later German arrivals initiated the rise of singing societies, called *Männerchöre*, which functioned as social and musical organizations. These not only helped keep German culture alive in America by the repetition of musical forms, but they also provided support systems through which immigrant communities could remain active and strong.

3 »Popular Songs of the Day« *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/> (accessed February 14, 2023). Scholars have recognized other influences, particularly the work of Nancy Newman and others on German musicians who arrived in the United States in large numbers during the nineteenth century.

These same immigrant musicians facilitated the development of formal European-style concert traditions in the United States.⁴

I have included this long quotation to illustrate an important point: though she mentions French musicians, French music does not appear among her examples. Such a view typifies the historiography of music in the United States, which has long located its subject in practices of the northeast (Boston, New York, and Philadelphia).⁵ To view »American music« (a problematic term, to be sure) as a monoculture that compares to similarly styled European examples, such as British music, French music etc. is unwise for many reasons: its sheer geographical size, its young history still defined by the diverse groups that settled particular regions, and its ever-expanding borders all hinder any broad categorizations. The facile practice of limiting »American music« as an adjectival form of »music in the United States« ignores vital differences among variously defined strata (geography, class, race, and gender), each of which, ironically, fundamentally influences our understanding of music in other places.

By far the locale on which French culture (primarily as represented by the Paris bourgeoisie) had the most impact was New Orleans.⁶ Its ties to France, the French language, and many other aspects of its culture remain even today, but in the antebellum period they noticeably distinguished the city from others in the United States. Several newspapers and journals appeared in French only or dually in French and English, most importantly *L'Abeille/The Bee*.⁷ French music featured regularly in concerts and other performances. As far back as 1878, the black historian James Monroe Trotter commented on the connections between Creoles of color and their

4 Ann Ostendorf, »Music in the Early American Republic« *The American Historian* (2019), <https://www.oah.org/tah/issues/2019/february/music-in-the-early-american-republic> (accessed February 14, 2023).

5 Ostendorf's *Sounds American: National Identity and the Music Cultures of the Lower Mississippi River Valley, 1800–1860* (Athens, 2011) is one of the few books, along with my own (*Music and the Southern Belle: From Accomplished Lady to Confederate Composer*, [Carbondale, IL, 2010]; and *Unbinding Gentility: Women Making Music in the Nineteenth-Century South*, [Urbana, IL, 2021]), to approach this topic from point of view of the southern United States.

6 Perhaps the most relevant large-scale study of music in France and its relevance here is *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris 1830–1914*, ed. Annegret Fauser and Mark Everist (Chicago, IL, 2009). Charleston maintained ties to Paris, too, which I explored in *Charleston-Paris connections in »Performing Paris in Antebellum Charleston« »American Musicological Society Annual Meeting« 2016*; and *Charleston Belles Abroad: The Music Collections of Harriet Lowndes, Henrietta Aiken, and Louisa Rebecca McCord* (Columbia, SC, 2018). The connections here, however, in no way approximate those of New Orleans.

7 *The New Orleans Bee* began publication in 1835 and merged with *L'Abeille* in 1843. Versions of this paper ran until 1923.

French heritage, going so far as to call New Orleans a French city at its essence.⁸ In her 2015 dissertation, Jennifer Jones Wilson drew attention to New Orleans and French music's impact in the United States, rightly recognizing the city as »an outpost of French culture« and crediting musicians from the city with an influence on styles in New York City – quite the opposite direction most scholars have interpreted the flow of culture. More recently, Charlotte Bentley has examined French opera in the city itself, providing an elegantly nuanced reading of opera culture in New Orleans as a transnational phenomenon, as well as a keen assessment of the networks of musicians and related industries that enabled it.⁹ These excellent studies contrast typical histories of music in the United States, but the through-going nature of French influence on music in the city has still to be appreciated.¹⁰

New Orleans and the French Quarter

New Orleans can arguably be viewed as the most cosmopolitan antebellum US city. Established as La Nouvelle-Orléans in 1718, the city grew as a French colonial center for almost half a century before being transferred to Spain, in 1762, and named Nueva Orleans. It returned briefly to the French in 1800 (taking possession of the city in 1802) before Napoleon sold it to the United States as part of the Louisiana Purchase (1803). As colonial rule ended in the French colony of Saint Domingue (1791–1804), many musicians (including both those descended from French Europeans and those from free and enslaved Africans) made their way to the United States, stopping predominantly in New Orleans because of common ties between the two cultures. The city already included a substantial population of free people of color, as well as enslaved people of African descent, which enabled the absorption of these populations, particularly those described as *gens de couleur libres*. This history, combined with other geographical conditions, resulted in a diverse society that differed substantially from that of the northeastern United States. Its national,

8 James Monroe Trotter, *Music and Some Highly Musical People* (Boston, MA, 1878), 335.

9 Jennifer Jones Wilson, »The Impact of French Opera« PhD thesis, City University of New York, 2015, 9–11; Charlotte Bentley, »Resituating Transatlantic Opera: The Case of the Théâtre d'Orléans, New Orleans, 1819–1859« PhD thesis, Cambridge University, 2017. See also Mary Grace Swift, »The Northern Tours of the Théâtre d'Orléans« in *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 26, no. 2 (1985), 155–93; Henry Kamen's *Music in New Orleans: The Formative Years 1791–1841* (Baton Rouge, LA, 1966) remains a relevant resource for any study of music in the city, as does John Baron's *Concert Life in Nineteenth-Century New Orleans: A Comprehensive Reference* (Baton Rouge, LA, 2013).

10 Books such as Michael Broyles's *Beethoven in America* (Bloomington, IN, 2018); Douglas Shadle's *Orchestrating the Nation* (Oxford etc., 2018); and Judith Tick's *American Women Composers before 1870* (Ann Arbor, MI, 1983) focus on the northeastern part of the country.

ethnic, and racial variety contributed significantly to the area's cultural identity, yet its influence has not been fully appreciated in the annals of music history – even though it constituted the nation's second largest port in the antebellum period.

Not surprisingly, the city's predilection for all things French continued throughout the century (even through Spanish and later American administration), and nowhere was this more prevalent than in the area known as the French Quarter or the Vieux Carré. Nouvelle-Orléans stretched outwards in a grid pattern from the area around St. Louis Cathedral (Cathedral-Basilica of Saint Louis King of France), the oldest Roman Catholic cathedral in continual use in the United States. Benjamin Henry Latrobe, a British-American architect, designed the French neo-classical building; and a French architect planned its enlargement in 1834. Street names in the Vieux Carré appear on signs in both Spanish and French. Today, the surrounding blocks evidence the various links with both France and Spain: Cabaldo, Presbytère, and Pontalba. Nearby regions include the Faubourg Marigny, whose name connects it to familiar Parisian neighborhoods, and Elysian Fields Avenue (which runs along one side of the Faubourg Marigny), named after the Avenue des Champs-Élysée. French-born Pierre Soulé, who represented the state in the US Senate, only came to the country as an adult, and his wife (Amantine) – a native of New Orleans – was described by one contemporary as »a pretty French woman who speaks English very imperfectly.«¹¹ These cultural markers validate the degree of influence in the city. That the tiny community of Lucy, Louisiana had a French newspaper, *L'Avant Coureur*, in the 1850s testifies to broader French sway in the region.¹²

Geographical features mark the French Quarter's boundaries. The Mississippi River defines its eastern edge, and Canal Street the south. City planners originally meant to build a canal along the route of what became Canal Street, but the waterway never materialized, leaving the street to be named for it instead. Rampart (or today North Rampart) Street defines the western border, so named for the wall constructed to defend the early colonial city. On the other side of this street lay Congo Square (now Louis Armstrong Park), where enslaved and free people of African descent gathered in the nineteenth century. Esplanade Avenue, an early established portage route for traders linking Lake Pontchartrain with Bayou St. John, delineates the north boundary.

11 Letter from Frances Miller Seward (Washington, DC) to Lazette Miller Worden (Auburn, NY), March 3, 1850. Seward Family Digital Archive <https://urprojects.lib.rochester.edu/s/seward/item/107958> (accessed March 2021).

12 People in this area also published *Le Meschacébé* (the French pronunciation of Mississippi) between 1853 and 1942, in the Kouri-Vini dialect. See *Le Meschacébé*, <https://www.lib.lsu.edu/collections/digital/dlnp/newspaper-histories/Le-Meschacebe> (accessed February 14, 2022).

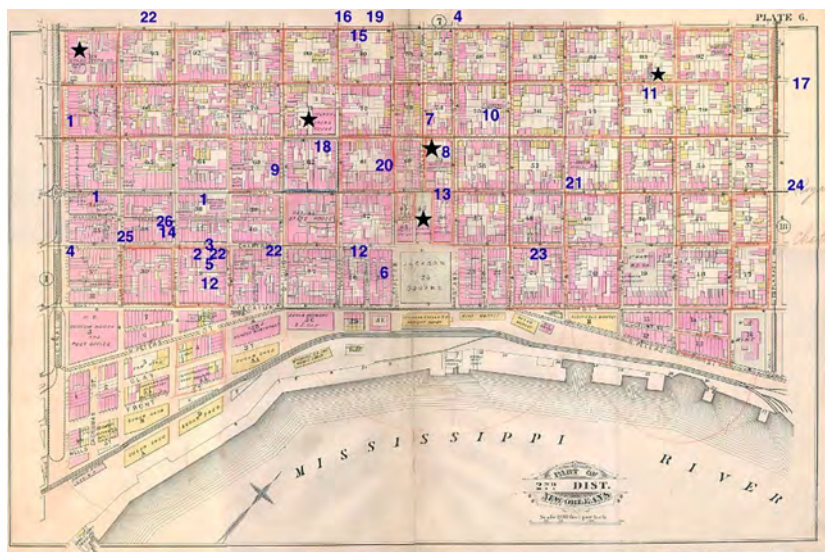


Fig. 1: Map of the French Quarter, New Orleans with locations relevant to its musical culture or mentioned here. Robinson's Atlas of the City of New Orleans, Vierre Carré, 1883 (New Orleans Notarial Archive, public domain)

Legend.¹³

- 1 Adolphe Elie, 66 Royal
- 2 Louis Grunewald, 68 Chartres
- 3 Sourdes & [Eugène] Chassaignac, 78 Chartres
- 4 Lodovico Gabici, 338 Ursuline; 91 Canal St.; 19 St. Anthony
- 5 Gino Daeilli, 78 Chartres
- 6 Gustav Collignon, 10 St. Peter
- 7 Eugène Prévost, 43 Orleans
- 8 Théâtre d'Orléans, Orleans Street between Royal and Bourbon
- 9 Pierre and Amantine Soulé, St. Louis Street between Bourbon and Royal
- 10 St. Louis Academy (later Sacred Heart)
- 11 Mme E. Lavillebeuvre, 134 Bourbon
- 12 Thomas Benoit, corner of Chartres and Jefferson
- 13 Rectanus and Gabici, 172 Royal
- 14 Crescent Company
- 15 Henri Wehrman, 142 Burgundy

13 This is a representative sample and by no means conclusive.

- 16 *John Baptiste* 146 *Toulouse*
- 17 *H. Benson and V. Bohlander*, 544 *Dauphine*
- 18 *Peter Berger*, 114 *Bourbon*
- 19 *M. Beyer*, 142 *Burgundy*
- 20 *Theatre St. Phillip (aka La salle de comedie)*, *St. Phillip and Royal* (performed operas by *André Grétry*)
- 21 *Theatre St. Pierre*, *St. Peter between Royal and Bourbon* (performed operas by *Mehul*)
- 22 *Émile Johns*, 184 *Bienville*; 113 *Chartres*; 87 *Chartres*
- 23 *Condé Ball room*
- 24 *Boyer household*
- 25 *Olympe Boisse* (milliner), 24 *Chartres*
- 26 *Madame L. Dumagene* (school for free children of color), 54 *Chartres*

Within this comparatively small area, measuring only 1.7 kilometers, the French Quarter largely ruled the artistic milieu of New Orleans.¹⁴ It is an excellent source for the study of transnational exchange and serves as a foil to more familiar narratives highlighting British, Italian, and German influences. The depth to the city was immersed in French culture can be illustrated through myriad types of examples, the sum of which could fill at least an entire volume. In this essay, however, I will concentrate on exposing transnational connections with a broad stroke, touching on theaters and their music, sheet music publishers and sellers, bound collections of music, musicians, and salonnières.

During the antebellum period, music dealers imported sheet music from Paris, Leipzig, Brussels, Bonn, and London. In addition to its frequently cited French and Italian opera performances, German immigrants formed their own societies and programmed chamber music, and local orchestras included Ludwig van Beethoven and Felix Mendelssohn in their concerts. Composers and teachers from Europe flocked to the city known for its vibrant musical scene. A large percentage of the population still spoke French, including a substantial number of refugees of color from the Caribbean. Free blacks moved relatively easily about the French Quarter and participated more fully in its musical events than elsewhere in the country, and mixed-race musicians mingled with whites in ways hitherto unexamined.

14 The only comparable influences could be found in the St. Charles Theatre and the music stores on Camp Street.

The Opera House and Other Venues

It is not possible to overestimate the strong link between opera culture in New Orleans and that in Paris.¹⁵ Several important theaters were located in the French Quarter, including the Théâtre d'Orléans (1806–1866) between Royal and Bourbon Streets and later the French Opera House (1859–1919) on the corner of Bourbon and Toulouse Streets. The first operas heard in the city, such as André Grétry's *Silvain* (performed in 1796), were staged at the Saint Peter Street Theatre, between Royal and Bourbon Streets, although the Théâtre d'Orléans eventually emerged as the main concert and opera venue in the city. John Davis, an émigré from Saint-Domingue, led this institution from 1819–1837 and produced mostly French operas (such as those by Boieldieu, Nicolas Isouard, and Nicolas Dalayrac) or Italian operas translated into French.¹⁶ While Boieldieu's music was relatively known around United States, that of Dalayrac and Isouard circulated less widely beyond this region. Stars from the French opera performed here, including Julia Calvé, Laure Cinti-Damoreau, and Rosa de Vries. Born in Rennes, Calvé became a prominent music teacher and performer in New Orleans, where she worked alongside the conductor François Michel Gustave Collignon (also a native of Rennes). Her husband, Charles Boudousquié, took over the leadership of the theater in 1853 and included Henriette

15 Scholars have taken more interest in opera in New Orleans than in any other of the city's musical institutions, and there is little need to rehearse their findings in detail here. More information exists on opera in New Orleans than any other pastime, not only because newspaper accounts and other sources have survived but also as a result of support for opera among different social classes during the mid-nineteenth century. The city's close connections with France were responsible for part of the prominent place of opera in local culture. (James Harding, *Music and Society: The Late Romantic Era* [Prentice Hall, 1991], 106.) Before the Civil War, opera was an integral part of cultured life in the city, and inhabitants representing all social strata attended. The wood engraving »Sunday in New Orleans« (1871, available at <http://hnoc.minisisinc.com/thnoc/catalog/1/2806> (accessed February 14, 2023)) illustrates diverse attendees at the opera. See also Will H. Coleman's reminiscences of opera before the war in his *Historical Sketchbook and Guide to New Orleans* (New York, 1885), in which he commented that a »frequent and undeviating appearance« at the opera amounted to »reception into the best French society under the ancient regime.« Copied in Henry Wehrmann Scrapbook, 1838–1939, folder 2, 134–35, LSU Libraries, Baton Rouge, LA. In addition to Bentley, see also <https://neworleansopera.org/a-history-of-opera-in-new-orleans/> (accessed February 14, 2023).

16 This was the third building of this theater. On this and its early history, see Baron, *Concert Life* (as in fn. 9), 9–12. Beginning in 1827, Davis took his company north during the summer months, introducing audiences in New York to the Parisian repertoire, as Wilson argues in »The Impact of French Opera.«

Sontag among his stars, although the bulk of his company maintained their ties to Paris.¹⁷

The American premieres of many operas took place at the Théâtre d'Orléans.¹⁸ All of these works were sung in French in New Orleans, even those in the Italian *bel canto* style by Italian composers (such as Gioachino Rossini's *Guillaume Tell*, Gaetano Donizetti's *La fille du régiment*, and Giuseppe Verdi's *Jérusalem*). Indeed, these examples premiered in French in Europe, reflecting Paris's position as the epicenter of opera.¹⁹ Thus, the New Orleans theater not only catered to the French creoles in New Orleans, but it also perpetuated the style of the leading opera house in Europe with similar performance practices. This is not to say that all opera in New Orleans was heard in French. The Camp Street Theatre, which became the St. Charles Theatre in 1835, catered to Anglo-American audiences and staged English-language premieres of Giacomo Meyerbeer's *Robert the Devil* (*Robert le diable*), Vincenzo Bellini's *Norma* and *Beatrice di Tenda*, and other Italian operas. Its clientele largely came from the American side of the city, that is, on the other side of Canal Street.²⁰

Numerous other venues dotted New Orleans. The Salle d'Orléans served as a ballroom for many events, including some *bals du cordon bleu* (the infamous »quadrone balls« which usually took place at the Salle de Condé). Other rooms designated for concerts included the Salle Ordinaire or Salle Accoutumée. Later, the Varieties Theater, built by the Association Variété, provided a space for lowbrow entertainments. Several other buildings, such as Odd Fellows Hall and the Mechanics Institute performance hall, offered other opportunities for concert performances outside the French Quarter.

17 For example, an 1856 benefit performance under Boudousquié's direction (Rossini's music), the featured singers were Mmes. Laget-Planterre and Gambier, and Mons. Duluc, Junca, Crambade, and Laget, *Touring the Antebellum South*, ed. Burden, 65n.

18 A list is available at https://en.wikipedia.org/wiki/French_Opera_House#American_premieres (accessed February 14, 2023).

19 On Paris, see Walter Benjamin's famous observation that it was the »capital of Europe in the nineteenth century« *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (Frankfurt, 1938). The most commonly used English-language music history textbooks still single out Paris for its influence on opera in Europe and the Americas (e.g., Barbara Hanning, *Concise History of Western Music* [New York, NY, 1998], ch. 19). See also, Hesselager, *Grand Opera* (as in fn. 1). Wilson examines the use of French in US opera houses throughout »The Impact of French Opera« (as in fn. 9).

20 Natives of the city felt this divide keenly. In his astute examination of race in post-Civil War New Orleans, Christopher Coady concludes that a desire to be associated with whites drove elite Creoles to lose most of their direct ties to French culture in the emancipated city. Coady, »Our Brothers across Canal: Forging Intra-racial Unity through Western Art Music Practice in Mid-Nineteenth and Early Twentieth-Century New Orleans« *Musical Quarterly* 103, no. 3–4 (2020), 281–310. See also Shirley Thompson, *Exiles at Home: The Struggle to become American in Creole New Orleans* (Cambridge, MA, 2009), 12–14.

Publishers and Sellers

In a city where operas and concerts occurred nightly, we should not be surprised to find a thriving sheet music industry. Those who promoted English-language versions of popular European pieces (as well as some with their original texts) tended to be housed either on Canal or Camp Streets or nearby, towards the south. Even then, the barriers between American and French cultures blended according to popular taste. For example, William Mayo, a publisher, music seller, and instrument dealer opened an establishment on Camp Street, having purchased the business of Émile Johns in 1846.²¹ In spite of a decidedly English-language predilection, Mayo published Collignon's Valse *Le pervenche* (op. 16), which the composer had dedicated to Amantine Soulé (the French-speaking wife of senator Pierre Soulé), with most of the title wording in French. This family maintained their Parisian connections, as did Collignon, thus demonstrating that French culture heavily influenced even the American parts of New Orleans.

When Ludovico Gabici (about 1813–1862), an Italian violinist who ran a music store in the French Quarter, published his own *L'exilé/Romance pathétique* (which he dedicated to Mme L. Queyrouze), he printed all of the title text in French, leaving the publisher and city in English. (See Fig. 2).²² Using two languages suggests that Gabici banked on the French language's reputation as cultured and elegant to sell the music but understood the business need to maintain English for the details of merchandizing.²³ Other publishers along Canal Street and across the way did so as

-
- 21 Peggy C. Boudreaux's dissertation, »Music Publishing in New Orleans in the Nineteenth Century« PhD thesis Louisiana State University, 1977 remains an excellent resource on publishers in New Orleans, as does Florence Jumonville's »Set to Music: The Engravers, Artists, and Lithographers of New Orleans Sheet Music« in *Proceedings of the American Antiquarian Society* 105, no. 1 (1995), 127–44.
 - 22 Anne Marie Clara Tertrou Queyrouze was a descendant of French aristocracy whose family came to the area during the reign of Louis XIV. Her husband, Leon, moved to Louisiana from Beaumont (France) in 1830. Donna M. Meletio, »Leona Queyrouze (1861–1938) Louisiana French Creole Poet, Essayist, and Composer« PhD thesis, Louisiana State University, 2005, 7–8.
 - 23 The use of French as a marker of culture or as a regular means of communication in New Orleans is difficult to describe in brief. Since the population of the French Quarter largely spoke French as its language of choice (see the reference to Amantine Soulé on p. 99), it was a matter of vernacular exchange there. However, for those steeped in the cultural education of gentility, such as the inhabitants of the American parts of the city, French was a sign of culture. Guillaume Pinson underscores the use of French as a means of establishing community throughout North America via a network of French-language publications in »Les journaux francophones au dix-neuvième siècle« *French Politics, Culture & Society* 35, no. 1 (2017). I explore the use of French as a marker of style in antebellum southern women's culture in *Charleston Belles Abroad*, 23, 89–110, 210.

well, but those housed within the French Quarter often kept everything in French. His native Italian meant nothing in this context.

Music businesses in the French Quarter catered to the French-speaking inhabitants of the city as well as others desiring European imprints. Surviving examples in binder's volumes testify to an active trade in imported Parisian sheet music: Thomas E. Benoit (Chartres Street, 1840s and 1850s) imported music from Meissonnier and Brandus; Adolphe Elie (Chartres Street, Royale Street, active 1830s–1860s) sold music from Brandus & Sélim-François Dufour, Léon Escudier, Léon Grus, and even the Gambogi frères (Hippolyte and Charles); Eugène Chassaignac (at first partner of and then successor to Benoit on Chartres Street, 1850s) imported items from Jean André; and many works brought out by Troupenas, Pleyel, Lemoine, Heugel, and Choudens found their way into collections bound in the Deep South. Moreover, Schott's publications could be bought at several places throughout the French Quarter.²⁴ Not surprisingly, all of these music sellers all hail from France. Chassaignac arrived in New Orleans from Nantes; Elie taught music in Paris (Gottschalk was his student) before coming to Louisiana; and Benoit hailed from France as well.²⁵ These men would have personally known the Parisian publishers from whom they imported music.

The map in Figure 1 illustrates the physical spaces through which music in the French Quarter moved. Stamps from local merchants, such as the music seller Benoit, on Parisian imports dot extant collections. The act of bringing such materials across the Atlantic Ocean was repeated in the conveyance of other goods, too. Instruments from Paris could be purchased in New Orleans establishments, and, of course, this practice was not limited to music. Mme Olympe Boisse made annual trips to her native Paris to procure the most up-to-date fashions for her clothing and tailoring business on Chartres Street. Brothers Valsin and Oscar Vignaud imported fine French porcelain, as did John Gauche (from the Alsace-Lorraine region). Their stores were also located on Chartres Street, where several music sellers had shops. The overall impression was – almost – as if shopping in a neighborhood in Paris.

Impact and Meaning

It is not enough simply to illustrate New Orleans's close association with French culture, particularly in the French Quarter – this is nothing new. The degree to which this transnational culture engulfed it, however, deserves more recognition than it

24 This list is by no means exhaustive, and each of these dealers sold music from a variety of Parisian publishers. Only occasionally do imported pieces evince a trade route through New York City (especially through Breusing's).

25 Bentley, »Resituating Transatlantic Opera« (as in fn. 9), 42.

now receives in general narratives of music in the United States. Music education followed French patterns. Many music teachers came to New Orleans from France, and some vaunted their journeys home to learn new styles, acquire modern music, and generally immerse themselves in French culture *in situ*. Granted, French music instructors could be found all over the country, but the continued connections to France and the depth of French culture mark New Orleans as unique among large cities. In October 1857, Mme Petre advertised that she had returned from France and would resume giving music lessons at her house on rue Bourbon, as if she had been refreshed with pure French aesthetics during her absence.²⁶ In 1848, Mme Deron announced that she had taken over the girls' school founded by Mme Arpin on the rue Bourgogne (Burgundy) with similar pedigree: »une maîtresse de musique venant de Paris et possédant une méthode excellente et une execution remarquable, est spécialement attaché à l'Institut pour y enseigner le piano et le chant.« (Mmes Boyer and Lavillebeuvre would continue teaching harp and piano.)²⁷

One of the most influential musicians in mid-century New Orleans was composer, conductor, and organist Eugène Prévost (1809–1872), a white Parisian who had won the 1831 Premier Grand Prix de Rome and began leading the Théâtre Français in New Orleans in 1838. Disenchanted with the »superficial and incomplete« vocal training he had witnessed in the United States, Prévost opened a music school for men in 1858, which he ran in addition to the vocal classes for Mme Desrayaux's institute for young women.²⁸ He spent the Civil War in Paris, where he conducted the Théâtre des Bouffes-Parisiens and the Concerts des Champs-Élysées, and the Opéra-Comique debuted his *L'illustre Gaspard* in 1863. He was a formidable artistic voice in New Orleans both before and after the war, and his touch can be detected across many genres. The Parisian-born composer and performer Octavie Romey (1824–1881) worked closely with Prévost. She started her career in New Orleans as a pianist performing concertos in 1850s, and after the Civil War she garnered a reputation as a concert organizer and composer (her published album of compositions, *Les lys et les roses*, appeared in France when she was fourteen).²⁹

The impact of francophone New Orleans extended well beyond the city and touched the wider region. People from as far away as Natchez, MI purchased sheet music in New Orleans, and, in the case of the Johnson family, shopped mostly in the French Quarter. The fact that they were free blacks living in the slaveholding

26 *Le Courrier de la Louisiane*, October 21, 1857, 7.

27 *La Chronique*, December 21, 1848, 4. A year later, the advertisement still ran with the same wording, suggesting that this woman from France had yet to materialize for Mme Deron.

28 *Le Courrier de la Louisiane*, June 23, 1858, 5.

29 Octavie was the daughter of the well-known author Charles Romey. Pamela D. Arce-neaux, *Les lys et les roses*, for »Four Museum Objects Highlight New Orleans and the Arts« <https://www.hnoc.org/publications/first-draft/four-new-museum-objects-highlight-new-orleans-and-arts> (accessed February 14, 2023).

South places special emphasis on how and where they acquired musical materials. Anna Johnson (1841–1922) was the daughter of William Tiler Johnson and his wife Ann Maria Battles, both of whom had been manumitted before their marriage. Anna attended school in New Orleans, possibly under the watchful eye of her aunt, Lavinia Miller, until the time of her father's murder in 1851, at which point she returned home. She may have attended a school like the one advertised in 1853 by Mme L. Dumagene »pour les jeunes personnes de couleur« at 54 Bourbon Street (between Bienville and Douane [Dumaine]).³⁰ All of the Johnson children who survived infancy were baptized in the Cathedral and Parochial Church of St. Louis, even though they lived almost 400 kilometers away (traveling by either the Mississippi River or the river road). The distance did not deter William from going to New Orleans on several occasions, such as to hear Jenny Lind in 1851. The furnishings of the family home included a guitar (which William, Ann, and her sister Catharine (1842–1909) are documented to have played), a violin and flute, and a piano. In fact, William bought and sold several pianos over the course of his life, on one occasion shopping with Lavinia Miller in Natchez. Anna and Catharine both took piano lessons after their father's death and collected music until at least the end of the century. The surviving collection of music from this family includes items bought at Gabici's music store on Royale or, later, Camp Street. For all of this, the French Quarter provided a place where the Johnsons, even though they were not white, could attend concerts, purchase music, go to school, and interact with people whose backgrounds differed from their own.

Gabici's position in New Orleans serves as an entry point into the unusual intersection of race, ethnicity, and music in a city that differs from all others in the antebellum United States – at least as far as has been discovered to date. First, there is the very practical reality that people of color shopped in stores owned by whites, although we would be wise to question Gabici's perceived whiteness as an Italian émigré in this period of US history.³¹ I do not use the term »people of color« without consideration. New Orleans famously divided racially into three categories: the usual black and white split common in the nation, and a third group commonly referred to as »free Creoles of color.« This latter group included an expansive sweep of people who did not fit neatly into black or white designations, particularly as understood by contemporary Americans.³² Many of the *gens de couleur libres* either were

30 *L'Abeille* (1853), April 7, 1, col. 1; quoted in Baron, *Concert Life* (as in fn. 9), 99.

31 See Stefano Luconi, »Italian Immigrants, Whiteness, and Race: A Regional Perspective« in *Italian American Review* 11, no. 1 (2021), 4–26.

32 In his assessment of the race and the law in New Orleans, Paul Lachance uses the term *ménagères*, essentially free women of color who were major beneficiaries (»de facto common-law spouses«) of white men to describe this third group, or »caste« as he calls them. Lachance, »The Formation of a Three-Caste Society: Evidence from Wills in Antebellum New Orleans« in *Social Society Review* 18, no. 2 (1994), 215. Most scholars, however, recognize a

established in the city during the Spanish colonial period or arrived from areas of the Caribbean. They owned property in a geographic area that denoted no racial segregation. They had rights unheard of in the rest of the country, although beginning in 1803 white Americans sought to systematically curtail these.³³ Like most inhabitants of the French Quarter, their first language was French, a fact that invites a re-evaluation of the soundscape of race in the country.

City directories throughout the antebellum period designate »fpc« for »free person of color« although at least a few prominent musicians escaped any racial label in directories.³⁴ Many of the French Quarter's leading musicians fell into this category, among them Richard Lambert, conductor of the Negro Philharmonic.³⁵ Jacques Constantin Debergue (1799–1861), who possibly conducted the orchestra of the Théâtre de la Renaissance in 1840, acquired a significant estate that included real estate in the Faubourg Marigny and the French Quarter as well as enslaved Africans.³⁶ Debergue taught Edmond Dédé (1827–1903), a violinist, composer, and conductor, who also studied with Gabici and Prévost. In other words, Dédé, a free black man born in New Orleans, studied with a Creole of color and an Italian and a French immigrant.³⁷ Such interactions are difficult to contextualize anywhere else in the United States in this period, but evidence suggests that it was not unknown in New Orleans.

Dédé strongly identified with French culture. His song »Mon pauvre coeur«, published by Benedict Simon in New Orleans in 1852, connects with contemporary French songs in several respects.³⁸ That the text is French-only is not so unusual for the city, but Dédé chose to physically present the music along the models of French songs of the early nineteenth century, with the second verse printed with

broader segment of the population. See also, Lester Sullivan, »Composers of Color of Nineteenth-Century New Orleans: The History behind the Music« in *Black Music Research Journal* 8, no. 1 (1988), 51–82.

33 Nathalie Dessens, »Re-Writing Race in Early American New Orleans« *Miranda* 5 (2011) <http://journals.openedition.org/miranda/2296> (accessed February 14, 2023).

34 Some editors used »fwc« or »fmc« for »free woman/man of color«. Neither Sydney Lambert nor Victor-Eugène McCarty have any special designation in the 1861 directory; the absence of such implies white.

35 Trotter mentions this orchestra in *Music and Some Highly Musical People* (1878). See Baron, *Concert Life* (as in fn. 9), 73.

36 Charles E. Kinzer, »The Band of Music of the First Battalion of Free Men of Color and the Siege of New Orleans, 1814 1815« in *American Music* 10, no. 3 (1992), 358; Sullivan's »Composers of Color« is a beginning point for any study of New Orleans in this period.

37 Sally McKee makes the point about Dédé's dark skin tone and its meaning in New Orleans in several places in *The Exile's Song: Edmond Dédé and the Unfinished Revolutions of the Atlantic World* (New Haven, CT, 2017), 10, 49, 99, 116, 140, 145, 178.

38 Simon later worked with the music publisher Philip Werlein.

the vocal line alone, as shown in Romagnesi's »Le pauvre aveugle« in Figure 3.³⁹ This aspect of »Mon pauvre coeur« solidifies a connection to France because most English-language songs did not appear this way. (They either simply printed the text or printed the entire verse – accompaniment and voice part – again.) Indeed, only the listed city and names of lithographer and printer tie this piece to the United States; it could have been the product of a French publishing house.⁴⁰ In this case, the printer was a German immigrant, who became an important entity in color lithography beginning in 1853 when he partnered with Louis Lucien Pessou, a free man of color who had emigrated from Saint Domingue.⁴¹ Here is another example of a person from Europe willing to work with a person of color in New Orleans, a situation unlikely for a white American.

Furthermore, several composers of color from New Orleans traveled to Paris to study; Dédé himself studied at the Paris Conservatoire in 1857, later moving to Bordeaux where he conducted the orchestra at the Théâtre Alcazar and the Folies Borde-laises. He published several compositions in Paris and was twice featured in *Borde-laise journal*.⁴² Victor-Eugène Macarty (1821–1890) had studied at the Conservatoire some years earlier, obtaining permission to matriculate (because he was overage) with the help of Pierre Soulé. By 1854, another Creole of color, Charles Lucien Lam-

39 Although French, as a language, connoted a marker of elite class throughout much of the United States, several scholars interpret its meaning differently in antebellum New Orleans. Juliane Braun contextualizes the use of language in transatlantic cultural exchanges in *Creole Drama: Theatre and Society in Antebellum New Orleans* (Charlottesville, VA, 2019), noting that the continual use of French represented a »struggle to maintain [the French Quarter's] political, economic, and cultural sovereignty in the face of growing Anglo-American dominance« (p. 6). Dianne Guenin-Lelle suggests that white New Orleanians' association with France permitted more fluid racial boundaries and social orders than other areas of the United States in *The Story of French New Orleans: History of a Creole City* (Jackson, MS, 2016).

40 »French« although I recognize that most publications emanated from Paris. On the other hand, three bound volumes that belonged to Mme L. T. include many songs with the Parisian publisher's name overpasted with Jac[q]min-Brière of Rouen as the publisher (as shown in Figure 3). These survive now at Louisiana State University, and several facts suggest that they came to New Orleans probably not long after publication, probably the 1820s.

41 Patricia Brady, »Free Black Artists in Antebellum New Orleans« *64 Parishes*, <https://64parishes.org/entry/free-black-artists-in-antebellum-new-orleans> (accessed February 14, 2023) and »Black Artists in Antebellum New Orleans« *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 321 (1991), 5–28; Jumonville, »Set to Music« (as in fn. 21), 137.

42 More context for Dédé's work in Bordeaux will be published in my article »The Composer's Black Identity on the Operatic Stage: Edmond Dédé's *Morgiane, ou, le Sultan d'Ispahan*«, in *Black Identities on the Operatic Stage*, ed. Naomi André, Kristen Turner, and Elizabeth Keathley (forthcoming); and a forthcoming book on the opera.

bert (1828–1896), had moved to Paris where he published compositions and raised his son, Lucien-Léon, another musician.

These examples corroborate a transnational exchange between New Orleans and Paris that extended far beyond the world of opera. Not only did white musicians, such as Louis Moreau Gottschalk (1828–1869) go from New Orleans to Paris to study, but a number of musicians of color did as well. This pattern of a more open (but certainly not equal) society extended to many aspects of musical life in New Orleans, particularly in the French Quarter.⁴³ It must have impacted life in the French Quarter, for a degree of tolerance can be detected in other spaces within the city, notably the salon.



Fig. 2: Dédé, »Mon pauvre cœur«. Tulane, Special Collections, Panzeri Collection

43 Coady considers how a more accepting (but not equal) attitude towards people of African descent relates to French culture in a musical context in »Our Brothers across Canal« (as in fn. 20).

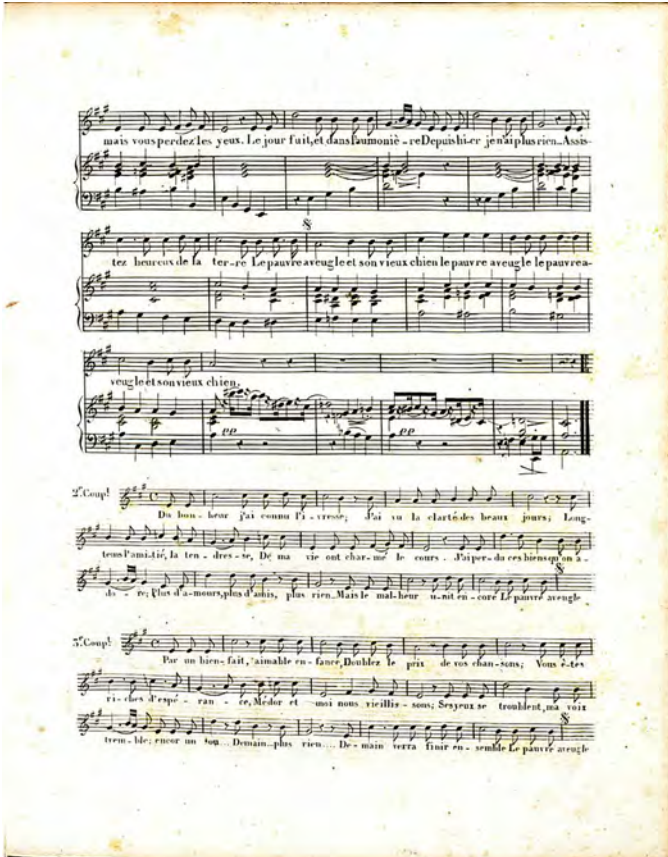


Fig. 3: Romagnesi, »Le pauvre aveugle« Tulane, Special Collections, Rare
784.89 M685 v. 3, »Mme. L. T.« binder's volume

The Idea of the Salon

The word »salon« appears in newspaper advertisements, period literature, and on sheet music, and people in the United States largely associated it with France, as evidenced by the fact that the word frequently appears with French-language titles. For example, Robert Meyer, »Chef d'Orchestra [sic!] de Theatre [sic!] des Variétés à la N^vlle Orleans [sic!]<« capitalized on a French association with his *Un instant de*

bonheur/Polka de Salon and several other polkas »de Salon« between 1851 and 1855.⁴⁴ Theodore von la Hache did likewise, as his *Grand Etude de Salon* of 1858 demonstrates, and many others followed suit. Even the serial novels that ran in New Orleans newspapers evoked Parisian social customs among the wealthier classes, as when the main character, Geraldine, in Gustave Vattier's feuilleton »Santa Maria« (*Le Courrier de la Louisiane*, 1857) accompanies her hosts »au salon« where Mme de la Chesnaye perfectly executes a sonata by Mozart.⁴⁵ The next issue of *Le Courrier* carried an account of music performed at Rossini's salon in the rue Basse du Rempart.⁴⁶ These allusions evince an awareness of how such events occurred in Paris.

Exactly how this knowledge impacted the cultural world of New Orleans cannot be ascertained with the certainty we might desire: few diaries or letters mention salons of any type. Contextual evidence, however, supports the idea that at least some flourished in the city. *La Violette: Revue musicale et litteraire*, published in 1849/50 »avec le Patronage des Dames de la Louisiane« as an addition to *LAbeille* (housed on Chartres Street), began its initial issue with a description of the women pianists of New Orleans by Étienne Duverger (the editor), described other musical activities of note, and included amongst its printed music Collignon's »La pervenche.«⁴⁷ »Mme E. L.« appears most frequently as a talented pianist in *La Violette*. Following southern US custom, the women's names were kept hidden, but the recurrent mention of Mme E. L. suggests a prominent musician whose reputation shown in New Orleans. One candidate is Mme Eli Farault de LaVillebeuvre (Jeanne Aimée Roman, 1818–1889), who lived on rue Dumaine during this period.⁴⁸ Suzanne Eugenie Lavillebeuvre (1834–1912), although a musician of significant standing in later decades, seems less likely: her maiden name was Lavillebeuvre, and her age in 1849 was only fifteen. Whichever woman, Mme Lavillebeuvre succeeded Mme Boyer as a piano teacher after the latter's death, further substantiating the possibility that she was Duverger's esteemed salon pianist.

The same journal carries advertisements for music lessons under Mme Rosalie Pacquot Boyer. In fact, some of the pianists featured in *La Violette* were described as Boyer's students. Eliza Ripley famously described Boyer's tutelage, and different accounts in the newspapers (including the teacher's obituary) confirm her place as

44 The Historic New Orleans Collections owns an entire volume of Meyer's works (M22 .M4), dating from 1851 to 1855.

45 *Le Courrier de la Louisiane*, February 7, 1857, 4.

46 *Le Courrier de la Louisiane*, February 11, 1857, 7; see also October 3, 1857, 8.

47 More information on this now obscure journal can be found in Candace Bailey, »La Violette and a French Salon Ideal in Antebellum New Orleans« in *Cultural and Cross-Cultural Exchange in the Salon*, ed. Anja Bunzel and Nancy November (Oxford University Press, forthcoming).

48 Jeanne Romain LaVillebeuvre's sister in law was Elizabeth »Isabelle« LaVillebeuvre, but she would have gone by either her husband's name (Mme J. LaVillebeuvre) or »I« for »Isabelle.« (Whether to capitalize the »V« in Lavillebeuvre depended on the writer.)

one of the most influential music educators in New Orleans.⁴⁹ Moreover, a young Gottschalk used her salon as a means to make his reputation in New Orleans, and in its first issue, *La Violette* ran an announcement of a »SOIREE MUSICALE/Donnee [sic!] par M. SCHMITT, dans les salons de Mme B.«⁵⁰ It seems that Boyer's salon compared favorably with more famous salons held by musicians in Paris, but more work remains to say precisely.

Another possible salon – in the Parisian sense – can be associated with the family of Pierre and Amantine Soulé. The Soulés seem to have entertained guests in something akin to a French salon in their home at 720 rue de Saint Louis, and there both Henri Herz and Louis Moreau Gottschalk played piano before company. Tantalizingly, an account in Herz's *Mes voyages en Amérique* (1866) depicts an encounter with Amantine that suggests a mixed-race salon-style gathering in the Soulé home, a circumstance that would not have been the norm for such highly stationed social elites elsewhere in the United States.⁵¹ But the Soulés apparently differed in this regard. Most notably, in the 1840s Pierre sought special permission for Victor Eugène Macarty, a Creole of color, to attend the Paris Conservatoire even though he was over age.⁵²

Conclusion

This brief description of musical experiences in the French Quarter of New Orleans illustrates a flourishing French culture in the city during the antebellum period that was not a passing fad but rather an association that extended back more than a century. This area contrasts other American cities, and its acceptance of people of color into artistic endeavors greatly contrasts more familiar practices in Boston, New York, and Philadelphia. The city's history (Spanish, French, and American), as well as its close ties to indigenous and African-descended populations contributed

49 Eliza Ripley, *Social Life in Old New Orleans: Being Recollections of My Girlhood* (New York, NY, 1912), 151; *Le Meschacébé*, July 9, 1859, 2.

50 Written by »Un Indiscret« *La Violette* 1, no. 1 (1849), 3–4; S. Frederick Starr, *Louis Moreau Gottschalk* (Urbana, IL, 2000), 44.

51 For more details, see Candace Bailey, *Unbinding Gentility: Women Making Music in the Nineteenth-Century South* (Urbana, IL, 2021), 46.

52 On Macarty see William Horne, »Victor Eugène Macarty« in *The Journal of African American history* 103, no. 4 (2018), 496–525; Pierre also aided the person who rescued Solomon Northup in late 1852. Solomon Northrup, *Twelve Years a Slave* (Buffalo, NY, 1854), 196. See also »La vie de Pierre Soulé par Catherine Chancerel« *La Depeche* (2015), <https://www.ladepeche.fr/article/2015/05/28/2113079-la-vie-de-pierre-soule-par-catherine-chancerel.html> (accessed February 14, 2023).

to customs and expectations that mark it as unique in the United States. Its continued reliance on Paris as a center of learning, taste, style, fashion, and manners can be proven through myriad means, from the fact that Louisiana native and senator's wife Amantine Soulé barely spoke English to the adoption of Parisian song printing practices within the city. Looking in the other direction, the painter Edgar Degas's uncle described »notre petite colonie Louisianaise« in Paris in acknowledgment of the ties between the two cities.⁵³ Another vital facet of transnational culture exists in the way New Orleanians, especially those in the French Quarter, approached racial divisions. To be sure, neither France nor New Orleans practiced racial equality, but their attitudes towards interracial mingling extended into music practices, as the case of Dédé and the Philharmonic (whose members included white, black, and men of color) makes plain, suggesting that daily life in the French Quarter entertained more possibilities for black musicians than most places in the country. This reality intervenes in traditional approaches to transnational influences in the United States and offers a counternarrative of considerable relevance to cross-cultural exchange between the country and Europe.

53 Christopher Benfey quotes Eugène Musson, the uncle in question here, in *Degas in New Orleans: Encounters in the Creole World of Kate Chopin and George Washington Cable* (New York, NY, 1997), 5, but does not provide the source of this information.

»the first statue of art in this country«¹

Das Bostoner Beethovenfest 1856. Transatlantischer Transfer von Erinnerungspraktiken

Clemens Kreutzfeldt

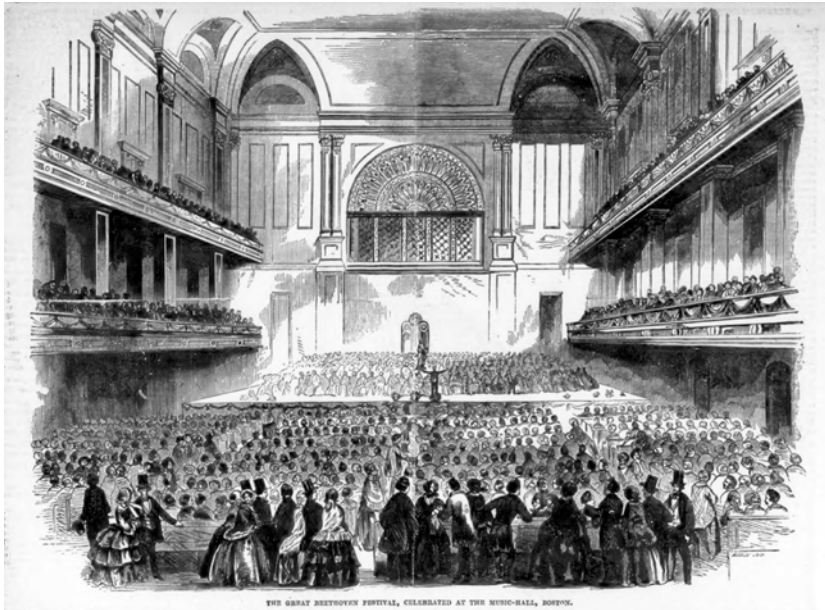


Abb. 1: »The Great Beethoven Festival, celebrated at the Music-Hall, Boston«, aus: Frank Leslie's Illustrated Newspaper [New York] 14 (1856), Heft 1, S. 216 (15. März)

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).

Ogleich 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).

»aesthetic 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 musikkulturelle 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-Denkmals 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 einstudiere.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

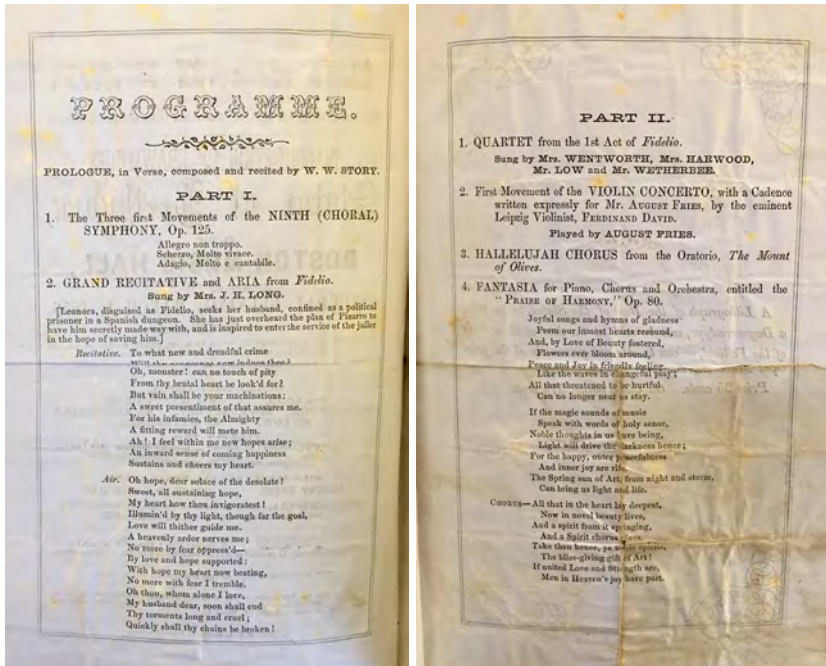


Abb. 2: Programm des Grand Beethoven Festival, Houghton Library, Harvard University, MSAm2567

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)*

A World Within a Room?

Der US-amerikanische Parlor als Ort von Salongeselligkeiten, musikkulturellen Begegnungen und Bühne der *genteel performance*

Carola Bebermeier

»A *conversazione* at Naples, a *cercle* at Paris, a *route* in London, or a *tea party* in America, are only different names for the same thing, modified by the habits of the different nations.«¹

Mit dieser Aussage reagierte ein anonym amerikanischer Rezensent des Buches *Sketch of the United States of North America* des Franzosen Louis-Auguste Félix Baron de Beaujour² aus dem Jahr 1814 auf dessen Aussage, es gebe durchaus private Formen der Geselligkeit in den USA, diese seien allerdings eher schlicht in ihrer Gestalt: Frauen gäben sich mit Tee- und Männer mit Weintrinken zufrieden.³ Während die Aussage des Franzosen recht typisch ist für die Bewertung US-amerikanischer Geselligkeiten durch europäische Reisende, ist die Relativierung des Rezensenten bemerkenswert, denn in der Regel wurden bei (Selbst-)Beschreibungen der jungen amerikanischen Nation eher die Unterschiede zur und Eigenständigkeit gegenüber der europäischen Kultur betont.⁴ Der Rezensent wiederum vertrat offenbar die Ansicht, dass sich europäische und US-amerikanische informelle Geselligkeiten ledig-

-
- 1 [Anon.]: Rezension *Sketch of the United States of North America*, in: *North American Review* 2 (1815), S. 68–103, hier S. 92–93 (Kursivierungen im Original).
 - 2 Louis-Auguste Félix de Beaujour: *Sketch of the United States of North America, at the Commencement of the Nineteenth Century, from 1800 to 1810*, translated from the French by William Walton, London 1814.
 - 3 [Anon.]: Rezension *Sketch of the United States* (wie Anm. 1), S. 92; Beaujour, *Sketch of the United States* (wie Anm. 2), S. 145.
 - 4 Vgl. Nicholas E. Tawa: *High-Minded and Low-Down. Music in the Lives of Americans 1800–1861*, Boston 2000, S. 6.

lich dem Namen nach unterschieden und sich den kulturellen Praktiken (»habits«) der jeweiligen Umwelt angepasst hätten, prinzipiell jedoch keine sehr unterschiedlichen Phänomene seien.

Im folgenden Beitrag wird eine kulturelle Geselligkeitspraktik im privaten Wohnhaus, die in der Regel etwas schillernd als Salonkultur bezeichnet wird, beschrieben und analysiert, wobei der räumliche Fokus auf den USA liegt. Einen Salon zu führen oder zu besuchen, gehörte zu einem breiten Spektrum häuslicher Geselligkeiten und Besuchspraktiken des Bürgertums, in Europa ebenso des Adels. Das folgende Zitat des französischen Historikers und Spezialisten zur Pariser Salonkultur Antoine Lilti ist daher zentral: »Espace hybride, le salon doit être pensé en relation avec les autres formes de sociabilité, dont il n'est parfois séparé que par des frontières poreuses.«⁵

Und dennoch gibt es durchaus Merkmale, die einen Salonbesuch von anderen Geselligkeiten im Privathaus (im US-amerikanischen Raum etwa einer *reception*, einem *morning visit* oder einem *dinner*) unterscheiden. Dazu gehören etwa die (1) Periodizität der Treffen (oftmals wöchentlich), die (2) multisensorischen Aktivitäten sowie ein (3) prinzipiell offener und dennoch exklusiver Zugang in der Regel durch Einladung oder Empfehlung. Von anderen bürgerlichen Geselligkeitsformen des 19. Jahrhunderts, wie etwa dem Club- und Vereinswesen oder der spanischen, lateinamerikanischen *Tertulia*, unterschieden sich Salons wiederum durch ihre (4) Gemischtgeschlechtlichkeit und die (5) Initiierung und Inszenierung seitens einer (nicht ausschließlich, jedoch mehrheitlich) weiblichen *Salonnière*. Diese Merkmale sind bei Salongeselligkeiten sowohl diesseits als auch jenseits des Atlantiks zu erkennen. Eine nicht unbedeutsame Modifikation hingegen betraf etwa den konkreten Ort, an dem sie stattfanden. In US-amerikanischen Wohnhäusern fanden sich in der Regel keine »guten Stuben« oder Salons und auch nur in höchst exquisiten Häusern *Drawing Rooms*. Die Geselligkeiten fanden im 19. Jahrhundert mehrheitlich in einem Raum namens *Parlor* und ab der Jahrhundertwende dann im *Living Room* statt. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Fokus zunächst auf der Analyse der spezifischen Charakteristika der räumlichen Beschaffenheit des Parlors anhand von Hausgrundrissen des 19. Jahrhunderts liegen. Im Anschluss daran werden, mit Referenz auf die zeitgenössische Etikette-Literatur, für die amerikanischen Salongeselligkeiten typische kulturelle Praktiken dargestellt, für die die Kulturhistorikerin Karen Halttunen den Begriff der »genteel performances«⁶

5 »Als hybrider Raum muss der Salon in Beziehung zu anderen Formen der Geselligkeit gedacht werden, von denen er manchmal nur durch poröse Grenzen getrennt ist.« Antoine Lilti: *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2005, S. 61; vgl. auch Rebekka Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums*, Göttingen 2002, S. 195 (Übersetzung CB).

6 Karen Halttunen: *Confidence Men and Painted Women. A Study of Middle-class Culture in America, 1830–1870*, New Haven/London 1982, S. 101.

geprägt hat, wobei ein besonderes Augenmerk auf dem Musikmachen und -hören sowie dem Tanzen liegen wird.

Der Parlor als soziokulturelles Zentrum im Privathaus

Der Parlor war, wie etwa die *material culture*-Spezialistin Katherine Grier in ihrer zentralen Publikation *Culture and Comfort. Parlor Making and Middle-Class Identity, 1850–1930* überzeugend herausarbeitet, für die US-amerikanische Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung: Parlor mattered.⁷ Er kann als Spiegel und Kristallisationspunkt für die Spannungen innerhalb der Diskussion um die öffentliche Fassade bzw. Darstellung der gesellschaftlichen Stellung einer Familie auf der einen Seite zu deren tiefer liegenden vermeintlich ›ehrlichen‹ oder ›wahren‹ patriotischen und ethisch-religiösen Werten auf der anderen Seite dienen.⁸ Der Parlor symbolisiert in diesem Zusammenhang zwei Tugenden, die innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft von höchstem Rang waren: »gentility« – Distinktion und »domesticity« – Häuslichkeit.⁹

Scheinbar eher banal und dennoch in diesem Zusammenhang relevant erscheint die Beobachtung, dass tatsächlich nahezu jeder Hausgrundriss des Untersuchungskorpus¹⁰ einen speziellen Gesellschaftsraum aufweist, der in der deutlich überwiegenden Zahl der Fälle »parlor« genannt wird. Die bemerkenswerte Allgegenwärtigkeit des Parlors in den Grundrissen US-amerikanischer Wohnhäuser steht in einem auffälligen Spannungsverhältnis zu den ebenso in zeitgenössischen Quellen allgegenwärtigen Polemiken, die diesem Raum entgegengehalten wurden, etwa in der Zeitschrift *Harper's Bazaar*:

-
- 7 Katherine C. Grier: *Culture and Comfort. Parlor Making and Middle-class Identity, 1850–1930*, Washington, DC 2010.
 - 8 Halttunen, *Confidence Men* (wie Anm. 6).
 - 9 Grier, *Culture and Comfort* (wie Anm. 7), S. VII, 2; dies.: *The Decline of the Memory Palace: The Parlor after 1890*, in: *American Home Life, 1880–1930. A Social History of Spaces and Services*, hg. von Jessica H. Foy und Thomas J. Schlereth, Knoxville 1992, S. 49–74.
 - 10 Das Quellenkorpus besteht aus den drei US-amerikanischen »Women's Magazines« *Godey's Lady's Book*, *Harper's Bazaar* und *The Ladies' Home Journal*, die im Zeitraum von 1847 bis 1920 regelmäßig ein bis zwei Hausgrundrisse, zum Teil mit weiterführenden Beschreibungen der Baukosten und der Inneneinrichtung, pro Ausgabe enthielten. (Im Detail: *Godey's Lady's Book* [1830–1989]: 1847–1890; *Harper's Bazaar* [seit 1867]: 1869–1910; *The Ladies' Home Journal* [1883–2016]: 1895–1920). Darüber hinaus wurden zwei populäre Hausratgeber der 1870er-Jahre (Calvert Vaux: *Villas and Cottages*, New York 1874; Samuel B. Reed: *House-Plans for Everybody*, New York 1878) sowie die Grundrisse der Wohnhäuser von vier exemplarischen Salonnières, nämlich Octavia Walton LeVert (1810–1877), Clara Kathleen Rogers (1844–1931), Louise (1879–1953) und Walter Arensberg (1878–1954) sowie Salka Viertel (1889–1978), ausgewertet.

The superfine apartment of many of our modern houses, ordinarily termed drawing-room or parlor, is an abomination to taste and common-sense. To set apart the main portion of a structure intended to live in, and after filling it with a variety of tawdry furniture, too fine for use, to close it hermetically, is evidently an absurdity. This absurdity, however, obtains so commonly that it may be almost regarded as national.¹¹

In der Tat besaßen nur wenige US-Bürger:innen die zeitlichen und finanziellen Kapazitäten für die gesellschaftlichen Besuchs- und Geselligkeitspraktiken, die im Parlor stattfanden. In den zahlreichen ländlichen Gegenden kamen die großen Distanzen hinzu, die kurze, regelmäßige *morning visits* oder *receptions* ebenfalls unmöglich machten. Die Einrichtung und Gestaltung eines Parlors und die Ausübung der damit verbundenen Praktiken, zu denen eben insbesondere das Führen oder Besuchen eines Salons gehörte, war demnach nur für einen Bruchteil der Menschen möglich und sinnvoll, die diesen Raum besaßen, einrichteten und pflegten.

Auf dem folgenden Grundriss, ebenso aus *Harper's Bazaar*, ist eine typische und immer wieder auftauchende Raumaufteilung eines durchschnittlichen US-amerikanischen Nordstaaten-Hauses aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Zumeist auf der Straßenseite neben dem Eingang liegend, bildete der Parlor einen Raum des Übergangs, in dem die ungeschützte Sphäre außer Haus mit der geschützten Sphäre des Inneren in Kontakt treten konnte. Auf diese Weise diente er als Bühne für das gesellschaftliche Schauspiel des häuslichen Theaters und kann als öffentlichster und repräsentativster Ort des Privaten betrachtet werden, an dem soziale Umgangsformen, Bildung und Konsum zusammengeführt und dargestellt wurden. In der Zeitschrift *The Decorator and Furnisher* wird der Parlor dementsprechend wechselweise als Museum,¹² *Tableau vivant*¹³ oder Bühne¹⁴ beschrieben. Direkt neben dem Parlor lag der Dining Room und im hinteren Teil des Erdgeschosses der Küchenbereich.

Als Vergleich hierzu Lageplan und Grundriss eines Südstaaten-Hauses, der von einem speziellen Fallbeispiel US-amerikanischer Salonkultur stammt, dem Salon der Octavia Walton LeVert (1810–1877).

11 [Anon.]: *The Parlor*, in: *Harper's Bazaar* 5 (1872), Heft 33, S. 538, (17. August).

12 Ada Cone: *Æsthetic Mistakes in Furnishing: The Parlor Center Table*, in: *The Decorator and Furnisher* 17 (1891), Heft 4, S. 132 (Januar).

13 A. Sandier: *The Modern House: Its Decoration and Furniture. The Drawing-Room*, in: *The Decorator and Furnisher* 18 (1891), Heft 3, S. 91 (Juni).

14 R. H. Pratt: *The Parlor*, in: *The Decorator and Furnisher* 4 (1884), Heft 3, S. 86 (Juni).

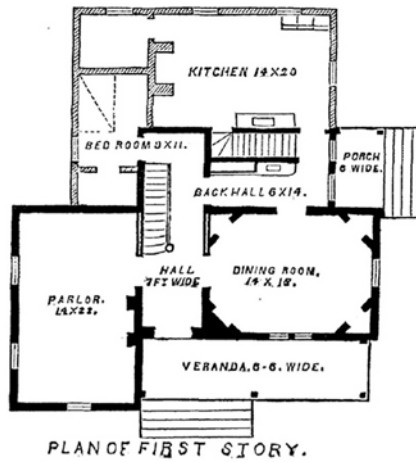


Abb. 1: Hausgrundriss: [Anon.]: Design for a Country House Costing Five Thousand Dollars, in: Harper's Bazar 2/27 (3. Juli 1869), S. 417

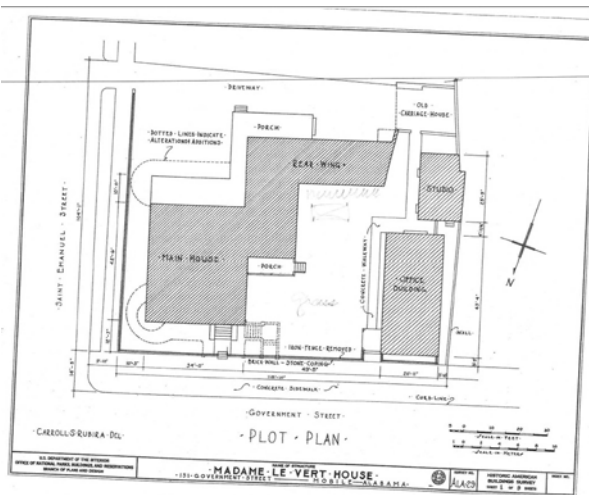


Abb. 2: Fred W. Clarke: Madame Le Vert House, in: U.S. Department of the Interior Office of National Parks, Buildings, and Reservations, Branch of Plans and Design, Survey No. ALA-29, n.d.

Octavia und Henry Walton LeVert lebten mit ihrer Familie auf diesem Anwesen in Mobile, Alabama, vom Ende der 1830er-Jahre bis kurz nach dem Bürgerkrieg. Gut erkennbar ist hier die für die Südstaatenarchitektur typische dezentrale Bauweise.¹⁵ Im Zentrum steht ein Haupthaus, an das ein Schuppen bzw. eine Wagenhalle angrenzt. Von hier führt eine Passage zunächst zu einem Gebäude, das »Studio« genannt wird, und weiter zu der als »Office Building« bezeichneten Arztpraxis Henry LeVert's. Im Innenhof zwischen diesen vier Gebäudeteilen befindet sich eine Freifläche. Der gesamte Komplex besaß die stattliche Größe von 36 mal 32 Metern.

Auf einem weiteren Gebäudeplan ist noch einmal im Detail der Grundriss des Erdgeschosses des Haupthauses abgebildet.

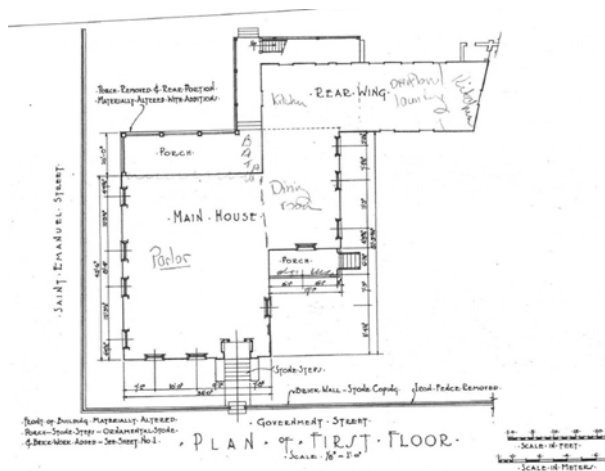


Abb. 3: Fred W. Clarke: Madame Le Vert House, in: U.S. Department of the Interior Office of National Parks, Buildings, and Reservations, Branch of Plans and Design, Survey No. ALA-29, n.d.

Zu sehen sind hier erneut die drei bereits aus dem vorherigen Nordstaaten-Grundriss bekannten Raumtypen: der »Parlor« zur Straßenseite, womit die Tätig-

15 Auf die unterschiedlichen Konzepte der Bauweise der Nord- und Südstaatenarchitektur wurde in den Zeitschriften immer wieder hingewiesen. Während die Nordstaatenarchitektur als kompakt beschrieben wurde, erinnerten die eher dezentral gebauten Wohnhäuser der Südstaaten an dörfliche Ansiedlungen, beispielsweise: »The kitchen is separate from the house, as are also the storeroom, dairy, &c. Even the smallest cottages have separate shelters for everything; and, indeed, in the country, farms have sometimes the appearance of small villages.«, in: Elizabeth City: *Plan of a Southern Cottage*, in: *Codey's Lady's Book* 46 (1851), S. 180–181 (März).

keiten im Raum und eben auch die Geselligkeiten eine größtmögliche Sichtbarkeit auch außerhalb des Hauses erhielten, dahinter der »Dining room« und zur Rückseite des Hauses die »Kitchen«.¹⁶ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang (und diese Beispiele können durch zahlreiche weitere Funde aus Zeitschriften, Hausratgebern und Archivfunden ergänzt werden) die erstaunliche Konstanz der Raumtypen und ihrer Verortung in US-amerikanischen Wohnhäusern, und dies sowohl regional als auch hinsichtlich verschiedener gesellschaftlicher Milieus. Der Grundriss aus *Harper's Bazaar*¹⁷ stellt ein durchschnittliches Mittelklasse-Haus dar, das für breite Bevölkerungsschichten erschwinglich und in den Nordstaaten verbreitet war. Die Familie Octavia Walton LeVerts hingegen gehörte zur gesellschaftlichen Elite der Südstaaten, und dennoch sind auf beiden Hausgrundrissen im Erdgeschoss in einer sehr ähnlichen Aufteilung dieselben Räume zu finden: Parlor, Dining Room und Küchenbereich. Dass die Gebäude andere Dimensionen besaßen (allein LeVerts Parlor war 130 Quadratmeter groß), steht hierbei hinter der Tatsache zurück, dass in beiden Bevölkerungsschichten und Landesteilen die Häuser hinsichtlich der Raumtypologie und -aufteilung sehr ähnlich gedacht wurden.

Zur materiellen Ausstattung des Parlors gehörten eine (im Idealfall einheitliche) gepolsterte Sitzgarnitur, Teppiche sowie ein Center Table mit einer erlesenen Buchauswahl. Hinzu kamen Vitrinen, ein Tasteninstrument (Klavier, Flügel oder ab dem späten 19. Jahrhundert auch die etwas preiswertere Parlor-Orgel), Kamine mit geschmückten Simsens, über denen große Schmuckspiegel angebracht wurden, sowie Wandschmuck in Form von Ölgemälden, Lithografien und später auch Fotografien. Neben diesen eher konventionellen Gegenständen konnten auch persönliche Erinnerungsstücke wie Stammbücher und Familienalben, *Binder's Volumes*,¹⁸ Souvenirs aus der Natur wie Muscheln oder Schmucksteine oder eigene Handarbeiten präsentiert werden.¹⁹

Es existiert eine nicht zeitgenössische Fotografie von Octavia Walton LeVerts Parlor, auf der dennoch vereinzelt historische Spuren entdeckt werden können.

16 Die handschriftlichen Ergänzungen innerhalb des Grundrisses stammen von der letzten Besitzerin des Anwesens Paula Watkins. Vgl. auch Paula Webb: *Such a Woman. The Life of Madame Octavia Walton LeVert*, Las Vegas 2021, S. 250–251.

17 [Anon.]: *Design for Country Home Costing Five Thousand Dollars*, in: *Harper's Bazaar* 2 (1869), Heft 27, S. 417 (3. Juli).

18 Gebundene Notendruck-Sammlungen, vgl. Candace L. Bailey: *Binder's Volumes as Musical Commonplace Books: The Transmission of Cultural Codes in the Antebellum South*, in: *Journal of the Society for American Music* 10 (2016), Heft 4, S. 446–469.

19 Vgl. Grier, *Culture and Comfort* (wie Anm. 7), S. 89–91.



Abb. 4: Fotografie von Octavia Walton LeVert's ehemaligem Parlor, in: [Anon.]: *Notables of America, Europe Entertained Here*, in: *Mobile Register* (25. Mai 1967), S. 1 (Collection Octavia Walton LeVert, Minnie Michell Archives Mobile, Alabama)

Sie wurde in den 1960er-Jahren von der Fotografin Marian Acker Macpherson aufgenommen und ist im Mai 1967 in einem Zeitungsartikel über LeVert's Salongeselligkeiten erschienen.²⁰ Die Gestaltung und Möblierung des Raums lässt sich also nicht unmittelbar auf LeVert zurückführen, sondern ist einer ihrer Nachfolgerinnen zuzurechnen. Erkennbar sind allerdings die beachtlichen Ausmaße des Raumes von 130 Quadratmetern, der sich anscheinend aus mehreren Teilen, einem Front- und einem Back-Parlor, zusammensetzte und durch zwei Eingänge betreten werden konnte. Die stützenden Säulen hatten nicht nur eine dekorative Funktion, sondern wurden aus statischen Gründen in den riesigen Raum eingezogen. Die Fotografin stand bei dieser Aufnahme vermutlich mit dem Rücken zur hinteren Außenwand. Ihr Blick ging damit zur Vorderseite des Hauses, womit die erste Tür auf der linken Seite in den an den Parlor angrenzenden Dining Room und die folgende in den Eingangsbereich führte.

20 [Anon.]: *Notables of America, Europe Entertained Here*, in: *Mobile Register* (25. Mai 1967), S. 1–2. Für den Hinweis auf das Foto danke ich herzlich der LeVert-Biografin Paula Webb. Vgl. auch Webb, *Such a Woman* (wie Anm. 16), S. 251.

Die verschiedenen, in Gruppen arrangierten Sitzmöbel, der Flügel kurz vor der hinteren Tür sowie die kleinen Beistelltische und Anrichten mit Einrichtungsdekor und Souvenirs stellen das Bild eines idealen Modell-Parlors dar. Die Anordnung des Mobiliars lädt vor allem zur Konversation, dem zentralen Merkmal der Salonkultur,²¹ zum Lesen, Musizieren und Musikhören ein. Ferner ließ sich der Raum relativ einfach zum Tanzen umgestalten, indem die eher kleineren Sitzmöbel zur Seite geräumt wurden. Bestechend ist auf dieser Abbildung die Dominanz des Aspekts der Repräsentativität. Hier stand erkennbar das Zeigen sowohl des Besitzes als auch der Personen – Gäste und Gastgeberin – im Fokus. Der Parlor war so weitläufig, dass trotz des opulenten Mobiliars problemlos und in eleganter Haltung und aufwendiger Garderobe flaniert werden konnte und der Ort auch bei einer großen Zahl an Gästen nicht überfüllt wirkte. Für eine adäquate *genteel performance* war damit die materielle Grundlage geschaffen.

***Genteel performance* und Musik im Parlor**

Dass die Besucherinnen und Besucher der amerikanischen Parlors Teil einer Inszenierung bzw. eines Schauspiels waren, war offenbar schon den Zeitgenoss:innen bewusst, sodass etwa viele Etikette-Ratgeber Bühnenmetaphern verwenden, um ihre Leser:innen auf die Verhaltensweisen und Praktiken im Parlor vorzubereiten, etwa:

[A parlor] is to be regarded as a stage upon which parts are performed before a public, that applauds or hisses, according to the merits of the actor.²²

Oder:

Society is a harlequin stage, upon which you never appear in your own dress nor without a mask. Keep your real dispositions for your fireside, and your real character for your private friends.²³

Der Soziologe Erving Goffman, mit dessen Theorien sich die Performances überzeugend analysieren lassen, geht an dieser Stelle noch weiter. In seiner Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* untersucht Goffman nahezu jegliche menschliche Interaktion (»social encounters«²⁴) auf ihren performativen Charakter und Selbst-

21 Andreas Ballstaedt: Art. »Salonmusik«, in: *MGG2* Sachteil, Bd. 8, Sp. 854–867, hier Sp. 856–857.

22 [Anon.]: *The Art of Conversing*, Boston 1846, S. 27.

23 [Anon.]: *Etiquette for Gentlemen, Or, Short Rules and Reflections for Conduct in Society*, Philadelphia 1847, S. 126.

24 Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959, S. 254.

inszenierungen und kommt in seiner Conclusio zu dem Schluss: »Life may not be much of a gamble, but interaction is.«²⁵

Etikette-Ratgeber, deren Druck in den USA in den 1830er-Jahren begann und die ab den 1870ern eine regelrechte Publikationsflut erlebten, können freilich nicht als exakte Spiegelung US-amerikanischer bürgerlicher Praktiken angesehen werden, bieten jedoch einen Nachweis kodifizierter Standards, die die soziale Interaktion in der schnell expandierenden bürgerlichen Kultur der Metropolregionen versuchten zu regeln.²⁶ Grundlegend für die enorme Popularität und Verbreitung dieser Literatur war die Überzeugung, dass korrekte Umgangsformen und gesellschaftliche Ehrbarkeit erworben und erlernt werden können.²⁷

Die ausführlichen Details der ausgefeilten *genteel performances* während des Besuchs einer Salongeselligkeit, die etwa mit dem Vorzeigen der korrekten Visitenkarte begannen, den Eintritt in das Haus, das Begrüßen der Gastgeberin, die Wahl der angemessenen Konversationsthemen usw. mit einschlossen, würden den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, weshalb in diesem Zusammenhang die musikbezogenen Praktiken – das Musizieren und -hören sowie das Tanzen – fokussiert werden. Allgemein gehörte das Erlernen eines Instruments, speziell des Klaviers, der Harfe oder Gitarre, sowie des Gesangs in den USA zu den sogenannten erwünschten »Accomplishments« einer gesellschaftlich erfolgreichen Frau der bürgerlichen Oberschicht – einer Genteel Lady. Neben dem Instrumentalspiel und Gesang gehörten etwa noch das Beherrschen verschiedener Fremdsprachen sowie literarische Kenntnisse, Geschick in der Handarbeit, Malen und die Fähigkeit zu gehobener Konversation zu diesen Accomplishments. Tatsächlich war das Musizieren in Amateurkreisen zu dieser Zeit, im Gegensatz zu Europa, in den Vereinigten Staaten derart weiblich besetzt, dass einige Etikette-Ratgeber ihre männlichen Leser mit einem Verweis auf Europa dazu anhielten, sich stärker im musikalischen Bereich zu betätigen:

[In Europe], almost every boy is taught to play the piano. A very false principle has, till lately, kept our men from all the softer portion of life; manliness was identified with roughness, and every accomplishment when was suitable to a woman, was considered beneath the dignity of a man.²⁸

Wichtig war – den Ratgebern zufolge – hierbei allerdings, dass im künstlerischen Bereich Fähigkeiten erworben, jedoch keine weiterführenden, professionalisierenden Ambitionen entwickeln wurden.²⁹ Bemerkenswerterweise missachteten die im

25 Ebd., S. 243.

26 John F. Kasson: *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century America*, New York 1990, S. 5.

27 Halttunen, *Confidence Men* (wie Anm. 6), S. 95.

28 Jane Aster: *Sensible Etiquette and Good Manners of the Best Society*, New York 1882, S. 240–241.

29 Ebd., S. 210–211.

Rahmen meines Forschungsprojekts genauer untersuchten Salonnières genau diese gesellschaftliche Richtlinie. Alle haben entweder auf professionellem Niveau Musik ausgeübt oder/und Musik bzw. Literatur veröffentlicht,³⁰ wie etwa die publizierte Komposition *Sans Souci* Octavia Walton LeVerts zeigt.

Bei diesem Stück handelt es sich um einen für das 19. Jahrhundert in den USA typischen Parlor-Song, die in großen Mengen – und eben auch von Frauen – entweder in dem oben abgebildeten Sheet-Music-Format oder als Anhang zu Zeitschriften publiziert wurden. Erstaunlich ist in diesem Fall allerdings, dass LeVert auf dieser Publikation als Komponistin deutlich hervortritt, denn im Gegensatz zu den Frauen der Nordstaaten veröffentlichten Komponistinnen der Südstaaten in der Regel anonym bzw. mit dem Verweis auf »A Lady Composer«, »a gentlewoman« o.Ä.³¹ LeVert scheint hingegen eine derart etablierte gesellschaftliche Stellung besessen zu haben, die ihr die Grenzüberschreitung einer nicht anonymisierten Publikation erlaubte.

30 Octavia Walton LeVert hat, neben dieser Komposition, vor allem im schriftstellerischen Bereich publiziert, und zwar verschiedene musikbezogene Zeitungsartikel sowie den Reisebericht *Souvenirs of Travel* (1857). Nach dem Bürgerkrieg hat sie darüber hinaus öffentliche Lesungen veranstaltet und ist damit durch die USA getourt (vgl. u.a. Webb, *Such a Woman* [wie Anm. 16]).

Clara Kathleen Rogers hat in Leipzig Gesang und Klavier studiert und anschließend unter dem Künstlerinnennamen Clara Doria in Italien, England und den USA als Sängerin gearbeitet. Nachdem sie den aus der Bostoner Oberschicht stammenden Henry M. Rogers geheiratet hatte, hat sie sich von der öffentlichen Bühne zurückgezogen und zunächst privat und später am New England Conservatory als Klavier- und Gesangsprofessorin gearbeitet. Publiziert hat Rogers in großem Umfang sowohl im musikalischen als auch im literarischen bzw. musik- und sprachpädagogischen Bereich (vgl. u.a. Carola Bebermeier und Clemens Kreutzfeldt: *Musical Crossroads. Europäisch-amerikanischer Kulturaustausch in vorinstitutionellen Räumen Bostons des 19. Jahrhunderts*, in: *Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, hg. von Sabine Meine und Henrike Rost, Würzburg 2020, S. 219–232).

Louise Arensberg trat nicht publizistisch in Erscheinung, hat jedoch in Dresden studiert (vgl. u.a. Francis M. Naumann: *New York Dada and the Arensberg Circle of Artists*, New York 2019). Salka Viertel hat als Schauspielerin gearbeitet und war als Drehbuchautorin beim Filmstudio MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) in Hollywood angestellt. Darüber hinaus hat sie die Autobiografie *The Kindness of Strangers* (1969) verfasst (vgl. u.a. Katharina Prager: »Ich bin nicht gone Hollywood!« *Salka Viertel – ein Leben in Theater und Film*, Wien 2007).

31 Candace Bailey: *Unbinding Gentility. Women Making Music in the Nineteenth-Century South*, Champaign 2021, S. 70; dies.: *Music and the Southern Belle. From Accomplished Lady to Confederate Composer*, Carbondale 2010, S. 158.

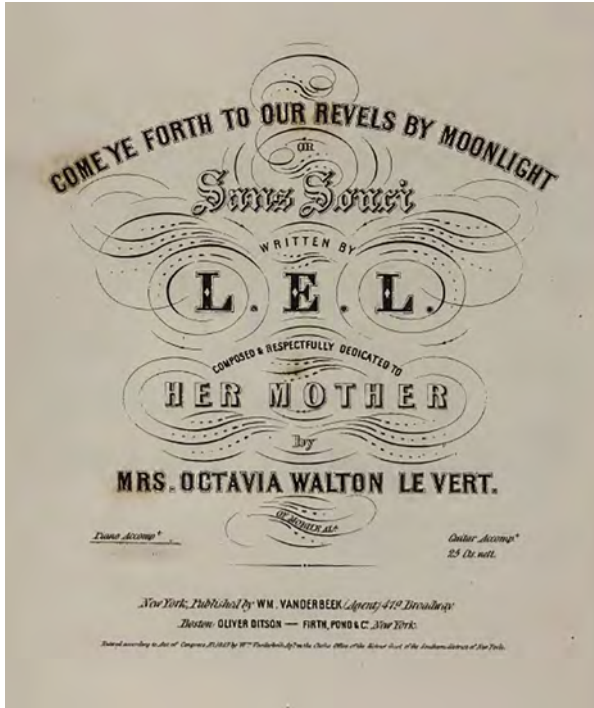


Abb. 5: Octavia Walton LeVert: *Sans Souci*, New York: Vanderbeek/
Boston: Ditson 1849

Die konkreten musikbezogenen Praktiken während der Salongeselligkeiten verliefen dann idealiter ebenfalls nach bekannten gesellschaftlichen Codes: So war es etwa nur der Gastgeberin erlaubt, Gäste um einen musikalischen Beitrag zu bitten.³² War ein in der Regel weiblicher Gast dazu bereit, so wurde sie von einem männlichen Gast zum Instrument – zumeist ein Klavier oder Flügel – geführt, der ihr die Noten zurechtlegte und zudem für das Umblättern zuständig war. Im Hinblick auf die Stückauswahl wird zum einen zu kurzen, brillanten Stücken geraten, die auf der anderen Seite jedoch nicht zu bekannt sein sollten, damit sich die Musizierende nicht mit etablierten Musiker:innen oder Sänger:innen messen musste. Während des Vortrags sei ferner der Körper der Musizierenden oder Singenden so wenig wie möglich zu bewegen:

32 Aster, *Sensible Etiquette* (wie Anm. 28), S. 400.

Swinging the body to and fro, moving the head, rolling the eyes, raising the hands too much, are all bad tricks, and should be carefully abstained from.³³

Die starke Reglementierung der Körperbewegungen und die sehr konkreten Anweisungen zur Körperhaltung und -bewegung sowie zur Mimik finden sich in den Etikette-Ratgebern für alle Teile der *genteel performance*. Die körperliche Expressivität erscheint hierbei insgesamt in der Idealform zurückgenommen und restringiert, was von den Zeitgenoss:innen offenbar als besonders vornehm interpretiert wurde. Bei Begrüßungen wurde etwa dazu geraten, diese mit möglichst reduzierter körperlicher Bewegung und Berührung durchzuführen. Angemessen erschien, sich die Hand zu geben, diese jedoch nicht zu schütteln, oder (noch kultivierter) sich zu verbeugen. Begrüßungsküsse oder Umarmungen, wie sie in Europa, vor allem in Frankreich und Deutschland, verbreitet waren, wurden hingegen abgelehnt.³⁴

Nach einem musikalischen Vortrag von nicht mehr als ein bis zwei Stücken war es wiederum die Aufgabe des Mannes, die Frau vom Instrument an ihren Platz zurückzuführen. Die Einbindung des Mannes in den musikbezogenen Teil der *genteel performance* ist demnach auf der einen Seite als Nebenrolle mit einer eher begleitenden und dienenden Funktion angelegt. Auf der anderen Seite besitzen seine Tätigkeiten auch einen direktiven, kontrollierenden Aspekt, durch den die Handlungen der musizierenden Frau einen etwas marionettenartigen, hilfsbedürftigen Zug bekommen.

Dass im Idealfall die Musik und die Musizierende der gesellschaftlichen Unterhaltung dienen sollten, jedoch keine zentrale Aufmerksamkeit erwarten durften, wird schließlich an folgendem Rat deutlich:

[...] never wait till the company is silent, do not go on playing introductory bars, and looking round as if you expected them to stop talking for on the one hand, you will seldom succeed in making them do so; on the other, those who notice you will think you are vain of your talents. Make up your mind that you are to sing only for the sake of the conversation, and be consoled that those who can appreciate your singing will draw near and listen.³⁵

Den Zuhörenden wurde wiederum geraten, während einer Aufführung nach Möglichkeit ruhig zu bleiben und, falls sich eine Konversation nicht beenden ließe, doch

33 Florence Hartley: *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness; a Complete Hand Book for the Use of the Lady in Polite Society*, Boston [1860?], S. 189; vgl. auch Aster, *Sensible Etiquette* (wie Anm. 28), S. 264.

34 Richard A. Wells: *Manners, Culture and Dress of the Best American Society*, Springfield (Mass.) 1893, S. 40, 46.

35 Aster, *Sensible Etiquette* (wie Anm. 28), S. 400–401.

wenigstens die Stimme zu senken oder sich von den Vortragenden räumlich zu entfernen.³⁶

Neben den musikalischen Beiträgen waren Salongeselligkeiten im Parlor ferner Gelegenheiten für die regelmäßig stattfindenden Tänze im privaten Wohnhaus. Hier war es wiederum die Pflicht der Gastgeberin oder ihrer Tochter, für die Gäste am Klavier zu spielen, wobei auf der anderen Seite die Gäste dazu angehalten wurden, die Gastgeberin zwischendurch abzulösen.³⁷

Die sehr konkreten Verhaltensrichtlinien rund um das Musizieren während einer Salongeselligkeit bilden, wie bereits erwähnt, lediglich einen kleinen Ausschnitt des komplexen und aufwendigen Kodex der *genteel performance* im Parlor. Ihre Verbreitung innerhalb der USA bildete ein Kontinuum, dessen Ausbreitung von den italienischen Höfen des 16. Jahrhunderts über die Höfe und städtischen Salons des europäischen Kontinents, über den Kanal zur englischen Aristokratie und die oberen Bereiche der Mittelschicht und schließlich über den Atlantik erst zur US-amerikanischen Oberschicht und dann durch die sozialen Schichten zu großen Teilen der Mittelschicht gelangte.³⁸ Während also der staatliche Aufbau der USA ab dem Ende des 18. Jahrhunderts an – im Verständnis der Zeitgenoss:innen – demokratische Ideale und Richtlinien geknüpft war und sich die Bevölkerung als demokratisch geprägt definierte, ließ sich die soziale Interaktion der amerikanischen Gesellschaft auf genuin höfisch-aristokratische Verhaltenskodizes zurückleiten.³⁹ Der Glaube an die Erlernbarkeit von sozialer Distinktion bzw. Klasse und den dadurch – in Kombination mit Erfolg im Berufsleben – potenziell möglichen sozialen Aufstieg für jedermann und jede(r) wiederum ließen diese Verhaltensnormen so wirkmächtig werden. Sie suggerierten einer für die damalige Zeit sozial extrem mobilen Gesellschaft ein gewisses Maß an Orientierung und Selbstwirksamkeit.

Da insbesondere Frauen für die Schaffung dieser gesellschaftlichen Begegnungen im Wohnhaus verantwortlich waren, können sie als die Hauptakteurinnen bei dieser Art von Statusstreben bzw. -bestätigung angesehen werden. Einerseits entwickelte sich das Privathaus so zu einem Machtzentrum, in dem Frauen eine zentrale Stellung, Prestige und Autorität erlangten und als Vorbilder der *genteel culture* agierten.⁴⁰ Andererseits führte die enge Bindung von Frauen an den vorinstitutionellen Ort des Privathauses und die nicht institutionalisierte *genteel* oder auch

36 Hartley, *The Ladies' Book of Etiquette* (wie Anm. 33), S. 56–57; [Anon.]: *Etiquette for Gentlemen* (wie Anm. 23), S. 212f.

37 Hartley, *The Ladies' Book of Etiquette* (wie Anm. 33), S. 56–57.

38 Richard L. Bushman: *The Refinement of America: Persons, Houses, Cities*, New York 1992, S. 402.

39 »The refinement of America involved the capture of aristocratic culture for use in republican society.«, ebd., S. XIX; auch S. 402–403.

40 Bushman, *The Refinement of America* (wie Anm. 38), S. 440.

»leisure culture«⁴¹ zu einer Festlegung und Isolation auf diese Sphäre und zu einer Trennung von anderen gesellschaftlichen und politischen Machtzentren wie öffentlichen Arbeitsplätzen, Verwaltungen und Regierungen.⁴² Der Parlor wiederum entwickelte sich hierbei zur zentralen Szenerie dieses gesellschaftlichen Schauspiels – oder in den Worten Karen Halttunens:

The parlor was the arena within which the aspiring middle classes worked to establish their claims to social status, to that elusive quality of ›gentility.«⁴³

41 Thorstein Veblen: *A Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1912, S. 35–67.

42 Bushman, *The Refinement of America* (wie Anm. 38), S. 440.

43 Halttunen, *Confidence Men* (wie Anm. 6), S. 60.

»An English Composer Sees America«¹

Benjamin Britten's transatlantische Möglichkeitsräume

Susanne Rode-Breymann

Kulturtransfer setzt Kreativität frei, indem Austauschprozesse »zwischen Kulturräumen und kulturellen Systemen« angestoßen werden; es geht um »Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken, die durch [...] Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden.«² Ein Forschungsfeld par excellence für solcherart Austausch- und Aneignungsprozesse sind die kulturellen transatlantischen Beziehungen zwischen der amerikanischen Ostküste und Europa. Dies war Thema des Hannover-Wolfenbüttel-Ausstellungs- und Veranstaltungsprojektes »Klang Raum New York. Tempo | Brechung | Clash«³.

New York City war seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein gewaltiger »melting pot«: Um 1920 hatte die New Yorker Bevölkerung einen Ausländeranteil von 40 Prozent, in den 1930er-Jahren wie in den 1940er-Jahren – auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus – kamen weitere Immigranten hinzu. Die Stadt sei dem »abweichenden Verhalten gegenüber [...] so tolerant wie keine andere« gewesen, so Hartmut Häussermann und Walter Siebel: »Hier gibt es nur Fremde und deshalb gar keine. Hier ist der Wechsel der Rollen möglich, ein »neues Leben« kann begonnen werden mit der Ankunft in der Neuen Welt, aber auch weiterhin jährlich, wöchentlich, täglich.«⁴ Damit verband sich die Hoffnung auf »Überwindung nationaler Konkurrenzen und rassistischer Diskriminierung«, was »New York zum Inbegriff

1 So der Titel eines Aufsatzes von Benjamin Britten in *Tempo* von April 1940.

2 Lutz Musner: *Kultur als Transfer. Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur*, in: *Ent-grenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, hg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Wien 2005, S. 173–194.

3 Das Projekt wurde von Susanne Rode-Breymann, Helwig Schmidt-Glintzer und Gerd Wimmer in der Zeit von Juni 2012 bis Mai 2013 als Kooperationsprojekt der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der NDR Radio-philharmonie, der Staatsoper Hannover, der Städtischen Galerie Kubus Hannover, der Kestnergesellschaft Hannover und dem Kunstverein Braunschweig realisiert.

4 *New York. Strukturen einer Metropole*, hg. von Hartmut Häussermann und Walter Siebel, Frankfurt a.M. 1993, S. 25.

der modernen Stadt«⁵ machte. Die kulturelle Energie, die von New York ausging und ausgeht, liegt in der multikulturellen Vielfalt, der kulturellen Offenheit, in der räumlichen Konzentration, die die Bildung von Netzwerken, Milieus und Szenen ermöglicht und eine Vielzahl von subkulturellen und avantgardistischen Freiräumen zulässt.

In den 1940er-Jahren war New York der Ort, an dem die Komponisten-Exilgeneration Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Friedrich Holländer, Béla Bartók, Kurt Weill, Alexander Zemlinsky erste Schritte in die amerikanische Kultur machte. Umgekehrt hatten sich US-amerikanische Komponisten mehrerer Generationen (darunter Aaron Copland) aufgemacht, um in Paris bei Nadia Boulanger zu studieren. Die Ausgriffe in die Neue Welt und die Rückkehr der Moderne in ihre europäischen Ursprünge lösten einander ab und stießen kreative Prozesse an.

Methodisch an die Kulturtransferforschung⁶ anknüpfend, geht es im Folgenden um eine transatlantische Fallstudie zu Benjamin Britten, der zusammen mit Peter Pears von April 1939 bis März 1941 in die USA ging und während dieser Zeit in Long Island und in New York lebte – und zwar in Brooklyn, in 7 Middagh Street – einer Künstler-Kommune, die von George Davis, Herausgeber von *Harper's Bazaar*, und der jungen Schriftstellerin Carson McCullers gegründet und gemeinsam mit Wystan H. Auden realisiert wurde. »All das, was neu war in Amerika – in Musik, Malerei, Choreografie – entströmte diesem Hause, das einzige geistige und künstlerische Zentrum, das ich je in einer großen Stadt des Landes angetroffen habe«⁷, so Virginia Spencer Carr. In 7 Middagh fand sich auch »Amerikas Linke zusammen, um über den Krieg in Europa zu sprechen«, ⁸ wobei die Gespräche über Politik durch die europäischen Emigranten – Klaus Golo und Erika Mann (die im Juni 1935 den homosexuellen Auden geheiratet hatte), Kurt Weill und Lotte Lenya, Salvador Dalí –, die dort aus- und eingingen, eine europäische Perspektive und enge Verbindung mit den kritischen Entwicklungen in den Herkunftsländern hatten.

5 Ebd.

6 Vgl. dazu: Michel Espagne: *Transferanalyse statt Vergleich. Interkulturalität in der sächsischen Regionalgeschichte*, in: *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. von Hartmut Kaelble und Jürgen Schriewer, Frankfurt a.M. 2003, S. 419–438; Hans-Jürgen Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart 2008; *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2), hg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003.

7 Virginia Spencer Carr: *The Lonely Hunter*, New York 1976, S. 124f.

8 Norbert Abels: *Benjamin Britten*, Berlin 2017, S. 99.

Lebensorte

Benjamin Britten ging während der Schulzeit an der Gresham's School in die Nachbargrafschaft Norfolk, für sein Studium nach London, hatte später Zweitwohnsitze in London und Umgebung und lebte 1939 bis 1941 in den USA. Im Juli 1945 reiste er zusammen mit Yehudi Menuhin nach Norddeutschland und Westfalen und gab Konzerte. Zusammen mit Peter Pears unternahm er unzählige Tournées durch die ganze Welt und machte Urlaubsreisen in verschiedenste Länder, darunter eine ausgedehnte Fernostreise 1955/56, in der sie in 16 Ländern waren und, so Britten, Musik aus neun vollkommen verschiedenen musikalischen Traditionen hörten. Britten war unzweifelhaft ein auf die Welt Neugieriger, der Welterfahrung suchte und aus dem Erfahrenen Schlüsse für sein Komponieren zog.

Als Reisender durch die Welt wie als in der Großstadt London Lebender fühlte Britten sich trotz seiner Neugierde auf die Welt jedoch nicht behaust. Immer, wenn er versucht habe, »woanders zu leben«, so Britten, »selbst wenn ich so gerühmte Länder wie Italien, so freundliche wie Dänemark oder Holland besuchte«, habe er Heimweh bekommen und sei froh gewesen, wenn er wieder nach Suffolk habe zurückkehren können; seine »Suffolker Wurzeln« habe er »wie einen Schatz«⁹ gehütet: »I believe in roots, in associations, in backgrounds, in personal relationships.«¹⁰

Angesichts der starken Heimatverbundenheit von Britten stellt sich die Frage nach seiner Motivation, 1939 zusammen mit Peter Pears nach New York zu gehen. Dazu liest man Verschiedenes in der Literatur. Norbert Abels schreibt: »Der Aufbruch des zutiefst pazifistisch gesinnten Paares nach Amerika am Vorabend der europäischen Apokalypse, ein ethisches Fazit, wird motiviert auch durch die Sehnsucht nach einer nicht vom Post-viktorianischen Sittenkodex diskriminierten Lebensgemeinschaft.«¹¹ Pazifismus und Homosexualität als reiseauslösend zu adressieren, ist eine Konstruktion, die (aus der Kenntnis des Biographen) vorwegnimmt, was beim Aufbruch in die USA für Britten selbst noch keineswegs feststand. Paul Kildea¹² ruft, plausibler, eine unklare Gemengelage von Motiven auf:

Freundschaft: W. H. Auden und Christopher Isherwood waren seit Januar 1939 in New York; Auden »had urged Britten to follow in the hopes that the new environment would also jolt him into the freer behavior that might push him to another creative level.«¹³

9 Benjamin Britten: *Ehrenbürger sein*, in: *Musik der Zeit* 7, Bonn 1954, S. 54.

10 Zit. n. Judith LeGrove: *Aldeburgh*, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, hg. von Mervyn Cooke, Cambridge 1999, S. 306–317, hier S. 306.

11 Norbert Abels: *Benjamin Britten*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 46.

12 Paul Kildea: *Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century*, London 2014.

13 Sherill Tippins: *February House*, London u.a. 2006, S. 119.

Frustration: Britten spricht davon, dass er in England eine Mauer von Bequemlichkeit und Apathie gegen neue Dinge gespürt habe.¹⁴

Hoffnung auf Zukunft: Britten schreibt an seine Schwester Beth, Amerika könne »der Raum der Zukunft« sein: »Da ist so viel Unbekanntes – und es ist unglaublich groß und schön.«¹⁵ Und am 8. Mai 1939, einen Tag vor Ankunft mit der »Ausonia« in Quebec, schreibt Britten an Aaron Copland, den er 1938 beim ISCM Festival in London kennengelernt hatte: »look where I am! On the way to Canada, & surrounded by ice. A thousand reasons – mostly »problems« – have brought me away & I've come to stay in your continent for the Summer. [...] I've come with the guy I share a flat with in London. Nice person, & I know you'd approve.«¹⁶

Britten suchte mit der Sommerreise nach Amerika Distanz zu den Konflikten und Emotionen, die ihn damals umtrieben. Der Aufbruch in die USA war der Versuch, wie er es später formulierte, seinem »geistigen Nebel«¹⁷ zu entkommen. Dass seine Antikriegshaltung im Bündel der Motive, die Britten veranlassten, England den Rücken zu kehren, keine zentrale Rolle spielte, wissen wir aus Brittens eigenen Worten: »Not that I was running away from war when I went to America. At that time – the spring of 1939 – there was no certainty that war was coming. [...] I felt Europe was finished. And it seemed to me that the New World was so much newer, so much readier to welcome new things.«¹⁸

Menschen: Edith Britten – Peter Pears und Wulff Scherchen – W. H. Auden

In der Umbruchphase, in der Benjamin Britten England verließ, umgaben ihn stark prägende Personen. Seine Mutter, Peter Pears und Wulff Scherchen sowie Wystan H. Auden spielten gewichtige Rollen und geben Brittens persönlichen Konfigurationen Tiefenschärfe.

Edith Britten, Brittens am 18. Januar 1937 im Alter von 63 Jahren in Folge einer Grippe verstorbene Mutter, war die zentrale Person in Benjamin Brittens Leben. Paul Kildea charakterisiert sie als eine liebende Mutter, die eine extrem enge Verbindung zu ihrem Sohn hatte und seine musikalische Begabung förderte. »Edith took her son seriously. She allowed him to think of himself as a composer from a young age,

14 Vgl. ebd., S. 146; Britten wird mit den Worten »I felt there was a wall of laziness and apathy against new things« zitiert.

15 Abels, *Britten* (wie Anm. 8), S. 96.

16 Zit. nach Neil Powell: *Benjamin Britten. A Life for Music*, London 2013, S. 167–168; auch in: *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. 2: 1939–1945, hg. von Donald Mitchell und Philip Reed, London 1991, S. 634.

17 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 148.

18 Zit. nach ebd., S. 147.

where someone less perceptive might have missed the signs or misinterpreted their value.«¹⁹ Edith Britten war eine talentierte Laiensängerin, die in Konzerten auftrat, begleitet von ihrem Sohn am Klavier. Er komponierte für ihre Stimme. Dass der plötzliche, unerwartete Tod der Mutter eine Tragödie für Benjamin Britten bedeutete und ihn verstörte, ist angesichts der großen Nähe zwischen beiden nachvollziehbar. Enid Slater, Gattin von Charles Montagu Slater, dem Librettisten von Brittens Oper *Peter Grimes*, in den späten 1930er-Jahren gut befreundet mit Britten, erinnert sich, Britten habe anfangs überhaupt nicht gewusst, wie er die Lücke, die der Tod der Mutter riss, füllen könnte. Aber dann – um es mit Worten von Paul Kildea zu sagen – »He threw himself into word« und schrieb in den beiden folgenden Jahren eine Reihe von Liedern in der Art von *Funeral Blues* (auf einen Text von W. H. Auden) »infused with the dark, smoky mood of the Berlin cabarets Auden and Isherwood knew well from the late 1920s.«²⁰

»Von dem Augenblick an, als der Tod der Mutter Britten in einen Zustand größter Leere versetzt hat«, wird im April/Mai 1937 »Peter Pears, dessen Stimme der von Edith Britten geglichen haben soll, zum festen Lebenspartner«²¹ von Benjamin Britten. Der drei Jahre ältere (am 22. Juni 1910 geborene) Pears übernimmt nun »die Rolle des singenden Vertrauten«²².

Zeitgleich stand Benjamin Britten in Beziehung mit Wulff Scherchen, den er seit dem ISCM Festival in Florenz 1934 kannte. Britten, der zur Uraufführung von *Phantasy* für Oboe und Streichtrio op. 2 in Florenz war, kam dort mit dem Dirigenten Hermann Scherchen und dessen 13-jährigem Sohn Wulff in Kontakt und fühlte sich trotz des Altersunterschieds von Wulff angezogen. Im Juni 1938 lud Britten den inzwischen 18-jährigen, der mit seiner Mutter in Cambridge lebte, zu sich ein. Aus emotionaler Nähe zwischen beiden wurde nun intensives Zusammensein, dann sexuelle Nähe. Brittens Briefe dieser Monate dokumentieren seine Verwirrung, seine Aufregung und Sinnlichkeit seiner Beziehung zu Scherchen, aber die Sache ging nicht lang gut, wohl nicht ohne Zutun von Peter Pears, der, so vermutet Paul Kildea, getan habe, was er konnte, um Britten für sich zu gewinnen. Vielleicht lag hier das eigentliche Motiv für Pears, in die USA zu gehen und Britten mitzunehmen und ihn zugleich von Scherchen zu entfernen. Bevor Pears und Britten am 29. April 1939 mit

19 Ebd., S. 30.

20 Ebd., S. 125–126.

21 Abels, *Britten* (wie Anm. 11), S. 46. Zur Ähnlichkeit der Stimmen von Edith Britten und Peter Pears vgl. auch: Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 172: »Britten's childhood friend Basil Reeve told Donald Mitchell, even more disconcertingly, that ›His mother's voice and Peter Pears's voice were fantastically similar.«

22 Sarah-Lisa Beier: *Die Tonsprache der Außenseiter. Benjamin Brittens Kompositionstechnik am Beispiel der Opern Peter Grimes und Owen Wingrave*, in: *Benjamin Britten* (= Musikkonzepte 170), München 2015, S. 78–102, hier S. 78.

der »Ausonia« von Southampton nach Quebec aufbrachen, gab es eine Abschiedsparty, zu der auch Wulff Scherchen aus Cambridge anreiste, ahnungslos, die übliche Intimität erwartend. Stattdessen konfrontierte Britten ihn schroff mit seinen Zukunftsplänen und beendete die Beziehung.

Auf dem Weg von Quebec über die Laurentian Mountains, Montreal und Toronto nach New York (wo sie auf Empfehlung von Auden zunächst im George Washington Hotel wohnten) wurden Britten und Pears im Juni 1939 in Grand Rapids, Michigan ein Paar: »[T]he relationship changed. In a letter many years later Pears referred to Britten ›giving himself‹ to him on that trip. It is impossible to say precisely what happened between them at Grand Rapids, since neither of them ever discussed it²³ with others. But it was as a couple that they travelled to New York.«²⁴ Peter Pears »was not a substitute or a replacement for Wulff; they were different kinds of love and so capable of coexistence. Peter was, among other things, a mother to Britten; Wulff, among other things, a son.«²⁵ Britten und Pears gaben sich gegenseitig Raum. Wollte Pears singen, ging Britten spazieren, brauchte Britten Ruhe zum Arbeiten, ging Pears spazieren.²⁶ »We are getting on well together & no fights«²⁷, so Brittens Beschreibung in einem Brief an seine Schwester Beth.

Weitere Zentralfigur in Brittens Kosmos von Poesie und Musik war W. H. Auden, den Britten seit Juli 1935 kannte. Audens Wissen über Literatur, Kunst und Politik war immens. Er übersetzte Goethe ins Englische, wandte »sich mit Hannah Arendt in einem Manifest gegen totalitäre Verletzungen der Geistesfreiheit«²⁸ und formte, so Kerstin Schüssler-Bach, »den eher intuitiven Pazifismus Brittens zu einem klaren politischen Bewusstsein.«²⁹ Britten sah die politische Verantwortung vor allem beim Individuum – und zwar in einem Sinne, wie es Auden im September 1939 formuliert hat: »Alles, was ich habe, ist eine Stimme um die verworrenen Lügen aufzulösen.«³⁰ Dieses »Alles, was ich habe, ist eine Stimme« ist das möglicherweise wichtigste Charakteristikum von Brittens Musik: Vox humana mit ihrer ganzen Widerstandskraft, immer, überall. Vielleicht war es vor allem dies, was Britten und

23 Homosexualität wurde in England erst 1967 mit dem »Sexual Offences Act« entkriminalisiert. Die Strategie von Britten und Pears war das Schweigen über ihr Leben als Homosexuelle.

24 Michael Oliver: *Benjamin Britten*, London 2008, S. 74.

25 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 172.

26 Vgl. dazu ebd., S. 169.

27 Ebd., Powell zitiert einen Brief aus Beth Welford: *My Brother Benn*, Abbotsbrook 1986, S. 11.

28 Norbert Abels: »Die Dichtung liegt im Jammer ...«. Zu Benjamin Brittens literarischer Welt, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 50–77, hier S. 63.

29 Kerstin Schüssler-Bach: »In peace I have found my image«. Brittens Pazifismus in seinem Werk, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 27–49, hier S. 27.

30 Meinhard Saremba: »There is a dark side even to perfection«. Ideal, Verlust der Unschuld und Ambivalenz in Brittens Werk, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 7–26, hier S. 24.

Auden verband: 1964 hat Britten Auden als »very, very vocal« gerühmt; er habe wunderbar gesprochen, sei ein »Wirbelwind«, »unglaublich intelligent«, »sehr engagiert und sympathisch und sehr interessiert an Menschen« – und folglich: »I was swept away by his poetry.«³¹

Auden konnte in den USA auf europäische Netzwerke aus den 1920/30er-Jahren zurückgreifen: Zusammen mit Christopher Isherwood war er 1929 nach Berlin gegangen. Die dortige Schwulenszene und die Stricherlokale in Kreuzberg und am Halleschen Tor faszinierten ihn. Über Isherwood lernte er Stephen Spender kennen, dessen literarisches Werk vor allem soziale Ungerechtigkeit und deren Überwindung thematisierte. Spender war wie Britten auf die Gresham's School in Holt gegangen.

Und bevor sich die Wege aller in 7 Middagh Street auf so intensive Weise kreuzten, gab es 1937 in London eine weitere Verbindung stiftende Begegnung: George Davis reiste nach London,

where in the space of a few days he managed to sign up the British literary lions Virginia and Leonard Woolf and Edith and Osbert Sitwell, as well as the young and fashionable novelist Christopher Isherwood and the poets Stephen Spender and W. H. Auden. None of these writers would have considered selling their works to a fashion magazine in England, but they were so impressed by George's literary credentials, charmed by his personality and humor, and intrigued by the terms of the magazine's contracts that they agreed. [...] Thanks to George, Isherwood's short story *Sally Bowles* – quite a scandalous tale in 1938 – shocked readers across America. It was part of Isherwood's new book, *Good-Bye to Berlin*, a lightly fictionalized record of his years in Weimar Germany, joined at times by his friends Wystan Auden und Stephen Spender [...]. Davis had met Isherwood and Auden in London just weeks before their departure for China to write a kind of travel diary in prose and verse as they observed China's recently resumed conflict with Japan [...]. Davis urged the two writers to stop by New York for a visit on their way back to England. Isherwood and Auden liked the idea, and in late June of 1938, having arrived in Vancouver from China, they took a cross-country train to New York.³²

Amityville, Long Island

Auf einer Konzertreise in die USA hatte Peter Pears 1936 Elizabeth Mayer kennengelernt. Wie er reiste auch sie (mit zwei ihrer vier Kinder) mit dem Schiff in die USA,

31 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 105, der Britten zitiert, hier teils übersetzt von der Verfasserin.

32 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 16.

wo ihr Mann Dr. William Mayer, ein jüdischer Psychiater, in Amityville arbeitete. Er kehrte nicht nach München zurück. Sie brach dort im Mai 1937 die Zelte ab und folgte ihrem Mann endgültig in die USA.

Auf die Schiffsbekanntschaft zurückgreifend, luden die Mayers Pears und Britten zu einem Wochenendbesuch im August 1939 ein. Es sollte eigentlich der Abschluss der Sommertour der beiden durch die USA sein. Britten erwog zu dieser Zeit, länger in den USA zu bleiben und vielleicht mit Auden und Chester Kallman eine Reise nach New Mexico zu machen. Pears dagegen wollte am 23. August mit der »Queen Mary« nach England zurückreisen.

Was als Wochenendbesuch bei den Mayers am Ende einer Studienreise durch die USA begann, »turned into an extended stay«³³, denn mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges änderten sich die Pläne von Pears und Britten; die Mayers legten beiden ans Herz, solange in ihrem Haus zu bleiben, wie sie wollten. Es sollte mehr als ein Jahr³⁴ vergehen, bis Britten und Pears im November 1940 nach Brooklyn umzogen.

Elizabeth Mayer hatte Klavier studiert, ihre musikalische Karriere allerdings aufgegeben. Schon in München hatte sie einen Salon geführt, in dem Schriftsteller, Künstler und Musiker ein- und ausgingen; auch in Amityville lud sie »dozens of artist friends to spontaneous large dinner parties and for overnight stays«³⁵ ein, obwohl das Haus in Amityville nicht groß war. Es gab ein geräumiges Mittelzimmer mit großem Esstisch und ein Wohnzimmer mit einem Bechstein-Flügel. Notfalls mussten ihre Kinder weichen, wenn Platz für eingeladene Künstler gebraucht wurde: »Elizabeth seemed to devote more attention to her guests than to her children, whom she would send to an empty patient's cottage if necessary [...] to make room for another musician.«³⁶ Als Auden zu Besuch kam, schaffte sie auch für ihn Platz:

Elizabeth set up a writing table for him at the end of the living room, opposite Britten's place at her Bechstein piano. She would then move between the two all afternoon, supplying Britten with food – she considered him too thin – and Auden, in his cloud of cigarette smoke, with cups of tea. After dinner, they would

33 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 158.

34 In dieser Zeit war Britten im Januar in Urbana-Champaign und Chicago, wo sein Klavierkonzert uraufgeführt wurde. Von dort kam er mit einer schweren (lange Zeit nicht vollkommen überwundenen) Streptokokken-Infektion zurück. Sechs Wochen verbrachte er im Bett. In dieser Zeit pflegte ihn eine der Mayer-Töchter, Beata Mayer, die Krankenschwester war. Im August fuhren Britten und Pears mit einem Ford durch New England und besuchten Auden in Massachusetts.

35 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 69.

36 Ebd.

listen to recordings on the gramophone or, even better, Britten would play the piano for them and Pears would sing.³⁷

Britten und Pears »both soon became very attached to the Mayer family, to the very musical and sympathetic Elizabeth especially, and Britten was soon addressing her in terms more restrained but no less affectionate than those he had used to his own mother.«³⁸ Britten schreibt am 7. November 1939 an Enid Slater:

Peter & I have found some wonderful friends – who are (luckily) devoted to us – & on no account will let us depart. They are German émigrés (from Munich). [...] She – is one of those grand people who have been essential through the ages for the production of art; really sympathetic & enthusiastic, with instinctive good taste (in all arts) & a great friend of thousands of those poor fish – artists [...]. That's kind of person she is. [...] I think she's one of the few really good people in the world – & I find her essential in these times when one has rather lost faith in human nature.³⁹

Nach der Sommer-Studienreise durch Amerika waren die Monate bei den Mayers für Britten und Pears ein Ort des Ankommens in Amerika, jedoch keine Erprobung wirklich amerikanischen Lebens. Um es mit den Worten von Paul Kildea zusammenzufassen: »The Mayers represented Old World cultural values in a New World setting.«⁴⁰ Gleichwohl bot sich Britten bei den Mayers ein prägender Möglichkeitsraum zur Erweiterung des Eigenen durch Auseinandersetzung mit bis dahin Fremdem im Zuge gemeinschaftlichen musikbezogenen Handelns: An den Abenden wetteiferte man, wer zuerst wusste, welche Musik von aufgelegten Schallplatten erklang, oder man spielte zusammen Musik: Elizabeth Mayer und Benjamin Britten spielten Klavier, Albert Einstein, der in der Nähe lebte, Violine, Pears sang, hinzu kam die Familie von David Rothman (die Mutter sang und spielte Violine, die Tochter spielte Klavier).⁴¹ Britten und Pears gruben sich zudem durch die im Hause Mayer vorhandenen Noten:

Schubert, of course; Mozart, naturally; but also scores by Buxtehude. What an incongruous spectre this last composer must have been on Long Island at the

37 Ebd.

38 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 77.

39 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 734.

40 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 157.

41 Vgl. dazu Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 154 und Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 77: »Among the Mayer circle was a local shopkeeper, David Rothman, who was also chairman of a semi-amateur orchestra and an acquaintance of both the physicist Albert Einstein and his cousin the musicologist Alfred Einstein.«

end of the 1930s, long before musicians regularly mined the seventeenth century for repertory or curiosities. Britten was thrilled to have stumbled upon him, telling Berkeley in September 1939 »Since my discovery of Mahler I haven't been so excited over anything. I think he's so much better than Bach!!!« [...] Auden captured these domestic performances in his *New Year Letter (January 1, 1940)*, dedicated to Elizabeth Mayer, in which a Buxtehude passacaglia, played in the sun-drenched Mayer cottage, is invoked as a counter-weight to the barbarity of war: it represents order, intellect and the European culture then threatened.⁴²

7 Middagh Street – Ort transatlantischer Verflechtungen

Es war eine Gegenwelt, in die Britten und Pears im November 1940 übersiedelten: They »moved from their Amityville sanctuary into an old Georgian terrace at 7 Middagh Street, Brooklyn. They were mindful that contacts and opportunities would be found in the heart of New York, not in suburban comfort and isolation on Long Island.«⁴³

Nur wenige Minuten von der Brooklyn Bridge entfernt, lag das Haus 7 Middagh Street, ein fünfgeschossiger Ziegelbau mit Holzportikus, auf den Brooklyn Heights, sodass man freien Blick auf die Hafenanlagen und die Skyline von Lower Manhattan hatte. George Davis und Carson McCullers hatten das Haus als eine Art Kommune für eine Gruppe von Kreativen gemietet. Da sie nicht genügend Geld hatten, um das Haus allein zu finanzieren, wurde das Haus nach und nach renoviert, sodass weitere Künstler einziehen konnten, zunächst W. H. Auden: »when given a tour, Auden began to see how 7 Middagh could become precisely the creative incubator George [Davis] had in mind. [...] The basement dining room was quite large, with space for a dozen guests or more, and the kitchen was spacious enough to accommodate them all.«⁴⁴

Britten berichtet seiner Schwester im August 1940 vom Umzugsplan.⁴⁵ Sie wurden mit einem Fest begrüßt, mit dem zugleich Brittens 27. Geburtstag am 22. November gefeiert wurde. Eingeladen waren alle, die das Zusammenleben in diesem Haus ermöglicht hatten. Auf der Gästeliste von Carson McCullers und George Davis standen Lincoln Kirstein, Klaus und Golo Mann, Erika Mann und ihre Lebenspartnerin Annemarie Clarac-Schwarzenbach, Reeves McCullers, Chester Kallman mit Vater, einige Freunde, die bei den Magazinen *Vogue*, *Mademoiselle* und *Harper's Bazaar* arbeiteten, Aaron Copland sowie Beata und Michael Mayer, zwei der Mayer-

42 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 167–168.

43 Ebd., S. 171.

44 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 60.

45 Vgl. Britten an seine Schwester Beth, in: Welford, *My Brother Benn* (wie Anm. 27), S. 160.

Kinder.⁴⁶ Britten und Pears betraten damit eine andere Welt als die bei den Mayers: 7 Middagh war »a new world, a free zone, for so many. In a sense, the ramshackle Brooklyn house was developing into a miniature culture in its own. It was America.«⁴⁷ Es war ein Ort des Ankommens in Amerika für Britten und Pears, aber auch ein Ort, der Britten in einen Zwiespalt brachte: »Britten's mind was divided at this time between a feeling that he should burn his boats and settle in the USA [...] and a deep nostalgia not so much for England as for his part of it.«⁴⁸

Über das kreative Leben in 7 Middagh, wo in jedem Raum jemand schrieb, komponierte, sang, debattierte, gibt es zahlreiche Schilderungen, sei es von Klaus Mann, Denis de Rougemont oder Louis MacNeice, der sich erinnert:

Auden writing in one room, a girl novelist [Carson McCullers] writing with a cup of sherry in another, a composer [Britten] composing, a singer [Pears] hitting a high note and holding it, and Gypsy Rose Lee coming round for meals like a whirlwind of laughter and sex. It was the way the populace once liked to think of artists – ever so bohemian, raiding the icebox at midnight and eating the cat food by mistake.⁴⁹

Britten wählte diesen Möglichkeitsraum voller Überzeugung. Er wollte an einen Ort »where things go on«⁵⁰, hielt es für gut, »to be closer to Auden (Britten and he were about to begin a major collaboration)«⁵¹ und ging es mit Tatkraft an, sorgte z. B. dafür, dass ein Steinway in den »parlor« des Hauses kam. Zu den Partys (Sherill Tippins nennt 7 Middagh eine »year-long-party«) ging Britten anfangs

with great anticipation, for they allowed him to mix with important music and theater people whom he might not otherwise see. Some of the musical guests were already friend of his – including Copland, whose American style of composition Britten much admired, and Colin McPhee, whose years spent transcribing gamelan music on the island of Bali had informed his own original work in fascinating ways. But Britten also had the opportunity to meet the young composer Leonard Bernstein [...], Bernstein's mentor Marc Blitzstein [...], and the [...] highly influential Virgil Thomson. Knowing that Lotte Lenya was a close friend of Davis's, there was always a chance that her husband, Kurt Weill, might drop in after the out-of-town tryouts of *Lady in the Dark*. Britten had met Weill the previous summer, on vacation in Maine, and had enjoyed a long talk with the

46 Vgl. Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 109, hier in freier Übersetzung.

47 Ebd., S. 141.

48 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 80.

49 Louis MacNeice: *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography*, London 1965, S. 35.

50 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 189.

51 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 85.

émigré composer about American musical theater, a genre with which Britten hoped to experiment.⁵²

Es fiel Britten jedoch zunehmend schwerer, sich in dem chaotischen Leben in 7 Middagh auf seine Arbeit zu konzentrieren: »During the day, the doorbell rang every other minute, and someone was always working on a project in the dining room, playing records in the parlor, or holding parties in his or her room.«⁵³ Für Britten war es zu laut, zu unberechenbar, auch zu dreckig und so mehr und mehr belastend.⁵⁴ Auden, der sich von Anfang an um die Ordnung des Zusammenlebens bemühte (Auden »collected rents, paid bills, organized food, calling meal times«⁵⁵) »sensed Britten's unhappiness and, still feeling intensely responsible for Britten's presence in the United States, tried to step in and correct matters.«⁵⁶

In diesem Möglichkeitsraum experimentierte Britten mit seiner ›Stimme‹ und versuchte, eine amerikanische Stimme zu finden: Gemeinsam mit Auden wandte er sich dem Genre des American Musical Theater zu, welches er bewunderte und »to which he had hoped to contribute.«⁵⁷ *Paul Bunyan*, 1941 an der Columbia Universität uraufgeführt, wurde jedoch ein Misserfolg. Britten

did his best to comply, discussing with Auden ways to strengthen the opera's dramatic line in case of a second production. But these discussions soon petered out; Auden seemed distracted [...] and Britten was utterly exhausted. *Paul Bunyan* had required more time and energy than he had ever anticipated [...]. As an artist who was always highly sensitive to criticism, he felt publicly shamed by these bad reviews in a country not his own.⁵⁸

Im misslungenen Versuch, eine amerikanische Stimme zu finden, klärte sich Britten's Identität: Britten wurde sich klar, nicht länger in 7 Middagh Street leben zu wollen. Durch eine Einladung des Klavierduos Ethel Bartlett und Rae Robertson nach Escondido in Kalifornien bot sich Ende Mai die Gelegenheit, 7 Middagh zu verlassen.

Britten sah, dass der Weg einer Zusammenarbeit mit Auden für ihn nicht fortsetzbar war:

52 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 116–117.

53 Ebd., S. 122.

54 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 173 und 178.

55 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 188.

56 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 170.

57 Ebd., S. 200.

58 Ebd., S. 201.

[H]e could now admit to himself that the sort of wild ride on which Auden had taken him was not his style. As sincerely as he admired Auden's intellect, awed as he was by his enormous talent, Britten simply did not want to create operas by racing to catch up with a manic librettist and then jamming bits of music and lyrics together at the last minute to try to build a coherent story. Nor did he want to presume to interpret the history of a country he hardly knew, much less understood.⁵⁹

Britten besuchte Auden im November 1941 in Ann Arbor. Es war eine sehr kühle Begegnung. Audens Brief von Ende Januar 1942 ist ein Dokument ihrer Entfremdung:

Du siehst, Bengy, Lieber, Du bist immer geneigt, es Dir leicht zu machen, indem Du Dir ein warmes Nest der Liebe baust und den liebenswerten talentierten kleinen Jungen spielst. Wenn Du Dich wirklich zu voller Statur entwickeln willst, wirst Du, so meine Überzeugung, leiden müssen und anderen Leid zufügen müssen, in einer Dir heute noch vollkommen unbekannten Weise, und Du wirst im Stande sein müssen, alle Werte, die Du hast, in Frage zu stellen, und Dinge zu sagen, die Du nie das Recht zu sagen hattest – Gott, bin ich ein ›shit‹.⁶⁰

›Die Klärung der eigenen Identität öffnete Britten neue Perspektiven. Pears »reinforced Britten's growing sense that it was time to find a new direction«⁶¹ – und die tat sich für Britten in der Begegnung mit George Crabbes Dichtung auf, die er im kalifornischen Sommer 1941 in einem Buchladen entdeckte: »We've just re-discovered the poetry of George Crabbe (all about Suffolk!) & are very excited – may be an opera one day...!!«⁶², schreibt er an Elizabeth Mayer. Es ist der Beginn von *Peter Grimes*, an dem er direkt nach der Uraufführung seines 1. Streichquartetts am 21. September 1941 in Los Angeles zu arbeiten beginnt; es ist ein Schlüsselmoment, in dem Britten seine Stimme findet, indem er begreift: »where he belonged was in England, where he could explore these ideas in terms of his own traditions [...] Suddenly illuminated in the light of Crabbe's poetry, he saw his own path in Music as springing directly from these cultural roots.«⁶³

59 Ebd.

60 Auch ganz in: Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 197.

61 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 202.

62 Britten an Elizabeth Mayer, zit.n. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 184.

63 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 237.

The experience of being in America

Die Motive des Aufbrechens nach Amerika waren vielfältig – und während der Zeit in Amerika blieb es bei einer unklaren Gemengelage von Für und Wider. Anfangs war Britten begeistert von Amerika. Es sei »tremendously large & beautiful«, »enterprising & vital« oder – bezogen auf New York – es sei ein »staggering place«, »intensely alive & doing«⁶⁴. Später mehren sich negative Bewertungen wie »so narrow, so self-satisfied, so chauvinistic, so superficial, so reactionary, & above all so ugly.«⁶⁵ Das spitzt sich im kalifornischen Spätsommer 1941 zu. Nun lässt er kein gutes Haar mehr an der Kultur: »Their driving – their incessant radio – their fat and pampered children – their yearning for culture (to be absorbed in afternoon lectures, now that they can't ›do‹ Europe) – and above all their blasted stomachs ...«⁶⁶ – und spitzt vernichtend zu: »All the weakness of the civilized world, all the lack of direction, find their epitome in California.«⁶⁷

Britten hatte sich mit Blick auf die Zahl und Qualität der amerikanischen Orchester und die Möglichkeiten privater Patronage viel von einem Wechsel in die amerikanische Kultur versprochen. Seine Vision von Amerika war die eines Landes, »in which ›the composer has a chance of obtaining commissions from radio and phonograph companies.«⁶⁸ Tatsächlich wurden seine Werke in den USA viel gespielt und im Rundfunk gesendet, aber es gab nicht nur gute Kritiken und es gab herbe Niederlagen wie im Falle von *Paul Bunyan*.

Auch die Frage des Bleibens oder des Zurückgehens klärte sich lange nicht. Britten erwog, Amerika »might be the place to stay«⁶⁹. Im Kontext des Zweiten Weltkrieges gewann die Frage an Brisanz: »Britten and Pears remained unsure whether to stay in America [...], and uncertain whether they would be required back at home for national service.«⁷⁰ Zwar sahen sich Britten und Pears nicht solchen Angriffen ausgesetzt wie Auden und Isherwood,

[who] had been the subject of angry articles and correspondence in the national press, even an indignant question in the House of Commons suggesting that their British citizenship should [be] withdrawn. Britten's exile was the subject of a letter to the *Sunday Times* from the Treasurer of the Royal Philharmonic Society who resented the fact that the paper's music critic Ernest Newman was

64 Vgl. *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 668 und 684.

65 Ebd., S. 822.

66 Zit. nach Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 201.

67 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 977.

68 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 198, der hier Brittens Artikel »An English Composer Sees America«, erschienen in *Tempo* 1940 (siehe Untertitel dieses Beitrags) zitiert.

69 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 668.

70 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 161.

continuing to write articles praising Britten despite his taking no part in the war effort.⁷¹

Die Sorge, als Exilant Aufführungen in England zu verlieren, wurde von Brittens Verlag Boosey & Hawkes befeuert.

In Amerika dagegen mehrten sich die Aufführungen; »Britten's reputation was growing: at this of all moments he might [...] have opted to become an American composer (and Isherwood an American novelist).«⁷² So gelang es Britten zwar »to socialize with the Americans and even maintain a friendship with the amiable Copland«, aber deren

collective presence increased the sense of alienation that always threatened to overtake him in the United States. Not only were these other musicians united in their nationality, but most were also former acolytes of the famed teacher Nadia Boulanger in Paris – a powerful musical mentor of whose overwhelming influence Britten privately disapproved [...] Britten confided to his sister [...] his belief that »I am definitely disliked (a) because I am English (no music ever came out of England) (b) because I'm not American (everything is nationalistic) (c) because I get quite a lot of performances (d) because I wasn't educated in Paris – etc. etc.«⁷³

Erst als Britten den nach Amerika importierten »europäischen« Ort der Mayers hinter sich lässt und in 7 Middagh Street an »amerikanischem« Ort ankommt, bricht die Frage seiner Identität und kulturellen Zugehörigkeit und damit der Zwiespalt zwischen Gegenwart und Herkunft auf. Als sein Versuch, eine amerikanische Stimme für das amerikanische Musiktheater zu finden, misslingt und eine tiefe Entfremdung zu Auden auslöst, sieht sich Britten in einer ähnlich brisanten Gemengelage von Emotionen und Motiven wie 1939, als er nach Amerika aufbrach. Auch jetzt ist seine Lösungsstrategie das Hintersichlassen, der Ortswechsel. Aufzubrechen bedarf der Legitimation. Die findet Britten an der Kippstelle seiner kalifornischen Erfahrungen in der radikalen Abwertung der amerikanischen Kultur. Um es mit den Worten von Sherill Tippins zu sagen:

The experience of being in America, able to look back on his homeland and on his past with increased objectivity, had allowed Britten to decide for himself what he needed [...] for the next stage of his creative development, and it would not take place in America. [...] In March 1942, two places on a small Swedish cargo ship became available, and Britten and Pears were at last able to

71 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 90.

72 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 206.

73 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 184.

depart. On the journey home, Britten worked hard [...] to wrap up the work of an ›American‹ period that was already receding into his past.⁷⁴

Der Sinn der amerikanischen Zeit, so Britten selbst im Rückblick, war: »I think the effect of America was to broaden one, encourage one and to shake one. I was in danger of becoming parochial.«⁷⁵

74 Ebd., S. 248.

75 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 189.

Transatlantischer Kontaktraum

Der Lunchroom der Klavierpädagogin Edith Schreier in San Francisco, 1939/40

Carolyn Stahrenberg

I.

Es ist der 6. Februar 1939 – Reisende vertreiben sich auf dem Ozeandampfer *MS Argentina* der *Johnson Line* die Zeit, sie lesen, spielen Pingpong. Ein Kind übt Klavier, danach erfrischt es sich im winzig kleinen Schwimmbad. In der Ferne liegt eine Insel im Dunst.¹

Die *MS Argentina* befindet sich auf der Reise von Antwerpen nach San Francisco. Während der Fahrt werden die Passagiere fliegende Fische sehen, auf Landgang durch die kolumbianische Stadt Cartagena streifen, den Panamakanal passieren und aus der Ferne einen Vulkanausbruch beobachten.² In San Diego, dem ersten kalifornischen Hafen, beginnen sie zu frieren, und die Mäntel werden herausgeholt.³ Viele der europäischen Reisenden sind zu diesem Zeitpunkt bereits ausgestiegen, sie haben in Puerto Colombia das Schiff verlassen. Jetzt nähert man sich dem Zielhafen: San Francisco.

-
- 1 Alle Angaben nach dem Tagebuch zur Schiffsüberfahrt von Irene Schreier, 4.2.–26.2.1939. Privatsammlung Irene Schreier Scott, Berkeley (CA), USA [im Folgenden: SISS Schreier JonasE], Mappe 21. Dort wird die Insel als Martinique benannt, in ihren Erinnerungen berichtete Schreier Scott von den Azoren (vgl. E-Mail von Irene Schreier Scott an die Verfasserin, 26.4.2022). Beide Inseln/Inselgruppen lagen an der Route der *MS Argentina* (Abfahrt von Antwerpen am 25.1.1939; vgl. Broschüre *Europe by Johnson Line* [1939], digital verfügbar unter <https://www.timetableimages.com/maritime/images/john.htm> [Abrufdatum: 3.10.2022]).
 - 2 Laut Tagebuch zur Schiffsüberfahrt in der Nähe von Acapulco, laut E-Mail in Mexiko, nahe Acapulco (vgl. E-Mail von Irene Schreier Scott an die Verfasserin, 26.4.2022). Für den Vulkan Izalco in El Salvador sind ab Februar 1939 eruptive Aktivitäten nachweisbar, vgl. *Global Volcanism Program*, <https://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=343030> [Abrufdatum: 3.10.2022].
 - 3 Tagebuch zur Schiffsüberfahrt, SISS Schreier JonasE, Mappe 21.

Was wie eine erlebnisreiche Urlaubsreise anmutet, ist tatsächlich für einige der Reisenden eine Flucht: So hat sich auch die Klavierpädagogin Edith Schreier⁴ mit ihrer Tochter, der neunjährigen Irene, auf den Weg gemacht. Aus Wien führt dieser in die Emigration. Ihre Habseligkeiten befinden sich in wenigen Koffern; später soll ein „lift“, eine Containerlieferung, mit Büchern, Möbeln etc. folgen. Wegen ihrer jüdischen Abstammung⁵ vom Nazi-Regime verfolgt und mit dem Tode bedroht, wählt Schreier mit ihrer Tochter den rettenden Weg in die Ferne, nach Kalifornien, wo ihr Sohn aus erster Ehe bereits lebt. Zurück in Wien bleiben die Schwiegereltern, der bekannte Architekt Theodor Schreier und seine Frau Anna, die später dem Holocaust zum Opfer fallen⁶ – ihnen schreiben Mutter und Tochter regelmäßig, wodurch ein Konvolut an Briefen erhalten ist, das Auskunft über die Ankunftsphase in San Francisco gibt.⁷

Dieser Bestand ist für die Forschung u. a. deshalb so bedeutend, da er Einblick in Handlungen und Orte des Übergangs gewährt, die in ihrer kurzlebigen und kaum institutionalisierten Form so gut wie keine Spuren in Akten oder öffentlichen Medien wie der Presse hinterlassen haben. Ich bin der Tochter der Familie, der Pianistin Irene Schreier Scott, zu großem Dank verpflichtet, dass sie mir Einsicht in diese teils sehr privaten Briefe ermöglicht hat und mir als Gesprächspartnerin zur Verfügung stand; ebenso danke ich Peter Abramowitsch für Gespräche und den Einblick in Teile des Nachlasses seines Vaters.⁸

4 Zu Edith Schreier Jonas, geb. Jacoby: Carolin Stahrenberg: Art. *Edith Schreier Jonas* (2018), in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, Sophie Fetthauer und Friedrich Geiger, Hamburg 2005–, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007171 (Abrufdatum: 14.2.2023).

5 Edith Jacoby stammte aus einer ursprünglich jüdischen Familie, war aber schon 1909 protestantisch getauft worden; die Schreiers waren assimilierte Juden – auch die Tochter Irene wurde getauft (vgl. E-Mail von Irene Schreier Scott an die Verfasserin, 26.4.2022).

6 Theodor Schreier (geb. 9.12.1873 Wien, gest. 22.1.1943 Ghetto Theresienstadt), Architekt, Anna Schreier, geb. Turnau (geb. 16.9.1878 Kolín/Tschechien, gest. 24.10.1942 Ghetto Theresienstadt). Vgl. Stahrenberg, Art. *Edith Schreier Jonas* (wie Anm. 4), Personendaten sowie Ursula Prokop: Art. *Theodor Schreier*, in: *Architektenlexikon*, hg. von Architekturzentrum Wien (letzte Änderung 15.5.2014), <https://www.architektenlexikon.at/de/1348.htm> (Abrufdatum: 24.4.2022).

7 Die Briefe befinden sich im Besitz der Familie, SISS Schreier JonasE.

8 Beide Familien, aber besonders Irene Schreier Scott, nahmen mich in herzlicher Weise auf, zeigten mir nicht nur Unterlagen ihrer Eltern, sondern auch die Umgebung in Berkeley und öffneten mir Türen zu weiteren Nachkommen deutschsprachiger Emigrant:innen in der Bay Area – als Fremde konnte ich so selbst einen Eindruck von Gastlichkeit und der unabdingbaren Orientierung durch *mobilizers* in einer neuen Umgebung bekommen. Außerdem danke ich Andrea Rauter, London, die den Kontakt zu Irene Schreier Scott hergestellt hat. Ferner danke ich der Mariann Steegmann Foundation, dem Zukunftsfonds der Republik Österreich sowie Michael Freyhan, die die Finanzierung des an der Universität Innsbruck angesiedelten Forschungsprojekts sowie den Forschungsaufenthalt in Berkeley ermöglicht haben.

Das Schiff als Transitort der Migration beschreibt der Kulturwissenschaftler Joachim Schlör als ein »merkwürdige[s] Instrument«, das »Ort und Nicht-Ort zugleich ist, in Bewegung und doch – da man es nicht selbst bewegt – im Stillstand«⁹; und er schildert die Schiffsüberfahrt als »zentralen Ort in der Erinnerungstopographie der Emigranten.«¹⁰ In der Bewegung stillzustehen, ein Innehalten zwischen dem, was die Flüchtlinge hinter sich lassen, und dem, was vor ihnen liegt, dieses Gefühl symbolisiert wohl kaum ein Ort besser als der Ozeandampfer, den Michel Foucault als »Heterotopie *par excellence*«¹¹ beschreibt – gleichzeitig kann hier ein Gefühl der Normalität innerhalb des Exzeptionellen aufrechterhalten werden: Für fast niemanden unter den Reisenden ist die Schiffspassage Alltagsroutine, selbst die Touristinnen und Touristen erleben hier Außergewöhnliches: Das Schiff ist für alle Passagier:innen gleichermaßen fixierter Übergang.

Doch wo befindet man sich nach der Ankunft? Weicht das Transitorische? Wird dieser Ort des Dazwischen verlassen, sobald ein »neues« Ufer erreicht ist? Hier ändert sich die Position derer, die von einer Urlaubsreise zurückkehren, und derer, die auswandern – denn wann ist ein Flüchtling »angekommen«? Und: will er oder sie überhaupt ankommen? Schlör beschrieb seinen Eindruck, den er in Gesprächen gewonnen hat, in Bezug auf deutschsprachige Juden in Israel: Viele befänden sich »immer noch, mental, »auf dem Schiff«¹².

Im Gegensatz zum bewegten Schiff beschäftige ich mich in diesem Essay mit einem »fixen« Ort, der aber ebenfalls heterotopische Züge trägt – einem »anderen« europäischen Ort, und dies sogar am geographisch von Europa entgegengesetzten Ufer der USA, am Pazifik, wo der transpazifische Austausch fast näher zu liegen scheint als der transatlantische.¹³ Inwiefern tragen auch diese »fixen« Orte noch die Mentalität des Schiffs in sich, um in Schlörs Worten zu sprechen? Wie stark »verankern« sie (und wo, in Europa oder in Amerika?), oder bleiben sie fluide? Dies sind Fragen, denen ich in diesem Aufsatz anhand eines Orts nachgehen möchte: Die Pianistin Edith Schreier etablierte während ihrer ersten zwei Jahre nach der Emigration

9 Joachim Schlör: *Die Schiffsreise als Übergangserfahrung in Migrationsprozessen*, in: *Mobile Culture Studies. The Journal* 1 (2015), DOI: 10.25364/08.1:2015.1.1, S. 9–22, hier S. 11–12.

10 Ebd., S. 12.

11 Michel Foucault: *Von anderen Räumen* (1967/1984), in: *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne, Frankfurt a.M. 2006, S. 317–329, hier S. 327.

12 Schlör, *Die Schiffsreise als Übergangserfahrung in Migrationsprozessen* (wie Anm. 9), S. 12.

13 Vgl. z.B. die Forschungsaktivitäten im Schwerpunkt »Transpacific Migration« des Pacific Regional Office des German Historical Institute in Berkeley, CA: <https://migrantknowledge.org/about/ghi-pro/transpacific-migration/> (Abrufdatum: 20.4.2022). Zu musikbezogenen Flüchtlingen aus Europa vgl. z.B. *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950*, Bd. 1 *Kalifornien*, hg. von Horst Weber, München 2003 sowie die biographischen Artikel im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (wie Anm. 4), www.lexm.uni-hamburg.de (Abrufdatum: 20.4.2022).

in San Francisco einen Lunchroom. Dies war kein eigentlicher Ort der Musik, kein Ort für Konzertveranstaltungen oder Kammermusik – nichtsdestotrotz war es ein Ort, der Musikerinnen und Musiker betraf, wie ich im Folgenden zeigen möchte.¹⁴

Auch ein Lunchroom ist ein Ort des Übergangs – allerdings kein solcher, der sich selbst bewegt, wie das Schiff, sondern der durchlässig ist für den Durchgang verschiedener Menschen, die den Raum als Akteurinnen und Akteure kreieren.¹⁵ Er ist zunächst für ein zeitlich befristetes Verweilen gedacht: Man kommt zum Essen, vielleicht noch zu Gesprächen und einem Kaffee, dann führt der Weg weiter – dass solche Zeiträume ausgedehnt werden können, dass Restaurants und Imbissstuben wiederkehrend besucht werden, ändert zunächst nichts am fluktuierenden Charakter. In dieser Qualität befördert ein Ort wie der Lunchroom soziale Austauschprozesse, es wird ein menschlicher Begegnungs- und Kontaktraum hergestellt. Solche Orte sind somit prädestiniert, zu interkulturellen Kontaktzonen im Sinne Stephen Greenblatts zu werden, »contact zones« where cultural goods are exchanged [...]. Certain places [...] are deliberately made open, with the rules suspended that inhibit exchange elsewhere.«¹⁶ In den von Greenblatt beschriebenen Kontaktzonen stehen nicht nur Austauschprozesse im Fokus, er sieht hier auch bestimmte Akteur:innen in zentraler Funktion, die er als *mobilizers* bezeichnet: »A specialized group of ›mobilizers‹ – agents, go-betweens, translators, or intermediaries – often emerges to facilitate contact.«¹⁷ Von den kulturwissenschaftlichen Mobility Studies fordert er, das Handeln solcher Akteur:innen zum Ausgangspunkt der Analyse zu machen, um kulturelle Prozesse besser verstehen zu können. Inwiefern der Lunchroom der Pianistin Edith Schreier zu einem solchen Kontaktraum wurde, ob diese Kontakte als transatlantisch bezeichnet werden können, wer gegebenenfalls als *mobilizer* agierte und welche Rolle in diesem Zusammenhang musizieren oder andere kulturelle Praktiken spielten (wie kochen, Gespräche führen, essen), möchte ich im Folgenden untersuchen.

14 Später etablierte Schreier in San Francisco einen weiteren, ähnlichen Ort, ein Boarding House, dessen Analyse aber hier den Rahmen sprengen würde und somit einem anderen Aufsatz überlassen bleiben muss. Vgl. <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/das-boarding-house/das-boarding-house-der-pianistin-edith-schreier-in-san-francisco.html> (Abrufdatum: 14.2.2023).

15 Zur Konstitution von Raum vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001, S. 130–131 sowie Kap. 5 (»Die Konstitution von Raum«).

16 Stephen Greenblatt: *A mobility studies manifesto*, in: *Cultural mobility. A manifesto*, hg. von dems. [u.a.], Cambridge/New York 2010, S. 250–253, hier S. 251.

17 Ebd.

II.

Edith Schreier Jonas, geb. Jacoby, wurde am 23. Januar 1891 in der ostpreußischen Kleinstadt Lötzen in eine wohlhabende Unternehmerfamilie hineingeboren. Zu ihrer umfassenden Ausbildung gehörte auch der Klavier- und Gesangsunterricht. Ersterer überschritt mit einem Übensum von sechs Stunden täglich bald den Rahmen einer Amateurausbildung.¹⁸ Zu einem professionellen Abschluss entschloss sich Schreier allerdings erst spät, nachdem sie zum zweiten Mal verwitwet war.¹⁹ Als sie im Jahr 1930 als Externe an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst die Staatsprüfung in Klavier bestand, war sie bereits fast 40 Jahre alt. Ab diesem Zeitpunkt führte sie die Berufsbezeichnung Musikpädagogin.²⁰

Doch die Hoffnung auf ein Auskommen als Klavierlehrerin nach der Emigration zerschlug sich zunächst – trotz eines ausführlichen Empfehlungsschreibens des international renommierten Pianisten Artur Schnabel, den Schreier aus Hamburg kannte.²¹ So entschloss sie sich, einen Lunchroom in ihrer Wohnung in der Scott Street 1565 in San Francisco zu eröffnen, in einem Haus, in dem noch andere deutschsprachige Flüchtlinge wohnten. Auf diese Weise gelang es ihr, ein Einkommen für sich und ihre Tochter zu sichern. Der erste Beleg darüber findet sich in einem Brief vom Mai 1939²², ca. zwei Monate nach der Ankunft in San Francisco (4. März 1939); zu dieser Zeit muss der Lunchroom allerdings schon einige Zeit bestanden haben. Er befand sich gegenüber einer Sozialeinrichtung für Flüchtlinge namens Eureka,²³ und Schreier bot für die dort arbeitenden Helferinnen und Helfer sowie die Flüchtlinge mittags zunächst Sandwiches an.²⁴

18 SISS Schreier JonasE, Box 3.

19 Vgl. Stahrenberg, Art. *Edith Schreier Jonas* (wie Anm. 4).

20 Ebd.

21 Artur Schnabel an Edith Schreier, Tremesso, Lago di Como, Villa Ginetta, 12.6.1938. SISS Schreier JonasE, Box 3. Zu Artur Schnabel: Britta Mattern: Art. *Artur Schnabel* (2012), in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (wie Anm. 4), https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002654 (Abrufdatum: 14.2.2022).

22 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

23 Zur Eureka Benevolent Society vgl. *Jewish Family and Children's Services, History*, <https://www.jfcs.org/about/history> (Abrufdatum: 17.10.2022). Die Informationen der dortigen Timeline basieren auf: Sara L. Schwartz und Michael J. Austin: *Jewish Family and Children's Services: An Organizational History of Its First 157 Years, 1850–2007*, Berkeley 2010.

24 Irene Schreier Scott schildert in ihren Erinnerungen, dass die Idee des Lunchroom und die Vermittlung der Wohnung durch die Familie Lazar unterstützt wurde, eine befreundete Emigrantenfamilie aus Lötzen, die bereits längere Zeit in San Francisco lebte. Siegbert Lazars Schwester arbeitete in der Sozialeinrichtung Eureka. Irene Schreier Scott: *Childhood Memories – The San Francisco Years*, S. 7. SISS Schreier JonasE.

Die Wohnung, in der die Gäste empfangen wurden, umfasste zwei Zimmer, Flur, Küche und Bad sowie einen großen Einbauschränk, ein Doppel-Ausziehsofa und ein Wandklappbett; so konnten die Räume tagsüber in Wohn- bzw. Esszimmer verwandelt werden²⁵ – ein Arrangement, das den Charakter des Transitorischen des Lunchroom verdeutlicht. Das Klappbett war für die Unterbringung von Ediths Schwester Hilde vorgesehen, sobald diese ebenfalls in San Francisco ankommen würde (was im Juni 1939 der Fall war).²⁶ Auch ein gemietetes Klavier befand sich zu dieser Zeit bereits in der Wohnung, auf dem die Tochter am Nachmittag übte; Tische und Klappstühle zur Bewirtung wurden ausgeliehen.²⁷ In einem Brief teilte Irene dem Großvater mit, dass eine Ansicht von Wien, die er gezeichnet hatte, eine Wand der Wohnung (und so folglich auch des Lunchrooms) zierte²⁸ – folgt man diesem Brief, so müsste sich tatsächlich bereits sehr früh, zu einem Zeitpunkt, als die Wiener Möbel noch nicht in San Francisco angekommen waren, »ein Stück Wien« im Lunchroom befunden haben, das als Erinnerungsstück eine Brücke zwischen dem Herkunftsort der Betreiberinnen und der neuen Wohnung in San Francisco herstellte – für die Schreier selbst, aber auch für die Gäste, ob sie nun ebenfalls Flüchtlinge oder US-Amerikaner:innen waren. Später kamen noch andere Zeichnungen hinzu, die den Gästen, laut eines Briefs der Mutter, von der Tochter »mit Stolz«²⁹ gezeigt wurden und zum Anlass von Kommunikation mit und unter den Gästen wurden.³⁰

Schreier hatte zuvor nie in der Gastronomie gearbeitet und war auch im bürgerlichen Haus nicht für Dinge des Haushalts zuständig gewesen, hatte man doch sowohl in Lötzen als auch an den späteren Wohnorten Hamburg und Wien für diese Tätigkeiten Personal im Haus.³¹ Doch ihre musikalische Ausbildung half in diesem Fall nicht weiter. So musste sie sich laut Erinnerungen der Tochter vieles autodidaktisch erarbeiten, vom Kochen und Backen bis zum Berechnen des Einkaufs und

25 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

26 Edith Schreier an Schwiegereltern, 15.6.1939, SISS Schreier JonasE, Mappe 99.

27 Schreier Scott, *Childhood Memories* (wie Anm. 24), S. 7 sowie Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

28 Irene Schreier an Großeltern, o. O., undat. [1939]. SISS Schreier JonasE, Box 1, fol. 1, Mappe 17. Theodor Schreier schickte immer wieder Zeichnungen mit Wiener Motiven an Schwieger- und Enkeltochter. Schreier Scott erinnert sich erst an spätere Sendungen mit Zeichnungen u. a. als Geschenk für die Affidavit-Geber – noch heute werden diese Bilder in der Familie aufbewahrt (vgl. E-Mail von Irene Schreier Scott an die Verfasserin, 26.4.2022).

29 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 100.

30 Irene Schreier an Großeltern, San Francisco, 10.7.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 97.

31 Allerdings hatte Schreier – wie für Frauen aus bürgerlichem Umfeld damals üblich – direkt vor der Eheschließung für ca. ein Jahr eine Hauswirtschaftsschule in Königsberg besucht, vgl. Stahrenberg, Art. *Edith Schreier Jonas* (wie Anm. 4).

der benötigten Mittel, was eine Herausforderung darstellte.³² Das Musizieren wurde statt zur Profession zur seltenen Freizeitbeschäftigung.³³

Zur Mittagszeit erschienen zum Zeitpunkt des ersten Berichts, im Mai 1939, bereits durchgängig mehr als fünf Gäste, für bis zu elf (später 15)³⁴ gleichzeitig waren Plätze vorhanden. Es konnten insgesamt am Tag auch schon einmal 21 oder 23 Gäste verköstigt werden.³⁵ Dies stellte für eine Person allein beim Kochen, Anrichten und Bedienen eine logistische Herausforderung dar. Der größte Teil der Arbeit bestand laut Edith Schreiers Briefen darin, das Geschirr zu spülen und zu trocknen; zusätzliche Hilfe kam von Bekannten oder anderen Bewohnerinnen des Hauses, gelegentlich halfen auch die Gäste selbst beim Auftragen oder Abräumen der Teller. So entstand zur Mittagszeit eine Kommunikations- und Hilfsgemeinschaft, und zwar zwischen Flüchtlingen und US-Amerikaner:innen: Die Gäste, von der Sozialeinrichtung oder durch Mundpropaganda im Bekanntenkreis angelockt, aßen nicht nur im Lunchroom, sondern unterstützten durch Zuspruch, Mitarbeit oder spendeten z.B. auch gelegentlich Haushaltsgegenstände, wie Zuckerdosen, Kochtöpfe, eine Kasse³⁶ und später sogar eine elektrische Rührmaschine.³⁷ Damit entstand eine Kontaktzone (s.o.), in der sich Hierarchien verwischten und Gemeinsamkeit hergestellt werden konnte. Auch andere Emigrierte, die bereits länger im Land waren, spendeten Nahrungsmittel aus ihren Gärten oder halfen durch ihr Wissen und Können.³⁸ Die Netzwerke erstreckten sich auf diese Weise auch nach außerhalb, wurden aber in der Kontaktzone des Lunchrooms wirksam.

Bezüglich der Speisen, die Schreier anbot, lernte sie offenbar schnell, den Arbeitsaufwand richtig einzuschätzen. So berichtet sie beispielsweise, dass sie sich bezüglich der Nachspeisen umstellte (auf Fruchtsalat und Apfelmus), da das Backen zu aufwendig war – allerdings servierte sie weiterhin Kekse (Cookies), die laut ihrer Aussage »wienerischen Charakter«³⁹ haben mussten. Später, als sie mehr Hilfe hatte, nahm sie das Backen wieder auf, es blieb für sie aber eine Herausforderung.

32 Schreier Scott, *Childhood Memories* (wie Anm. 24), S. 7.

33 Neben einer gewissen Einnahmequelle bot das Betreiben eines Lunchroom auch den Vorteil, dass durch übriggebliebene Reste für die Nahrungsmittelversorgung der Familie gesorgt war – gegessen wurde dabei nach dem Gesichtspunkt, was am folgenden Tag nicht mehr verwendbar sein würde. Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

34 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 25.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 98.

35 Wie beispielsweise am 22.5. oder am 15.6.1939: Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101 sowie Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 15.6.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 99.

36 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

37 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 4.7.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 95.

38 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 100.

39 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

Schreier orientierte sich in Angebot und Ambiente zunächst an den Wünschen der US-amerikanischen Gäste, wobei sie Gewohnheiten, die ihr ungewöhnlich erschienen, wie beispielsweise den hohen Konsum von Eiswasser, in ihren Briefen immer wieder hervorhob.⁴⁰ Gegenüber den Schwiegereltern nutzt sie auch viele Vergleiche mit aus Wien bekannten Orten und Gepflogenheiten, knüpft damit an Vertrautes an und bildet so eine Art transatlantische Brücke:

Manchmal kommen alle auf einmal, und dann entwickelt sich ein Betrieb wie bei Zögernitz^[41] am Sonntag!! Nämlich die Ähnlichkeit liegt darin, daß ich die Bestellungen verwechsle oder vergesse (wie ein Wiener Ober am Sonntag) aber ich kenne die Gewohnheiten meiner Kunden auch bald wie ein Caféhausober, und weiß genau, wer die Suppe und den Kaffee brennheiß haben will und wer nicht, und wer mehr als 2 Tassen Kaffee trinkt.⁴²

Immer wieder weist Schreier in ihren Briefen darauf hin, welche Lebensmittel in San Francisco genauso gut wie oder besser als in Wien zu bekommen sind, oder vergleicht beispielsweise das Klima mit dem an der italienischen Riviera, das den Schwiegereltern bekannt war – so rückt sie die beiden weit entfernten Orte San Francisco und Wien gedanklich zusammen und schlägt sprachlich und imaginär eine Brücke; wohl in der Hoffnung, den Schwiegereltern Ängste bezüglich einer Emigration zu nehmen. Schreier bemühte sich seit ihrer Ankunft immer wieder um Affidavits für Theodor und Anna Schreier – letztlich tragischerweise ohne rechtzeitigen Erfolg.

Im Juni und Juli 1939 trafen mehrere Bekannte aus Wien in San Francisco ein, darunter der Musiktheoretiker Oswald Jonas⁴³ (Schreiers späterer Ehemann) und der Pianist und frühere Klavierlehrer von Edith und Irene, Moriz Violin⁴⁴ mit seiner Frau, die durch Vermittlung Schreiers bei einer anderen geflüchteten Wienerin zur Miete untergebracht werden sollten.⁴⁵ Zu diesem Zeitpunkt kamen sich die Schrei-

40 Ebd.

41 Gemeint ist das Casino Zögernitz, ein bekanntes Ausflugslokal in Wien, vgl. Judith Mayr: *Das Casino Zögernitz. Geschichte und denkmalpflegerisches Revitalisierungs- und Nachnutzungskonzept zu einem der letzten historischen Veranstaltungsetablissemments der Wiener Vorstadt* (Diplomarbeit TU Wien), Wien 2018, DOI: 10.34726/hss.2018.48822.

42 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 16.5.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 101.

43 Zu Oswald Jonas: Oswald Jonas und John Rothgeb: Art. *Jonas, Oswald*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27597> (Abrufdatum: 14.2.2023).

44 Zu Moriz Violin: Carolin Stahrenberg: Art. *Moriz Violin* (2018), in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (wie Anm. 4), https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005318 (Abrufdatum: 14.2.2023).

45 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 100.

ers nach eigenen Worten »bereits als Ur San Franciscaner vor.«⁴⁶ Mit einem weite-
ren geflüchteten Musiker, dem Pianisten Bernhard Abramowitsch⁴⁷ aus Hamburg,
spielte Edith Schreier nun gelegentlich vierhändig, sofern es ihre Zeit zuließ. Abra-
mowitsch wurde ein regelmäßiger Lunch-Gast und spielte nach dem Essen auf dem
Klavier im Wohnzimmer, z.B. Schubert-Impromptus.⁴⁸

Der Lunchroom stieß inzwischen auf »riesiges Interesse« und Schreier stellte
einen jungen Flüchtling namens Rothschild, der noch keine Beschäftigung in San
Francisco gefunden hatte, als Kellner gegen ein kostenfreies Mittagessen an – sie
wurde also Arbeitgeberin.⁴⁹ Die ebenfalls im Juni eingetroffene Hilde war beein-
druckt, mit welchem Erfolg ihre Schwester »die Sache aufgezogen«⁵⁰ hatte. Neben
Lunch lieferte Schreier inzwischen auf Bestellung auch österreichische Spezialität-
en wie Kirsch- oder Topfenstrudel aus.⁵¹ Hatte Schreier also zunächst selbst von
mobilizers Hilfe erhalten, die Kontakte herstellten, übersetzten und vermittelten, so
wurde sie nun selbst zu einer solchen Person: für ihre Familienmitglieder und die
Bekannten aus Wien, die nach und nach eintrafen, aber auch für andere Flüchtlinge
wie Rothschild, und zwar durch den von ihr etablierten Lunchroom.

Mit dem Eintreffen der Möbel aus Wien (im Juli 1939), aber auch aus verschiede-
nen anderen Haushalten der Familie Jacoby, veränderte sich auch der Lunchroom.
Zum einen waren die Räumlichkeiten nun zu klein, sodass man Ende Juli in eine
größere Wohnung umzog, ebenfalls in der Scott Street, andererseits wurde durch
die Möbel nun der Charakter des »wienerschen« bzw. europäischen Haushalts in
San Francisco verstärkt. War die Stadt Wien zuvor nur durch Zeichnungen, qua-
si wie durch ein Fenster, und einige Speisen präsent gewesen, so manifestierte sie
sich nun durch Einrichtungsgegenstände im ganzen Raum. Hinzu kam die Präsenz
der Schwester Hilde und der anderen Bekannten, sodass Schreier feststellte, dass
sich durch die »so vertrauten Kreise« und die nun viel gesprochene deutsche Spra-

46 Ebd.

47 Zu Bernhard Abramowitsch: Barbara Müller-Wesemann und Sophie Fetthauer: Art. *Bernhard Abramowitsch* (2007), in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (wie Anm. 4), https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002397 (Abrufda-
tum: 14.2.2023).

48 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 15.6.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 99.
Weitere Informationen über das gespielte Repertoire gibt es – zumindest in den mir bekann-
ten Quellen – leider nicht.

49 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Map-
pe 100. Auch andere Personen wurden übergangsweise von Schreier eingestellt, namentlich
erwähnt wird z.B. Franz Kornfeld in Briefen vom Dezember 1939 und April 1940, ebenfalls ein
Wiener.

50 Nachschrift von Hilde Jacoby im Brief von Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco,
15.6.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 99.

51 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 25.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 98.

che für die Neuankömmlinge gar nicht das Gefühl einstelle, in den USA zu sein.⁵² Die Heterotopie wird hier also sowohl durch die Gegenstände als auch durch die Menschen erzeugt. Dies wirkte nicht nur auf die Immigrierten selbst: Möbel, Porzellan und Tischwäsche wurden nach Schreiers Berichten von den Gästen sehr bewundert,⁵³ und auch die Speisen im Lunchroom wurden »wienerscher«. Den Gästen, die immer noch hauptsächlich Angestellte der Hilfsorganisation Eureka waren, wurde »wienersche Küche«⁵⁴, Gulasch und leichte Mehlspeisen, serviert, was offenbar auf großen Anklang stieß. Eröffnet wurde der Lunchroom an neuer Adresse z.B. mit einem »echt Wiener Menü, Schnitzel mit Salat und Apfelstrudel«⁵⁵, später bot Schreier auf Bestellung auch »Viennese dinner« an (vgl. Abb. 1). Nach Schreiers Bericht schwärmten die Amerikaner:innen für »Viennese style«, nicht nur in Bezug auf Einrichtung und Essen – auch sie selbst werde als »Wiener speciality« betrachtet. Deshalb verheimlichte sie nach eigenen Aussagen gern, dass sie eigentlich in Deutschland geboren worden war – sicherlich auch eine marktstrategische Überlegung.⁵⁶ Der Lunchroom hatte sich also von einem an »amerikanischen« Gepflogenheiten orientierten Angebot zu einem stärker »wienerscher« geprägten Ort entwickelt – allerdings als Hybrid, denn es wurden z.B. weiterhin große Mengen an Eiswasser serviert.⁵⁷

Unter dem gelieferten Mobiliar, das bis zum Umzug zunächst zwischengelagert werden musste, befanden sich auch zwei Flügel, der Bechstein der Schreiers sowie ein Blüthner-Flügel aus dem Besitz der Schwester Hilde Jacoby,⁵⁸ der bald nach der Ankunft an die Familie Lazar verkauft wurde.⁵⁹ Das Klavier wurde in der neuen

52 »Und so hat man manchmal gar nicht das Gefühl dieser großen Veränderung.« Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 25.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 98.

53 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 21.8.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 66.

54 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 25.6.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 98. Während der Feiertage um den amerikanischen Nationalfeiertag am 4. Juli kochte man dagegen nur für Familie und Freunde und kaufte in jüdischen Lebensmittelgeschäften ein, vgl. Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 4.7.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 95.

55 Nachschrift Edith Schreier im Brief von Irene Schreier an Großeltern, San Francisco, 26.7.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 90.

56 Der Name »Wien« habe immer einen besonderen Klang, so Schreier: Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.8.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 89.

57 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.8.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 89.

58 Schreier Scott, *Childhood Memories* (wie Anm. 24), S. 9.

59 Oral History Interview mit Irene Schreier Scott, 26.5.2016, Sammlung Carolin Stahrenberg, Salzburg. Durch die zahlreichen antisemitischen Maßnahmen zum Vermögensentzug durch die nationalsozialistische Regierung waren Emigrant:innen ihres Barvermögens sowie der Einkünfte aus im Deutschen Reich verbliebenen Werten (Immobilien, Lebensversicherungen, Aktien ...) weitgehend beraubt. Dadurch stellten die geretteten Gegenstände oft die einzigen noch erhaltenen Vermögenswerte dar. Vgl. in Bezug auf Österreich: *Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich. Zusammenfassungen und Einschätzungen. Schlussbericht*, hg. von Clemens Jabloner, Brigitte Bailer-Galan-

Wohnung, die jetzt fünf Zimmer umfasste, im Raum der Tochter Irene aufgestellt und befand sich damit nicht mehr in den Speisezimmern; es gab ein großes Esszimmer neben der Küche, wo der Lunch serviert wurde, außerdem wurde die Wohnung mit wertvollen Teppichen aus den europäischen Haushalten ausgestattet.⁶⁰ Hier wurden nun auch erstmals zwei Zimmer an eine Immigrantin⁶¹ untervermietet – eine Vermietung, für die wiederum musikbezogene Netzwerke von Bedeutung waren, hier die Bekanntschaft mit dem Sohn Artur Schnabels, worin sich die in diesem Fall hohe Bedeutung solcher Kontakte für die Etablierung in einer neuen Umgebung zeigt.



Abb. 1: Visitenkarte für Edith Schreiers »Viennese Lunches«, undatiert (nach Aug. 1939). SISS Schreier JonasE, Mappe 49 (Foto der Verfasserin)

Der Lunchroom konnte nun mehr als 30 Gäste fassen und generierte zusammen mit der Vermietung ein Einkommen, das den Unterhalt von Mutter und Tochter bestritt, einige Zusatzausgaben für die Ausbildung der Tochter erlaubte und kleine Rücklagen ermöglichte.⁶² Was unter den Möbeln aus Wien fehlte, wie ein Herd und ein Eisschrank, wurde über die Eureka oder aus zweiter Hand günstig erworben.⁶³ Unter den Lunchroom-Gästen, die inzwischen gelegentlich auch abends zu den »Viennese dinners« kamen, waren verschiedene Musiker:innen, die Schreier manchmal Karten für ihre Konzerte schenkten. Abramowitsch beispielsweise, der schon länger in San Francisco war, spielte bereits Klavierabende an verschiedenen Orten,

da und Eva Blimlinger [u.a.], Wien 2003, S. 80–156 (online verfügbar: <https://hiko.univie.ac.at/PDF/01.pdf>, Abrufdatum: 17.10.2022).

60 Nachschrift Edith Schreier im Brief von Irene Schreier an Großeltern, San Francisco, 26.7.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 90.

61 Inka Rosenberg mit ihrer zu diesem Zeitpunkt zweijährigen Tochter. Sie blieb Mieterin bis 15.3.1940.

62 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 7.10.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 62.

63 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 11.8.[1939]. SISS Schreier JonasE, Mappe 89.

zu denen er auch Edith Schreier einlud.⁶⁴ Dies stellte für Edith eine willkommene Abwechslung dar⁶⁵ und war eine Möglichkeit, weitere Kontakte zu knüpfen. Auch Jonas und Violin bemühten sich darum, professionell Anschluss zu finden, was sich als schwierig erwies.⁶⁶ Nur selten, aber doch ab und an, hatte Schreier selbst Gelegenheit, auf dem Flügel zu spielen, der nach ihren Berichten inzwischen von Irene, Violin, Abramowitsch und Jonas genutzt wurde.⁶⁷

Immer mehr Immigrant:innen fanden den Weg zu ›Schreier's‹ – als erste Anlaufstelle oder als regelmäßige Gäste. Auch Jonas und Violin empfahlen bei der Suche nach Förderern ihren Gesprächspartner:innen gelegentlich Schreiers Lunchroom zum Essen oder trafen sich dort mit ihnen. Irene Schreier Scott erinnert sich an die spezielle Atmosphäre, die in der Wohnung herrschte, wenn sie aus der Schule zurückkehrte:

As more and more refugees arrived and went to the Eureka Social Agency for advice, they were more often than not steered to ›that nice Mrs. Schreier across the street‹ who would no doubt offer them a good meal and maybe even give them work. The social workers themselves loved coming to the unique combination of slummy surroundings and an interior where you would find a warm welcome, delicious food [...] and the European surroundings of a cultured Viennese household.⁶⁸

In den Erinnerungen, die sie für ihre Enkelkinder verfasste, berichtet sie von »musicians, doctors, lawyers, economists«, die gemeinsam beim Abwasch sorgenvoll über die Situation in Europa und die internationale Politik debattierten;⁶⁹ Edith sprach gegenüber ihrem Schwiegervater scherzend von der Runde der ›Prominenten‹ beim Abwasch.

Die Zeit des Lunchrooms endete, als sich im Juni 1940 für Schreier die Gelegenheit bot, in einem von ihr gemieteten Haus in einem anderen Stadtteil San Franciscos eine Art kooperatives Wohnen zu etablieren. In das Haus zogen u.a. Abramowitsch mit seiner späteren Frau Eva Koretz, ebenfalls Musikerin, die Violins und Hilde ein, weitere Zimmer wurden vermietet.

64 Dort führte er beispielsweise mit großem Erfolg sämtliche Sonaten von Schubert auf. Irene Schreier an Großeltern, San Francisco, 6.3.1940. SISS Schreier JonasE, Mappe 48.

65 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 7.10.1939. SISS Schreier JonasE, Mappe 62.
66 Ebd.

67 Edith Schreier an Schwiegereltern, San Francisco, 27.4.1940. SISS Schreier JonasE, Mappe 57.

68 Schreier Scott, *Childhood Memories* (wie Anm. 24), S. 10.

69 Ebd.

III.

Der Lunchroom von Edith Schreier hatte sich in der Zeit seines Bestehens, insbesondere nach dem Umzug, zunehmend zu einem Kontaktpunkt für deutschsprachige Flüchtlinge entwickelt. Für die Musiker:innen bot sich dort auch die Gelegenheit, das Klavier zu nutzen. Schreier fungierte hier als *mobilizer* im Sinne Greenblatts, indem sie den Raum zur Verfügung stellte und ausstattete, Kontakte herstellte und Gespräche führte – sie bewegte sich dabei zwischen den Angestellten der Hilfsorganisation Eureka (viele davon selbst Emigrant:innen), den aktuellen Flüchtlingen und anderen US-amerikanischen Gästen, die durch Mundpropaganda vom ›Viennese style‹ angezogen wurden. Gleichzeitig stellte Schreier auch symbolisch einen transatlantischen Bezugsraum her. Auch in ihren Briefen schlug sie eine Brücke, in diesem Fall für die Schwiegereltern, indem sie die beiden Orte jenseits des Atlantiks – Wien und San Francisco – durch anschauliche Vergleiche einander annäherte.

Schreier hatten ihre musikbezogenen Netzwerke, in die sie zunächst große Hoffnungen gesetzt hatte (nämlich das Empfehlungsschreiben Artur Schnabels) bei der ersten Etablierung in San Francisco nicht geholfen; für sie waren vielmehr die noch auf Kontakten der Familie aus Lötzen beruhenden Bekanntschaften vor Ort hilfreich und wirkten als *mobilizers*. Sie selbst wurde dann aber zur Kontaktperson für Musiker:innen ihres früheren Hamburger und Wiener Zirkels, die sie nun in San Francisco unterstützen konnte, wie Moriz Violin und Oswald Jonas.

Die europäischen sowie die in der Anfangszeit in San Francisco geknüpften Netzwerke blieben nachhaltig, auch als Schreier 1942 Kalifornien verließ. Sie wurde Klavierpädagogin in Chicago, wohin sie Jonas folgte, der dort eine gesicherte Position am Roosevelt College erhalten hatte; der Lunchroom blieb ein Zwischenspiel in ihrem Leben.⁷⁰ Violin und Abramowitsch blieben in San Francisco bzw. in der Nähe. Während der über 60-jährige Violin – trotz Empfehlungsschreiben von Arnold Schönberg, Bruno Walter und Willem Mengelberg – beruflich nicht mehr Fuß fassen konnte,⁷¹ machte sich Abramowitsch, zu diesem Zeitpunkt Mitte 30, schnell einen Namen als herausragender Interpret von Werken Franz Schuberts sowie der zeitgenössischen Musik und wurde zu einem der gefragtesten Pianisten der Region.⁷² Bis heute stehen die Familien in engem Kontakt.

Die transatlantische Vernetzung zwischen den USA und den deutschsprachigen Ländern wurde vor allem von Oswald Jonas sowie Irene Schreier Scott weitergeführt: Jonas reiste nach Kriegsende mehrfach für Gastvorträge nach Deutschland und Österreich, Schreier Scott studierte und konzertierte in Europa. Auch von der dritten Generation, der Cellistin Monica Scott, die heute in Oakland lebt, wurde die

70 Stahrenberg, Art. *Edith Schreier Jonas* (wie Anm. 4).

71 Stahrenberg, Art. *Moriz Violin* (wie Anm. 44).

72 Vgl. Wesemann/Fetthauer, Art. *Bernhard Abramowitsch* (wie Anm. 47).

transnationale Konzerttätigkeit, verbunden mit einem zeitweiligen Leben in Europa, fortgeführt.⁷³ Wenngleich die damaligen Emigrant:innen und ihre Nachfahren längst ›angekommen‹ sind, so wurden und werden sie bis heute zu Vermittler:innen und begeben sich, zumindest im metaphorischen Sinne, zeitweise wieder ›auf das Schiff‹: in den Transitraum zwischen Europa und den USA.

73 Vgl. *Monica Scott*, <https://monicascott.net/> (Abrufdatum: 22.10.2022).

Musikalienhandel in Antebellum Boston

Räume des transatlantischen Austauschs.

Dokumentation einer Ausstellung

Clemens Kreutzfeldt

Das im September 2022 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ausgerichtete Symposium *Music Across the Ocean: Processes of Cultural Exchange in a Transatlantic Space, 1800–1950*, das auch den Ausgangspunkt für diesen Band bildete, wurde von einer Ausstellung begleitet, die aus der Arbeit an meiner Dissertation mit dem Titel *Musikalienhandel in Antebellum Boston: Räume des transatlantischen Austauschs* hervorgegangen ist. Die präsentierten Exponate sind während meiner Recherchen durch den Besuch von Flohmärkten, Antiquariaten oder Online-Auktionshäusern in den USA in meinen Besitz gelangt. Der vorliegende Text unterscheidet sich von den übrigen wissenschaftlichen Beiträgen des Bandes, indem er eine Dokumentation dieser Ausstellung darstellt und sich in kurze Objektbiografien strukturiert, die punktuelle, kursorische Einblicke in das mich interessierende Quellenmaterial erlauben. Bevor die einzelnen Fundstücke betrachtet werden, sei jedoch zunächst die Forschungsperspektive meiner Dissertation dargelegt, die als Hintergrundfolie der kleinen Sammlung zu verstehen ist.

Der zwischen 1800 und 1860 aufblühende Musikalienmarkt ist Spiegel des musikkulturellen Lebens Bostons und seines Wandels. Er reflektiert die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Entwicklungen ebenso wie die Bedingungen der US-amerikanischen Musikkultur. Prägenden Einfluss hatten vor allem die (krisenbedingte) Migration aus Europa sowie die fortschreitende industrielle Revolution, die das Reisen zwischen den beiden Kontinenten zunehmend erleichterte. Das Geschäftsmodell der Musikalienhändler schloss oftmals über den bloßen Warenverkehr von Druckerzeugnissen hinaus auch verlegerische Tätigkeiten oder den Handel und die Produktion von Instrumenten ein. Außerdem fungierten ihre Geschäftsräume als soziale Orte, an denen professionelle Musikschaffende und Laien aufeinandertrafen und ins Gespräch kamen. Es wurden Informationen über anstehende Konzerte verbreitet, Konzertkarten verkauft und Subskriptionslisten ausgelegt. Des Weiteren konnten Empfehlungen für geeignete Instrumental- oder Gesangslehrer:innen eingeholt werden. Diese vielseitigen Tätigkeitsfelder

ermöglichten ein florierendes Unternehmen und machten die Geschäfte zu einem elementaren Bestandteil des Musiklebens vor Ort.

Dabei waren Musikalienhändler Netzwerker *par excellence* und mit der europäischen Musikkultur sowie ihren Akteur:innen bestens vertraut. Viele verfügten über musikpraktische Erfahrungen und Fähigkeiten, die sie auf beiden Seiten des Atlantiks gewonnen hatten und die ihre Tätigkeitsfelder entscheidend prägten. Aus der Warte europäischer Musikschaffender, für die Nordamerika während dieser Zeit an ökonomischer Attraktivität gewann und die den Kontinent daher zunehmend bereisten oder dorthin immigrierten, waren Musikalienhändler unentbehrliche Kontakte. Sie übernahmen entscheidende Netzwerkfunktionen, da sie über die notwendigen lokalen Beziehungen zu den Musikschaffenden, den Konzertinstitutionen oder der Musikpresse verfügten. Transatlantische Austauschprozesse fanden ebenso Niederschlag in ihrer Tätigkeit als Musikverleger, indem sie die Erfolge reisender Virtuoso:innen verlegerisch begleiteten, Notendrucke mit Angaben bewarben, die auf europäische Aufführungskontexte, Widmungsträger:innen oder berühmte Interpret:innen verwiesen und nicht zuletzt auch die Anfertigungen von Raubkopien als möglich und im Hinblick auf ihr wirtschaftliches Handeln notwendig erachteten. Der Einfluss, den sie mit ihren transatlantischen Transferpraktiken auf das Repertoire sowohl des öffentlichen Konzertwesens als auch der florierenden häuslichen Musikkultur nahmen, ist nicht zu unterschätzen und wirft unter anderem Fragen zu den Aushandlungsprozessen zwischen kulturellem Sendungsbewusstsein und Kommerz auf.

Viele dieser Aspekte spiegeln sich in den gesammelten Fundstücken wider. Die folgenden kurzen Objektbiografien sind in fünf Kategorien unterteilt: Sie geben (I.) Einblicke in den Musikalienhandel als Bestandteil des kommerziellen städtischen Lebens und (II.) in die Frühphase des Bostoner Musikverlagswesens, sie zeigen (III.) Notendruck-Sammlungen samt Spuren der Internationalisierung des Musiklebens, (IV.) transatlantische Handelsnetzwerke sowie (V.) den Transfer musikalischen Wissens in Form des Verlegens von Lehrbüchern.¹

1 Die arabischen Nummerierungen der Abbildungen entsprechen jeweils den einzelnen Exponaten der Sammlung. Angefügte Kleinbuchstaben beziehen sich entweder auf Vergrößerungen oder geben Einblicke in das Innere des jeweiligen Exponats. Mit Großbuchstaben sind jene Abbildungen markiert, die aus externen Beständen hinzugezogen wurden. Ich danke Alison Wice für die Unterstützung bei der Erstellung der Digitalisate.

I. Der Musikalienhandel als Bestandteil des kommerziellen städtischen Lebens

Spuren, die auf die Präsenz von Musikalienhändlern im städtischen Leben Bostons verweisen, finden sich u.a. in Adressbüchern und Almanachen, die meist im handlichen Taschenformat für den alltäglichen Gebrauch produziert wurden. Der hier vorliegende *Boston Almanach* für das Jahr 1852 (**Abb. 1**) enthält mitunter ein *Business Directory*, das drei Arten von Musikgeschäften in der Stadt unterscheidet: *Music Publishers*, *Musical Instruments* und *Musical Instrument Makers*. Von den Doppelnennungen abgesehen führt die Liste insgesamt 24 Musikgeschäfte für die um 1850 ca. 137.000 Einwohner:innen zählende Stadt (**Abb. 1a**).

Die angeführten Adressen veranschaulichen, dass sich der Großteil des Musikalienhandels auf einem überschaubaren Raum im Herzen der Stadt abspielte – in unmittelbarer Nähe zu den Schauplätzen des öffentlichen Musiklebens wie den Theatern und Konzertsälen. Die Popularität und die Verbreitung von Adressbüchern und Almanachen führte dazu, dass sie auch als geeignete Werbemedien angesehen wurden. Auf den letzten Seiten des Büchleins finden sich etwa illustrierte Anzeigen der Bostoner Klavierbauer Timothy Gilbert (1797–1865) (**Abb. 1b**) und George Hews (1806–1873) (**Abb. 1c**). Daneben verweisen Werbeanzeigen für französische Tapeten, chinesischen Tee und indische Gummiwaren auf den internationalen Charakter der Handelsnetzwerke von Bostoner Geschäftsleuten, die auch in den Musikalienhandel hineinreichten.

Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen in verschiedenen US-amerikanischen Städten bildliche Pendanten zu den kommerziellen Adressbüchern. 1853 publizierte die illustrierte Zeitschrift *Gleason's Pictorial Drawing Room Companion* verschiedene Panoramaansichten von Bostoner Straßenzügen wie die hier vorliegende *Grand Panoramic View of the West Side of Washington Street*, der zentralen Verkehrsader der Stadt (**Abb. 2**). Die Lithografie sollte nicht nur die Belebtheit der Straße widerspiegeln, sondern den Betrachter:innen mit den deutlich lesbaren Bezeichnungen der unterschiedlichen Geschäfte und der Nennung von Hausnummern und Straßekreuzungen zugleich Orientierung bieten. Der Ansicht ist zu entnehmen, dass neben Uhren-, Brillen- und Lampengeschäften Musikalienhandlungen ein selbstverständlicher Teil des städtischen kommerziellen Lebens waren. Sie zeigt etwa die mit einer Notenzeile geschmückte Fassade der Geschäftsräume von Oliver Ditson (1811–1888) (**Abb. 2a**), die Musikalienhandlung von Eben H. Wade (**Abb. 2b**) sowie den »Music Store« von Henry Tolman (**Abb. 2c**).

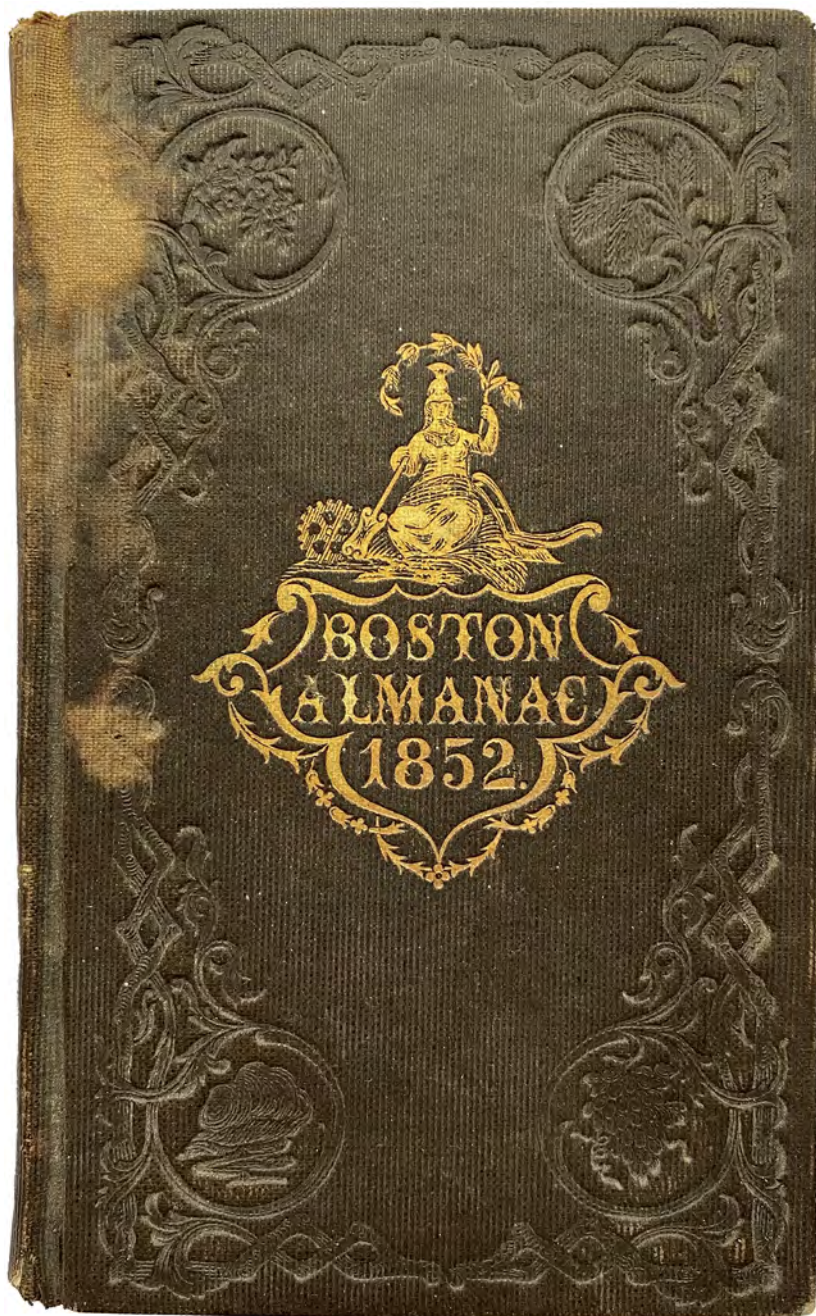


Abb. 1: Boston Almanac 1852, verlegt von B. B. Mussey & Co., 29 Cornhill, Boston [8,5 x 13,5 cm]

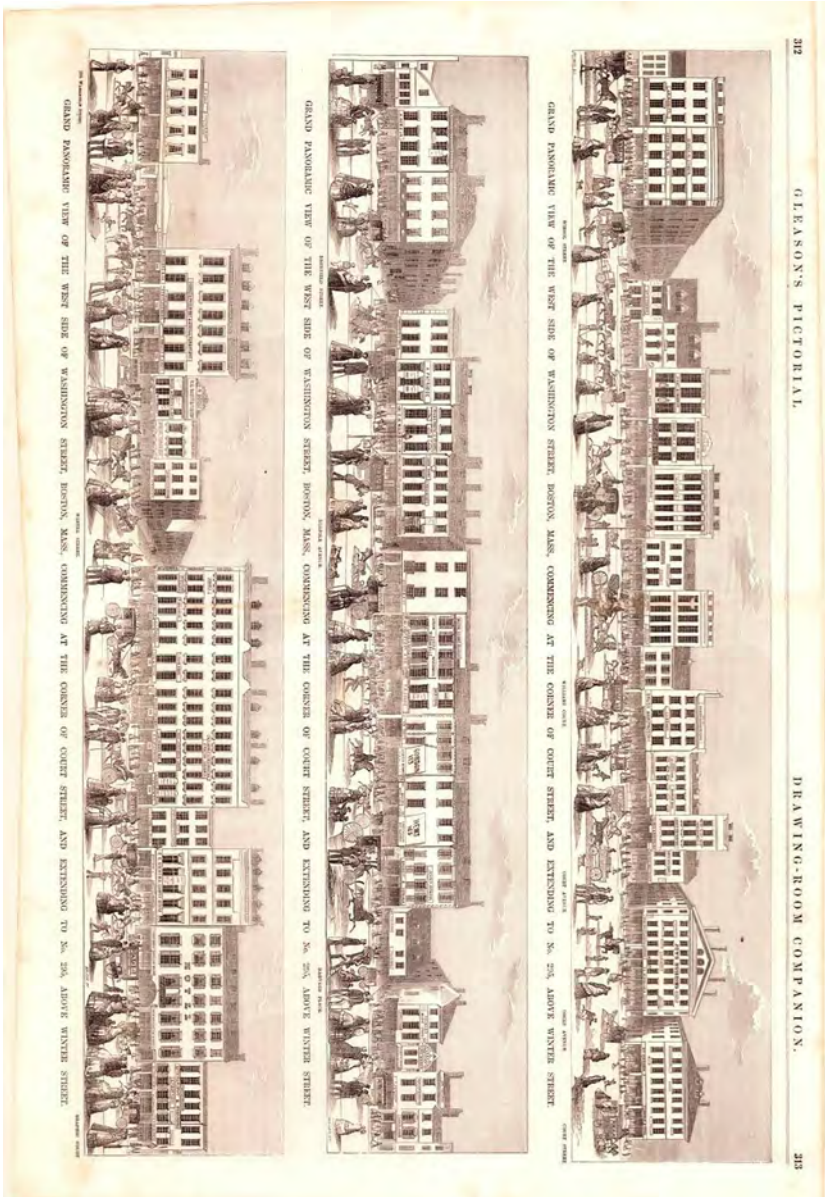


Abb. 2: Grand Panoramic View of the West Side of Washington Street, aus Gleason's Pictorial Drawing Room Companion 4/20 (14. Mai 1853) [56 x 38,5 cm]

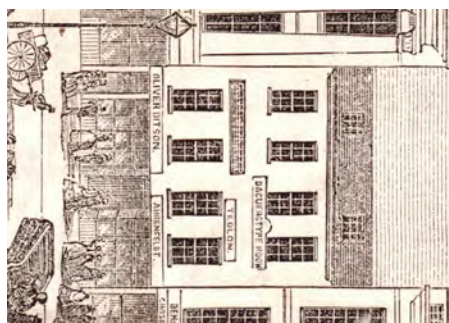
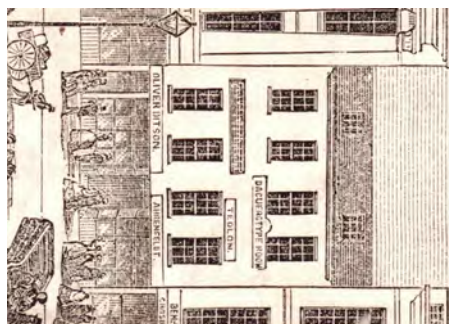


Abb. 2a, b & c

In dieser Zeit hielten auch erstmals visuelle Darstellungen der Geschäftsräume von Musikalienhändlern Einzug in die ab den 1830er-Jahren zunehmend im US-amerikanischen Musikverlagswesen verbreiteten Titelblattlithografien. Während die auf den Deckblättern anzutreffenden Illustrationen sich üblicherweise auf die mit ihnen abgedruckte Musik bezogen, stellt das vorliegende Titelblatt des Bostoner Musikverlegers Oliver Ditson aus dem Jahr 1856 eine Besonderheit dar (**Abb. 3**). Es fungierte als eine der Musik vorangestellte Werbeanzeige, sodass die mit ihm zusammen verkauften Notenseiten beliebig austauschbar waren. Bemerkenswerterweise warb Ditson hier nicht vorrangig mit seinem Namen, sondern vielmehr mit dem Ort, an dem sein Geschäft zu finden war – der Washington Street, Hausnummer 277. Im Zentrum der mit floralen Elementen detailreich geschmückten Abbildung ist die Fassade der Musikalienhandlung samt Schaufensterbummelnden dargestellt. Zur Linken und zur Rechten wird Einblick in das Warensortiment gegeben, indem ein Flügel und ein Melodeon abgebildet sind. Darunter lässt sich die Anfangszeile des angelsächsischen Volkslieds *Auld Lang Syne* samt den Noten »Should auld acquaintance be forgot« ausmachen. Zeitweise hatte Ditson ein Schild mit dieser Notenzeile großformatig an seiner Hausfassade befestigt – einem kundenbindenden, wenngleich bloß notiertem Werbejingle gleich.

Im August 1855 widmete sich die Bostoner illustrierte Zeitschrift *Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion* mit einer ausführlichen biografischen Reportage nicht etwa einem/einer aktiven Instrumentalist:in, Sänger:in oder Komponist:in, sondern einem Musikalienhändler – Nathan Richardson (1827–1859) (**Abb. 4**). Der Artikel in der Zeitschrift, die sich als »Paper for Every American Home« bezeichnete und zwischenzeitlich eine Auflage von 100.000 Exemplaren hatte, verweist auf die gesellschaftliche Stellung und die Bedeutung, die man einzelnen Personen dieses Berufsstands zuschrieb. Die Ausführungen des Journalisten spiegeln u.a. das internationale musikkulturelle Umfeld Bostons wider, in dem Richardson sein Geschäft zu positionieren versuchte:

[V]isit [his music store] at almost any hour of the day, and you will hear music from well-known concert givers, as well as from less talented amateurs, who make the place a daily resort to purchase their music and read the musical journals of Europe and our own country, which may always be found on file, for the use of the patrons. Mr. Richardson unites good business ability with professional talent of the highest order; and the same energy which he formerly devoted to professional study, is now given to his business pursuits. In his daily communication with his fellow-artists, he recognizes no distinctions, but is as quick to grasp the hand of a poor and neglected foreign musician, as that of one whose fame has been chanted by the syren tongue of popular applause.

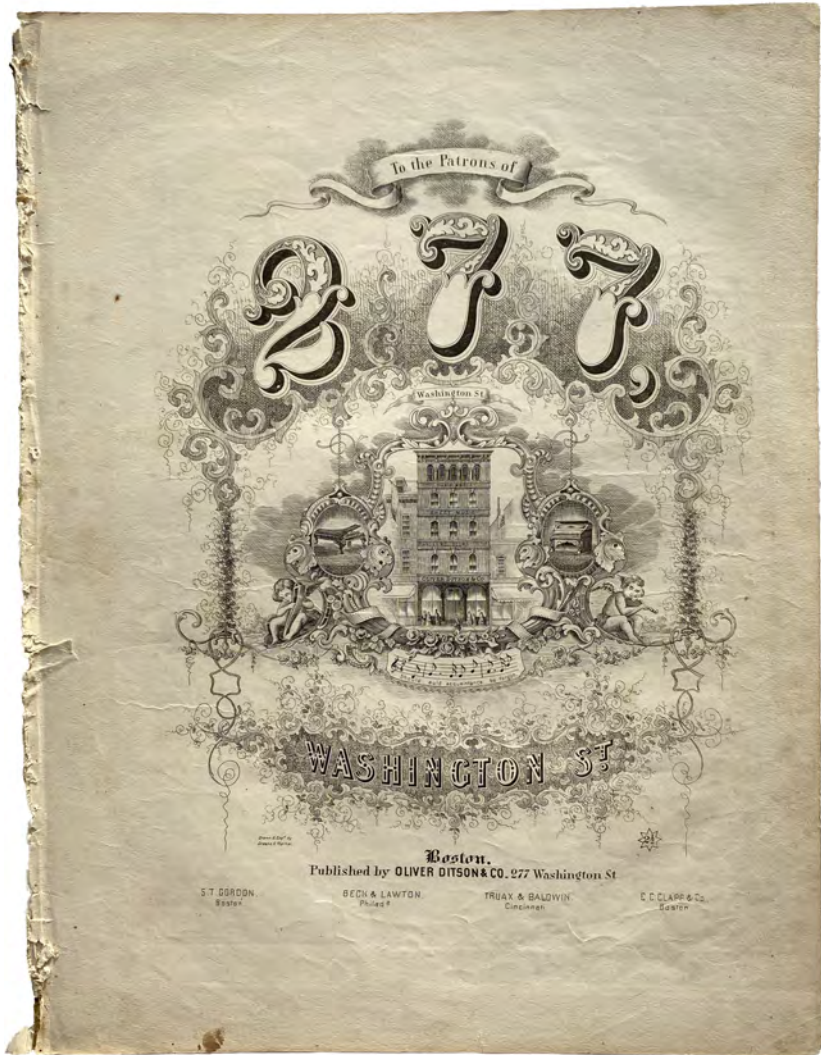


Abb. 3: *To the Patrons of 277 Washington Street, Oliver Ditson & Co., Boston 1856* [25,5 x 33,5 cm] (zusammen verlegt mit: *Syracuse Polka, respectfully inscribed to Miss R. H. Loomis, composed & arranged by J. A. Fowler*)



Abb. 4: Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion 9/8 (25. August 1855), S. 117, [collagiert]

II. Fundstücke aus der Frühphase des Bostoner Musikverlagswesens



Abb. 5: A Favorite, Waltz [und] The Russian Dance [verlegt von Gottlieb Graupner um 1810]
[24,7 x 31,6 cm]

164

THE POOR ORPHAN MAID

A BALLED
Sung by Mrs. Graupner
Composed by M.P. KING.

BOSTON published and Sold by G. GRAUPNER at his Music Store No 6 Franklin Street

ANDANTE *sp* Tho' early misfortune my
lot has attended and sorrow has claim'd me her favourite child yet the woes of another I
still have befriended 'twas then for a moment my woes were beguiled for each tear that was
chang'd to a smile by my aid gave joy to my heart tho' a poor orphan maid gave
joy to my heart tho' a poor orphan maid.

2

When in childhoods past day I saw destiny frowning
While hope would forsake as each prospect drew nigh
I laugh'd at each leaf like the wretch who is drowning
Yet others I saved not so friendless as I
And each tear that was changed to a smile by my aid
Gave joy to my heart tho' a poor orphan maid.

5

From experience like mine you this lesson may borrow
Ne'er sink unresisting the victim of grief
But sooth a friends care tis the best balm for sorrow
And, comforting others you'll meet relief
Thus each tear that was changed to a smile by my aid
Cheer'd my heart tho' a poor little orphan maid.

313

Abb. 6: *The Poor Orphan Maid. A Balled. Sung by Mrs. Graupner. Composed by M. P. King. Boston published and Sold by G. Graupner at his Music Store No. 6 Franklin Street [1810]*
[24,5 x 32,8 cm]

Die hier vorliegenden zwei Notendrucke aus der Frühphase des amerikanischen Musikverlagswesens lassen sich dem deutschstämmigen Bostoner Musikverleger Gottlieb Graupner (1767–1836) zuordnen und auf die Zeit um 1810 datieren.

Graupner war um 1795 in die USA migriert und hatte 1802 ein Musikgeschäft in der Franklin Street Nr. 6 eröffnet, das über 20 Jahre bestand. Es handelt sich um eine Zeit, in der im amerikanischen Musikverlagswesen das Anfertigen von Neuauflagen importierter englischer Notendrucke ein wesentliches Betätigungsfeld darstellte. Um Fragen hinsichtlich der Autorschaft und der Urheberrechte machte man sich dabei wenige Gedanken. Dass das Notenblatt von *A Favorite, Waltz* und *The Russian Dance* (Abb. 5) entsprechend ohne derartige Angaben auskam, ist nicht verwunderlich. Eher noch eigneten sich berühmte (lokale) Interpret:innen für Nennungen auf den Notendruckern. Auf dem vorliegenden Blatt von *The Poor Orphan Maid* (Abb. 6) finden sich Angaben zu beidem. Die Information »Sung by Mrs. Graupner« geht allerdings dem Verweis auf den englischen Komponisten Matthew Peter King (ca. 1773–1823) voran. Bei der Sängerin handelte es sich um die Ehefrau des Verlegers, die englischstämmige Schauspielerin und Sängerin Catherine Hillier, geborene Comerford (1769–1821).



Abb. A: *Federal Street Theatre Boston*, aus: Caleb Hopkins Snow, *A History of Boston*, Boston 1828

Der Blick in die Tageszeitungen verrät, dass Mrs. Graupner tatsächlich 1810 dieses Stück dem Bostoner Publikum präsentiert hatte (Abb. A). Es stellte den sechsten Programmpunkt einer Theater- und Konzertveranstaltung dar, die am 27. April zu finanziellen Gunsten der Sängerin im Federal Street Theatre gegeben wurde (Abb. B). Damit rückt das Notenblatt die Bedeutung familiärer Netzwerke im Bostoner Musikleben der Antebellum-Periode in den Fokus. Ein zweiter Blick auf die Konzertanzeige – diesmal auf den vierten Programmpunkt – zeigt, dass mit »Miss C. Graupner« auch eine Tochter des Paares in dem Konzert auftrat. Und

Gottlieb Graupner muss ebenfalls an der Veranstaltung mitgewirkt haben, obgleich sein Name hier nicht explizit Erwähnung fand, denn zeittypischen und ökonomischen Erfordernissen entsprechend engagierte er sich neben seiner Tätigkeit als Musikverleger vielseitig im Musikleben – u.a. als angestellter Musiker (Oboist) im Federal Street Theatre. Dies half ihm auch dabei, einen wesentlichen Teil seines Verlagsprogramms entsprechend der Publikumserfolge am Theater auszurichten.

Boston Theatre.

LAST NIGHT BUT FOUR.

Mrs. GRAUPNER'S Benefit.

THIS EVENING, APRIL, 27th,

WILL be presented, the popular Play in 5 acts, called,

THE CUREW :
Or, *THE DANISH HANDITTI.*
Written by the late John Tobin Esq.

NORMANS.

Baron,	MR. Claude.
Robert,	— Darley.
Phillip,	— Johnston.
Hertrand,	— Robertson.
Walter,	— Depward.
Frier,	— Adams.
Vassal,	— Parsons.
Matilda,	MRS. Powell.
Florence,	— Darley.

DANES.

Fitzharding,	MR. MILLS.
Conrad,	— Dickensson.
Armstrong,	— Sumes.
Herman,	— Barnes.

End of the PLAY.

A Concert of Vocal and Instrumental Music, consisting of the following Pieces :—

1st—Favourite Overture...*Lodovico-Karvitzer.*
2d—Song...*The Rose and The Lily,*
by Mr. DARLEY.
3d—Concerto Viola, . . . by Mr. DELARU.
4th—Bravura Song, "The Soldier Tired," [with Trumpet Accompaniments,]
by Miss C. GRAUPNER.
5th—Harmony.
6th—Ballad Song—"Poor Orphan Maid,"
by Mrs. GRAUPNER.
7th—Glee—"Oh, strike the Harp of Bregela,"
by Mrs. GRAUPNER.
8th—Song Let the Bright Seraphims, [from Handel's Oratorios—Accompanied by the Trumpet,
by Mrs. GRAUPNER.
[Mrs. Claude and a Gentlemen Amateur.]
9th—The celebrated Grand Sonata—The Battle of Prague, with two Double Basses, and additional Military Instruments, viz. :—Cymbals, French Horn, Trumpets, Kettle Drums, Cannon, &c.

To conclude with a Pantomime, in 1 act called,
HARLEQUIN SKELETON :
Or, *MAGIC AND MIRTH.*
Harlequin, Mr. Werrall—Columbine, Mrs. Barnes.
In the course of the Pantomime,
The Dying and Skeleton Scene ; and a Leap through a blazing Star.

Mr. and Mrs. MILLS respectfully inform their friends and the publick that their benefit will be on Monday Evening next.

Mr. CLAUDE respectfully informs his friends and the Publick, that his Benefit will be on Wednesday Evening next.

Abb. B: »Boston Theatre«, in: *The Repertory* (27. April 1810)

III. Das Sammeln von Notendruckten und Spuren der Internationalisierung des Musiklebens

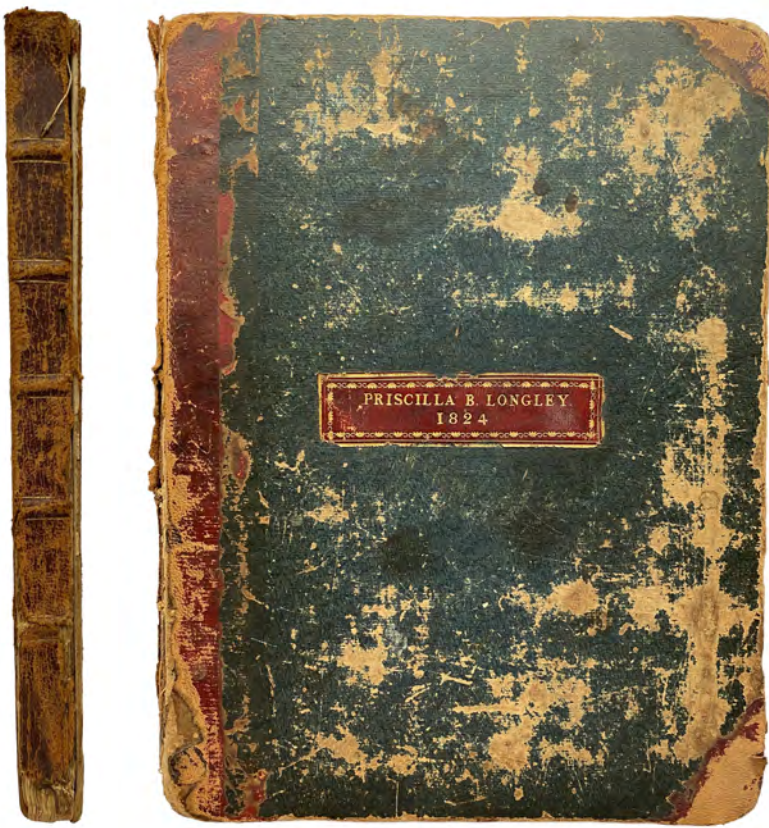


Abb. 7: Notensammlung Priscilla Barker Longley, [Boston] 1824 [24,5 x 32,5 cm], Buchdeckel und -rücken

Der Klang von Klavier und Gesang hatte sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Vielzahl von Haushalten der amerikanischen Mittelschicht verbreitet. Für viele Frauen trug, kaum anders als in Europa, eine musikalische Bildung zur Steigerung des sozialen Status bei, was u.a. ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt entscheidend begünstigen sollte. So war etwa eine unter jungen Amerikanerinnen weit verbreitete kulturelle Praxis das Sammeln von Notendruckten, oftmals verbunden mit

dem Ziel, diese in einem individuell ausgeschmückten Sammelband zusammenzuführen. Die Musikalienhändler wussten um diese für ihren ökonomischen Erfolg wichtige Zielgruppe, und viele zählten das Binden von privaten Notensammlungen wie selbstverständlich zu ihrem Angebotsspektrum.

Die hier vorliegende Notensammlung von zeittypischen leichten Klavier- und Vokalstücken aus dem Besitz von Priscilla B. Longley (**Abb. 7**) zeigt die charakteristischen Merkmale einer solchen Bindung. Der Buchdeckel ist mit einem Etikett versehen, das in goldener Aufschrift den Namen der Sammlerin trägt. Noch dazu haben wir hier eine Jahresangabe – 1824, vermutlich das Jahr, in dem das Binden der losen Notenblätter erfolgte. Longley stammte offenbar aus Boston, denn die hier gebundenen Notendrucke sind größtenteils auf diese Stadt zurückzuführen (u.a. auf den Musikverlag von Gottlieb Graupner).

Neben Eintragungen wie Fingersätzen, die auf den Musiziergebrauch verweisen, finden sich auch biografische Spuren im Inneren dieses Bandes. So sind die Rückseiten einzelner Notenblätter mit Zeichnungen versehen – darunter etwa ein menschlicher Kopf mit einer militärisch wirkenden Kopfbedeckung samt Feder (**Abb. 7a**). Im Bostoner Stadtregister findet sich für den 26. Mai 1825 eine Information über eine Eheschließung einer gleichnamigen Frau mit einem »Capt. James Smith«. Handelt es sich bei der Zeichnung um den (zukünftigen) Ehepartner? An anderer Stelle ist – übertitelt mit »PBL Longley Boston« – die unvollständige Zeichnung eines Hauses hinterlegt, das man der zeittypischen Architektur des Federal Style zuordnen kann (**Abb. 7b**). Soll dies das Bostoner Wohnhaus der Sammlerin darstellen? Nicht unwahrscheinlich ist, dass die Bindung vor dem Hintergrund der bevorstehenden Hochzeit erfolgte, mit der auch die Bedeutung einer musikalischen Betätigung in den Hintergrund rückte. Jedenfalls eigneten sich die oftmals zu einem dicken Buch gebundenen Notenbände nur begrenzt für die musikalische Praxis und fungierten eher als Objekte, mit denen sich (musikalische) Bildung ausstellen ließ.

Auf den Ausstellungswert von Musikalien vor dem Hintergrund der Repräsentation von (musikkultureller) Bildung verweist auch dieses Objekt – eine Aufbewahrungsbox für Musikalien, wie sie zum Warensortiment einiger Musikalienhändler zählte (**Abb. 8**). Die Box stammt wahrscheinlich aus den 1850er- oder 1860er-Jahren. Sie ist in Buchform angelegt und besteht aus Pappe und Holz, teils ummantelt mit Leder. Insbesondere das vorhandene Schloss, das den Zugriff auf die enthaltenen Notenblätter erschwerte und beschränkte, steht einem regelmäßigen musikalischen Gebrauch entgegen (**Abb. 8a**).

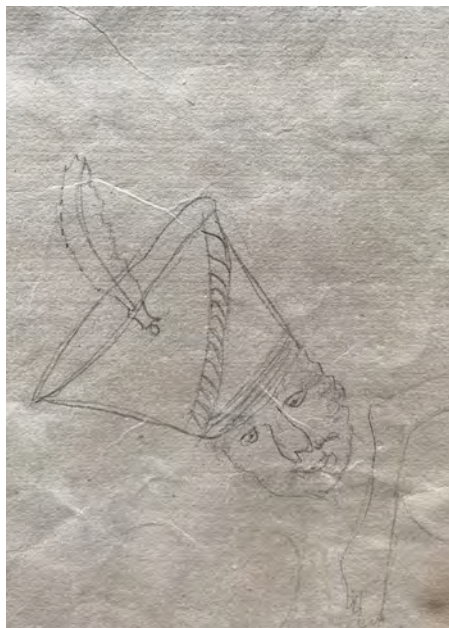


Abb. 7a



Abb. 7b



Abb. 8 & 8b: Aufbewahrungsbox für Musikalien, »Jenny Lind Conservatory«, patentiert von Bernard J. Beck (1836–1880), Brooklyn, New York, ca. 1850–1870 [31 x 38 x 4,5 cm]

Der Boxrücken trägt die Prägung »Jenny Lind Conservatory« (**Abb. 8b**). Mit dem Verweis auf den Namen der schwedischen Sängerin, die zwischen 1850 und 1852 eine von großer medialer Aufmerksamkeit begleitete Konzerttournee durch die USA unternommen hatte, sollte offenbar eine bessere Vermarktung erreicht werden. Auf

der Innenseite des Deckels findet sich der Hinweis auf den New Yorker Patentinhaber: den deutschstämmigen Schreibwarenhändler Bernard J. Beck (1836–1880) aus Brooklyn (**Abb. 8c**).



Abb. 8b & 8c

An dem Erfolg der Konzerttournee von Jenny Lind (1820–1887) durch die USA versuchten zahlreiche Musikalienhändler zu partizipieren. Aus dem Kontext stammt auch diese Portraitlithografie der Sängerin samt Faksimile ihres Autogramms (**Abb. 9**). Der New Yorker Musikverlag William Hall & Son verwendete sie 1850 als Deckblatt für seine Ausgabe des Songs *Jenny Lind's First Appearance. Or. Oh! Well do I Remember*, der dem englischen Komponisten Ricardo Linter (1815–1886) zugeschrieben ist. Notendrucke mit Lind-Bezug sind prominent vertreten in den Notenbänden der Musikaliensammler:innen der 1850er-Jahre.



Abb. 9: Portraitlithografie von Jenny Lind samt Signatur-Faksimile. Deckblatt von *Jenny Lind's First Apperance. Or. Oh! Well do I Remember*, Composed by Ricardo Linter, verlegt von William Hall & Son, New York 1850 [26,2 x 32,8 cm]

Die Erfolge reisender europäischer Sänger:innen und Instrumentalist:innen in den USA, insbesondere zur Jahrhundertmitte, führten dazu, dass auch gebürtige US-amerikanische Musikschaffende eine europäische Identität als karrierefördernd wahrnahmen. In diesen Kontext ist das Entstehen des vorliegenden Notendrucks von *Rosalie the Prairie Flower* einzuordnen (Abb. 10). Der Komponist des Songs wird in großen Zierbuchstaben mit »Wurzel« angegeben. Darunter liest sich wesentlich unauffälliger der gekürzte eigentliche Name des Komponisten, Geo[rge] F[rederick] Root (1820–1895). Der in Sheffield, Massachusetts geborene Musiker hatte sich die deutschsprachige Übersetzung seines englischen Nachnamens als Pseudonym zugelegt. Seiner Autobiografie zufolge geschah dies, um an den kommerziellen Erfolg und die Popularität deutscher Komponisten in den USA in den 1850er-Jahren anknüpfen zu können, etwa an jene des aus dem Herzogtum

Sachsen-Weimar-Eisenach stammenden Adolph Baumbach (ca. 1822–ca. 1880), der 1850 in den USA eingebürgert wurde und u.a. bei Richardsons Musikverlag unter Vertrag stand (**Abb. 11**).

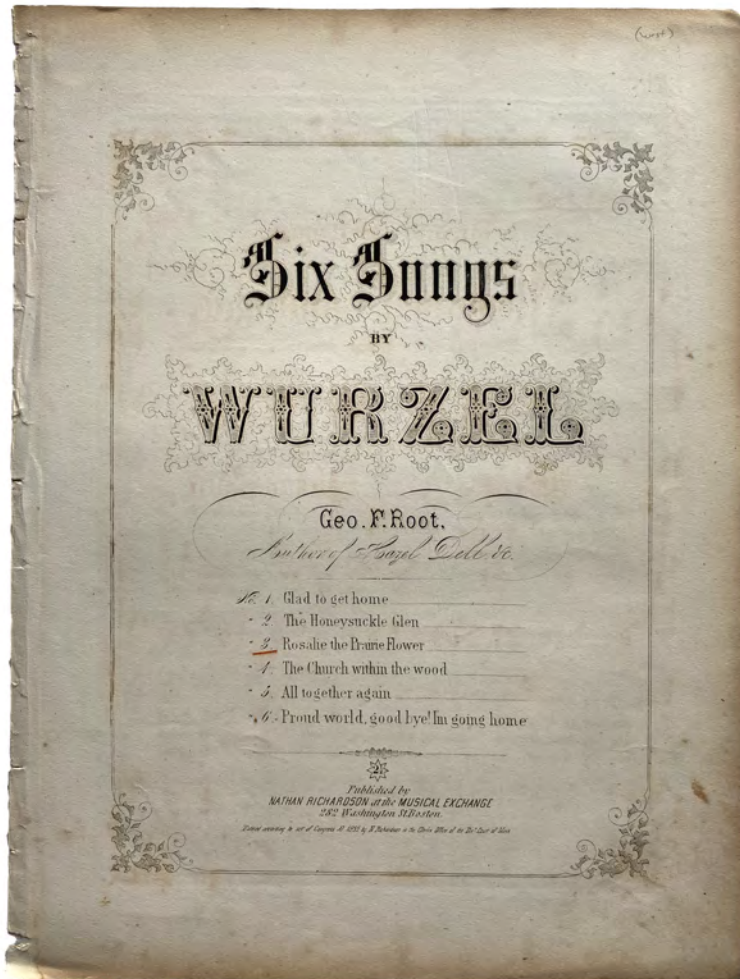


Abb. 10: *Six Songs* by Wurzel, Geo. F. Root, *Rosalie the Prairie Flower*, verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855 [25,7 x 34 cm]



Abb. 11: *Grand March for the Piano* by Adolph Baumbach, verlegt von Russel & Richardson, 291 Washington Street, Boston 1857 [25,7 x 33,4 cm]

IV. Transatlantische Handelsnetzwerke

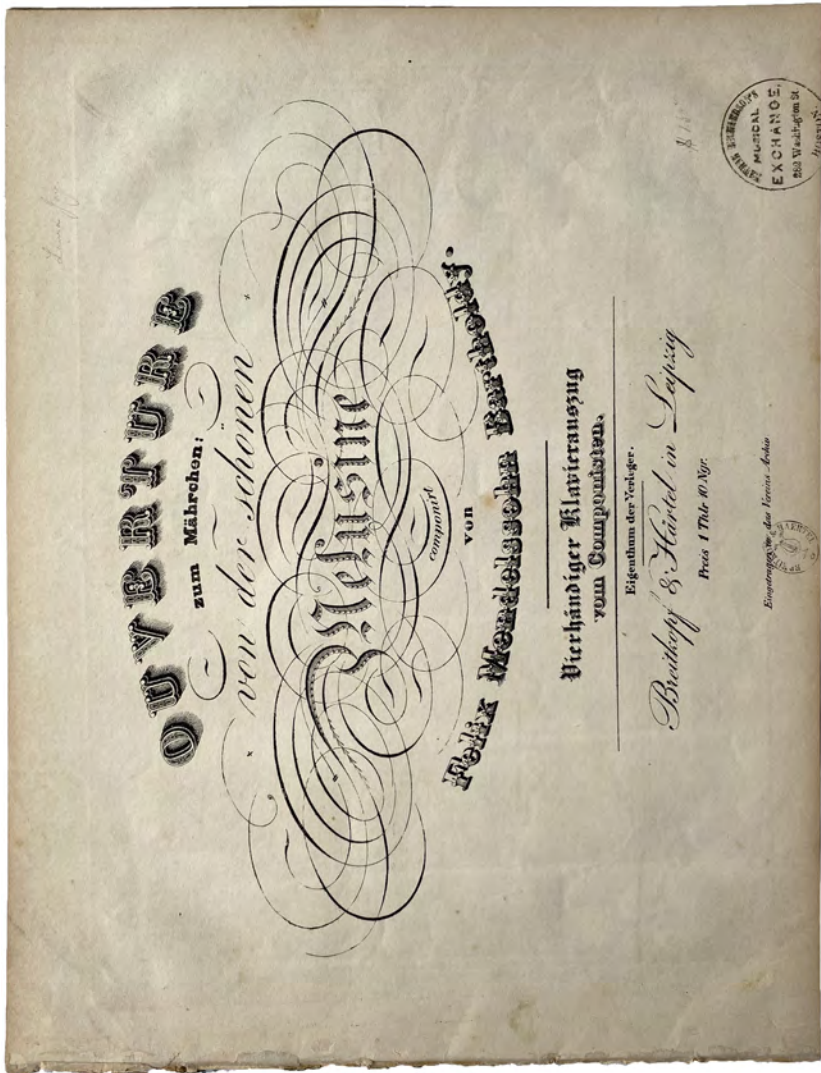


Abb. 12: Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Vierhändiger Klavierauszug vom Componisten, verlegt von Breitkopf & Härtel, Leipzig um 1850 [32,1 x 24,7 cm]

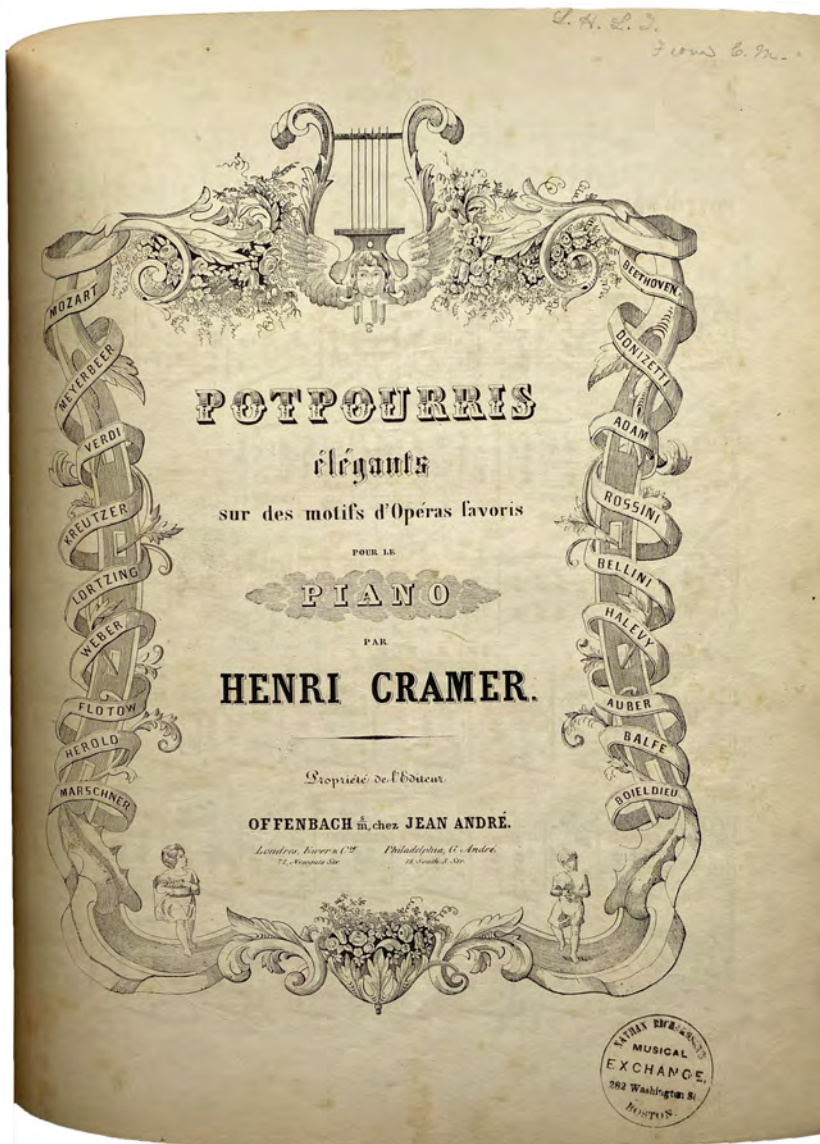


Abb. 13: Potpourris élégants sur des motifs d'Opéras favoris pour le Piano par Henri Cramer (1809–1877), verlegt von Johann André, Offenbach um 1850, Teil einer ehemaligen Bibliothekssammlung (Fletcher Free Library, Burlington, Vermont, Bindung um 1930)

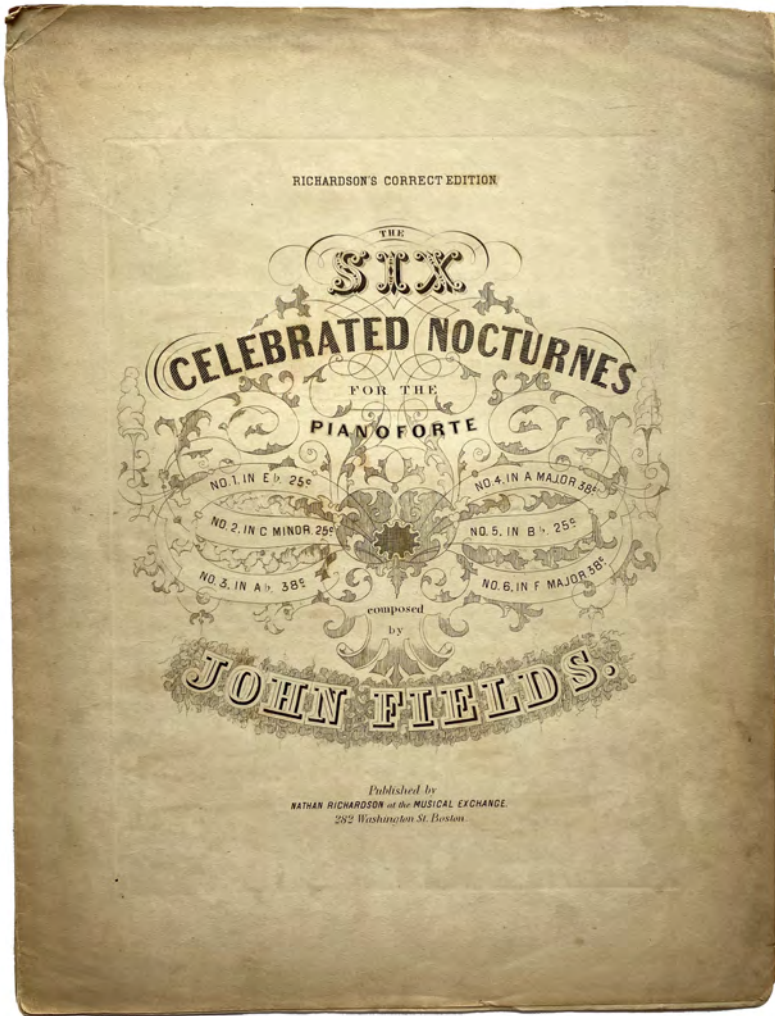


Abb. 14: Richardson's Correct Edition: The Six Celebrated Nocturnes for the Pianoforte composed by John Fields [sic!] (1782–1837) [hier Nr. 3 in As-Dur], verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855 [27,1 x 35,5 cm]

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts etablierten US-amerikanische Musikalienhändler zunehmend Handelsnetzwerke, die über England hinaus nach Kontinentaleuropa reichten. Der Bostoner Musikalienhändler Nathan Richardson unternahm 1853 gar eine mehrmonatige Geschäftsreise, die einzig zum Ziel hatte, Handelsbeziehungen zu europäischen Verlagshäusern zu etablieren und den Warentransport in die USA zu arrangieren.

Die hier präsentierten Drucke tragen die Spuren ebendieses Netzwerks. Der von Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegte vierhändige Klavierauszug der *Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy* (**Abb. 12**) enthält am unteren Rand des Titelblatts nicht nur den verlagseigenen Stempel, sondern ebenso einen Stempel, der auf den amerikanischen Importeur verweist: »Nathan Richardson, Musical Exchange, 282 Washington St., Boston«. Darüber befindet sich handschriftlich die in Dollar notierte Preisangabe.

Auch der aus der Offenbacher Musikverlagsdynastie André stammende Druck von *Potpourris élégants sur des motifs d'Opéras favoris pour le Piano* (**Abb. 13**) trägt in der unteren rechten Ecke jenen Importstempel. Dem Impressum des Notendrucks lässt sich entnehmen, dass der Umweg über das Bostoner Geschäft nicht den einzigen Weg darstellte, über den die André'schen Musikalien von Offenbach in die USA gelangten. Um 1850 hatte ein Familienmitglied, Gustav André, eine eigene Zweigstelle in Philadelphia eröffnet.

Womöglich auf Basis der von ihm importierten Musikalien widmete sich Richardson auch der Produktion eigener Neuauflagen, wie etwa der hier vorliegenden Ausgabe der 3. Nocturne von John Field (1782–1837) (**Abb. 14**). Vermutlich um dem Druck, der nicht unter das amerikanische Copyright fiel, ein Alleinstellungsmerkmal zu geben, bewarb er diesen als »Richardson's Correct Edition«. Allerdings veranschaulicht bereits die fehlerhafte Schreibweise des Komponistennamens die Fragwürdigkeit dieses Versprechens.

Überlieferte gebundene Notenkonvolute aus dem Besitz von Sammlern sind weitaus seltener anzutreffen als solche von Sammlerinnen. Meist handelt es sich dabei um Sammlungen, die im Zuge von professionellen musikbezogenen Karrieren entstanden, so etwa der vorliegende in die Zeit um 1850 einzuordnende Band aus dem Besitz von Henry Mason (1831–1890), Gründer der Bostoner Instrumentenmanufaktur Mason & Hamlin (1854) und Mitglied einer angesehenen US-amerikanischen Musikerfamilie (**Abb. 15**). Sein Vater war der Komponist und Musikpädagoge Lowell Mason (1792–1872) und sein älterer Bruder der Pianist und Komponist William Mason (1829–1908).

Wie sich der Beschriftung des Buchrückens entnehmen lässt (»Piano Vol. V.«), handelt es sich um einen Teil seiner mehrbändigen Sammlung von Klaviermusik. Spuren, die auf den Auftrag zur Bindung verweisen, finden sich handschriftlich notiert auf dem Titelblatt des ersten Stücks des Bandes (**Abb. 15a**). Neben Klaviermusik u.a. von John Field, Niels W. Gade, Felix Mendelssohn Bartholdy, Sigismund Thal-

berg und Karl Wehle, ist Johann Nepomuk Hummels zweihändiger Klavierauszug von Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie in dem Band enthalten (**Abb. 15b**). All die hier anzutreffenden Notendrucke eint, dass sie aus Europa stammen und in die USA importiert wurden. Wie den Importstempeln zu entnehmen ist, bezog Mason offenbar den wesentlichen Teil der Musikalien von New Yorker Musikalienhandlungen wie Scharfenberg & Luis, Charles F. Hoyer und Paul K. Weizel. So vereint der Band Drucke von Hofmeister und Kistner aus Leipzig, Bote & Bock und Schlesinger aus Berlin, Lemoine und dem Bureau Central de Musique aus Paris sowie Haslinger und Diabelli aus Wien.



Abb. 15: Notensammlung Henry Mason (1831–1890), »Piano Vol. V.«, um 1850, Buchdeckel und -rücken

Auch Henry Masons Bruder William Mason ist mit einer Komposition vertreten, die nicht etwa von einem amerikanischen Verlagshaus, sondern von Friedrich Hofmeister in Leipzig verlegt wurde (**Abb. 15c**). William Mason hatte zur Jahrhundertmitte einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Europa verbracht, wo er u.a. in Prag von Alexander Dreyschock (1818–1869) unterrichtet worden war, dem das vorliegen-

de Impromptu als »Hommage« gewidmet ist. Der Druck verweist darauf, dass die den Musikalienhandel betreffenden transatlantischen Netzwerke der Antebellum-Periode nicht nur eine Richtung kannten und auch US-amerikanische Musiker:innen ihre Spuren im europäischen Musikverlagswesen hinterließen.

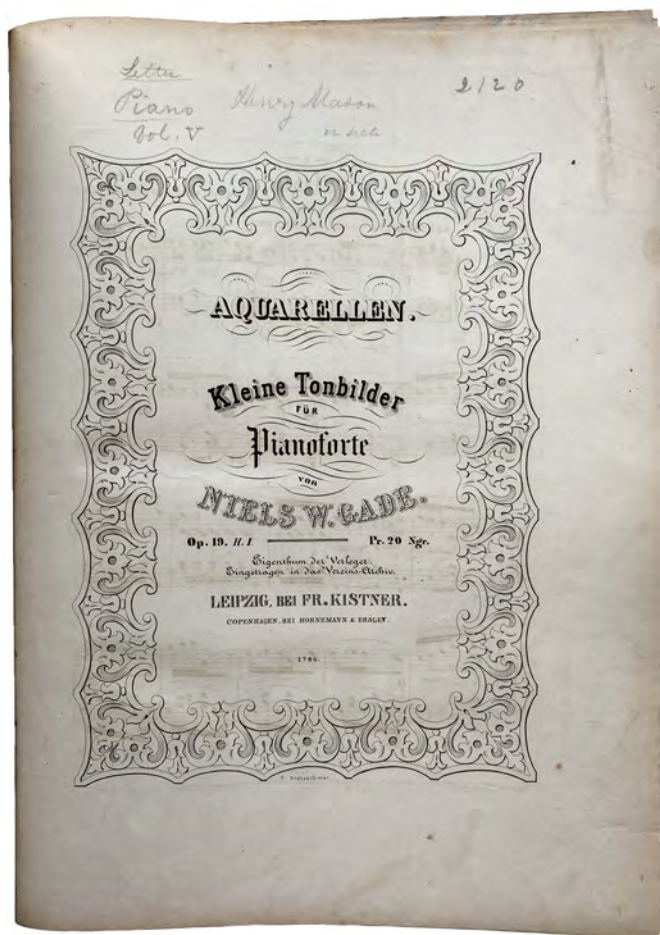


Abb. 15a



Abb. 15b

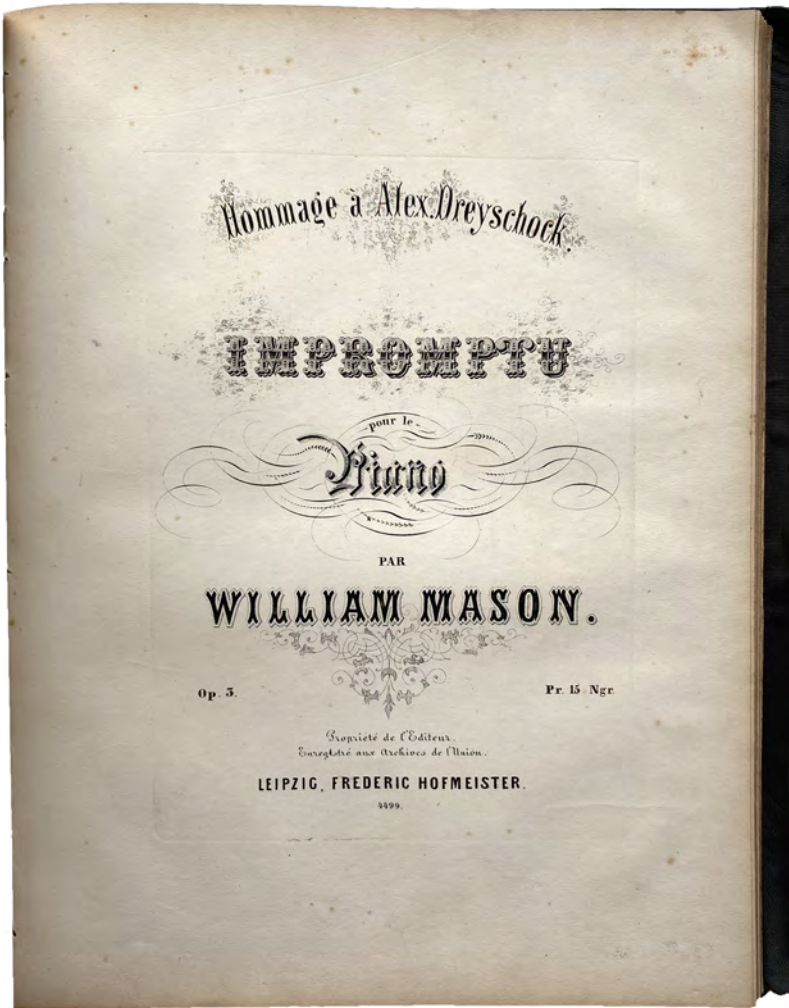


Abb. 15c

V. Transfer musikalischen Wissens in Form des Verlegens von Lehrbüchern

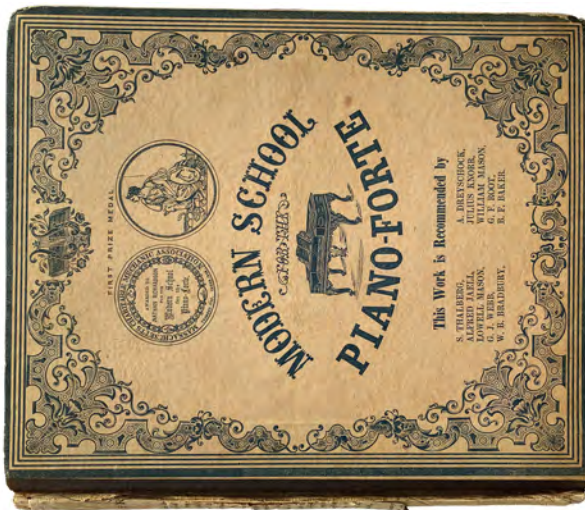


Abb. 16 & 16a: Nathan Richardson (1827–1859), *Modern School for the Piano-Forte*, verlegt von George D. Russel und Nathan Richardson, 291 Washington Street, Boston ca. 1856 [Neuausgabe der Erstauflage von 1853] [26 x 30 cm]

Musikalische Lehrwerke waren ebenso fester Bestandteil des Warensortiments von Bostoner Musikalienhändlern. Die hier vorliegenden Fundstücke stammen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der zunehmend amerikanische Musiker:innen den europäischen Kontinent bereisten, um sich bei den Lehrenden der europäischen Konservatorien einer musikalischen Ausbildung zu unterziehen. Eine derartige Ausbildung galt als prestigeträchtig, und entsprechend engagierten sich die in die USA Zurückkehrenden dafür, mit ihrem Wissen und europäischen Netzwerken daheim zu reüssieren.

Nach mehrjährigem Studienaufenthalt in Europa kehrte der Amerikaner Nathan Richardson 1853 nach Boston zurück – nicht nur, um sich dort mit einer Musikalienhandlung niederzulassen, sondern auch, um seine Klavierschule zu publizieren – die sogenannte *Modern School for the Piano-Forte* (**Abb. 16**). Wie sich u.a. dem Titelblatt entnehmen lässt, war er dabei um Anknüpfungen an eine europäische Musiktradition bemüht und bezeichnete sich selbst als »Pupil of Alexander Dreyschock, and other distinguished European Teachers«. Dem Pianisten Alexander Dreyschock (1818–1869), dem für ihn einflussreichsten Lehrer, widmete er außerdem das gegenüberliegende Blatt mit einer großformatigen Lithografie, die er noch dazu mit dessen persönlicher Empfehlung versah (**Abb. 16a**).

Auch das 1855 von dem Bostoner Musiker James Cutler Dunn Parker (1828–1916) verfasste *Manual of Harmony and Thorough Bass* – ebenso verlegt von Richardson – ist das Nebenprodukt eines Studienaufenthalts (**Abb. 17**). Ab 1851 war Parker eingeschriebener Student am Leipziger Konservatorium. Somit verwundert es wenig, dass er im Vorwort seiner Publikation explizit den Anschluss an die Musiktheorie des dort lehrenden Ernst Friedrich Richter (1808–1879) suchte, die das Entstehen seines Lehrbuchs beeinflusst habe.

Richardsons Klavierschule war derartig erfolgreich, dass er 1859 eine weitere lieferte – *Richardsons's New Method for the Piano-Forte*. Diese war nicht nur inhaltlich überarbeitet, sondern auch formal, denn sie erschien in zwei unterschiedlichen Fassungen. Wie den verschiedenfarbigen Buchdeckeln zu entnehmen ist, gab es eine Fassung mit »American Fingering« (**Abb. 18**) und eine mit »Foreign Fingering« (**Abb. 19**). Damit reagierte man auf die zunehmende Verbreitung der kontinentaleuropäischen Bezifferung bei den Fingersätzen in den USA (1, 2, 3, 4, 5) gegenüber der bis dato dort üblichen angelsächsischen (X, 1, 2, 3, 4). Die Zentren der amerikanischen Ostküste betreffend ist dieser Wandel wohl auf die zunehmende Präsenz kontinentaleuropäischer Instrumentallehrer:innen zurückzuführen. Annoncen migrierter Musiker:innen wie jene Anzeige eines G. A. Schmitt »From Germany« (**Abb. C**) lassen sich zahlreich auf den letzten Seiten der amerikanischen Musikzeitschriften dieser Zeit ausmachen. Folglich fanden auch kontinentaleuropäische Lehrmethoden einschließlich der Bezifferung der Fingersätze Verbreitung. Schmitts Anzeige verweist außerdem auf die Bedeutung der lokalen Musikgeschäfte, wenn es um die Vermittlung der Lehrangebote ging.

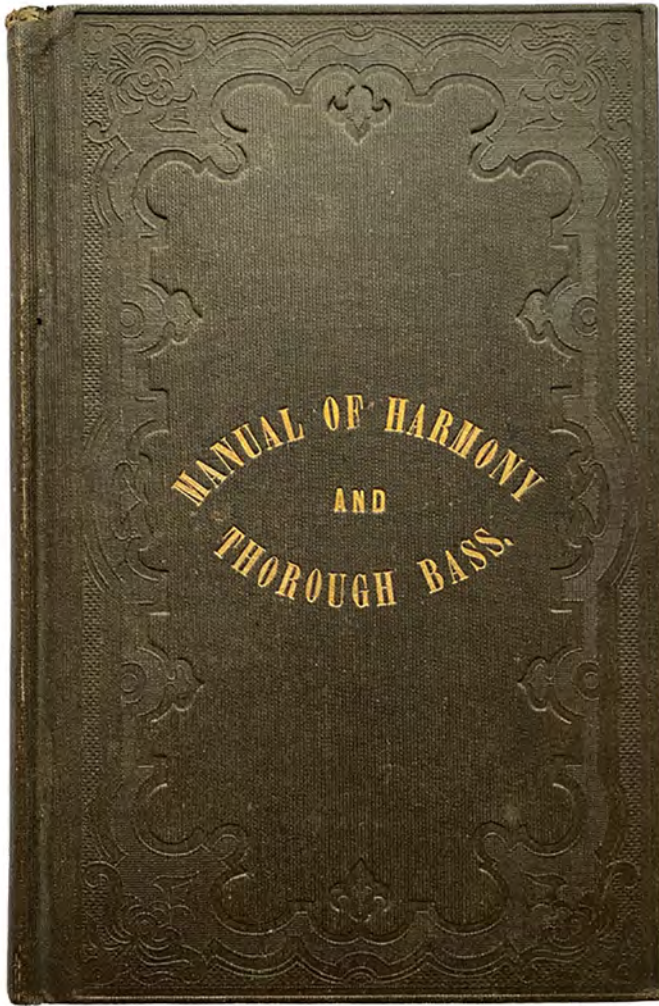


Abb. 17: James Cutler Dunn Parker (1828–1916), *Manual of Harmony and Thorough Bass*, verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855 [12 x 18 cm]



Abb. 18 & 19: Nathan Richardson (1827–1859), *Richardson's New Method [for the] Piano-Forte. American Fingering [und] Foreign Fingering*, verlegt von Oliver Ditson & Co., 277 Washington Street, Boston 1859 [24,5 x 29 cm]

PIANO-FORTE INSTRUCTION.
G. A. SCHMITT, (From Germany,)
TEACHER OF THE PIANO-FORTE.

IS now prepared to give lessons at the residence of pupils or at his own residence, No. 7th Haymarket Place.

Mr. S. may be addressed at the music stores of Oliver Ditson or Nathan Richardson.

Refers to the following gentlemen: JOHN S. DWIGHT, Esq.,
HALLETT, DAVIS & Co., OLIVER DITSON, NATHAN RICHARDSON.
Oct. 8.

Abb. C: Dwight's Journal of Music 5/2 (15. April 1854), S. 16

English Cosmopolitanism and Postcolonial Anxiety

The Symphony and Anglo-American Relations

Joanne Cormac

The tension between foreign influence and the struggle to assert an independent American identity plays a central role in narratives tracing the development of the symphony in America. The end point of these narratives is the establishment of successful, prestigious symphony orchestras, comprising largely German orchestral musicians, performing imported programmes dominated by Austro-German symphonists. These orchestras were led by conductors whose »German« identity was crucial to their acceptance and mystique, including namely Theodore Eisfeld, Carl Bergmann, Theodore Thomas, Leopold Damrosch, Arthur Seidl, Wilhelm Gericke, and Arthur Nikisch among many others.¹ This dominance of German symphonic music in the Northeast came at the expense of American composers and musicians who increasingly felt they were squeezed out of the musical scene. In these narratives, the increasing German influence on musical life in Northeast America is both symbolised and catalysed by the establishment of the New York Philharmonic society, which offered little support to American composers, despite a clause in its charter to this effect.² By the last decades of the 19th century, symphonic music was closely associated with »Germanness.«³

-
- 1 Not all were of German origin or nationality (Seidl and Nikisch were Hungarian), but it was important for American audiences that they were perceived so. For a full discussion of the concept of »German« identity in relationship to orchestral musicians and conductors in America see Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920* (Chicago, IL, 2009), 84–107.
 - 2 Article VII stated »If any grand orchestral compositions, such as overtures, or symphonies, shall be presented to the Society, they being composed in this country, the Society shall perform one every season.« Philharmonic Society of New York (1843), »Construction and By-Laws 1 April 1843–30 April 1843«, Board of Directors Records, Folder 717–01-01, p. 14, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/db938eeb-006a-4c08-b3a5-c5526a251b83-0.1> (accessed February 14, 2023).
 - 3 Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*, 84–107; Joseph Horowitz, *Classical Music in America: a History of its Rise and Fall* (New York, 2007), 27.

Undoubtedly, such German influence was central to the establishment of concert life in 19th-century America. However, for a significant period of the century, the story of the development of the symphony in America is rather more cosmopolitan and pan-European than established narratives suggest.⁴ It is as much a story of how Americans both adopted and reacted against English influences and the negotiation of a postcolonial relationship, for example, as it is a story of the impact of the German-speaking immigrant community. Long-standing international networks that had survived both the American revolution and the war of 1812,⁵ meant that 19th-century England and America were connected through shared culture, religion, social networks (particularly marriage), language, trade relationships, and print cultures, which made English newspapers widely available in the new world. At the same time, modern technological innovations further strengthened these connections. Communication technologies improved considerably (undersea cables successfully traversed the Atlantic from 1866), and the invention of the steamship made regular transatlantic crossings possible from 1838. These connections made England a key supplier of music, musical instruments, and music criticism during the first half of the 19th century. England also offered musicians a cultural, and sometimes also a physical bridge, between Europe and America: a place to visit first before continuing onto the Continent (and this worked in both directions). England was a vital stopping point for those undertaking musical studies and for touring musicians. The Germania Orchestra, for example, initially visited London for three months before undertaking its long tours in America. Similarly, Louis Jullien left Paris for London, building up his reputation as a conductor there and touring around the British Isles with his promenade orchestra, before attempting to cross the Atlantic. He prepared the way for his visit to New York by publishing fantastical biographical extracts in the British press, which were reprinted in American newspapers.⁶

-
- 4 For example, Horowitz emphasises the influence of German musicians on the development of American instrumental music in *Classical Music in America*. His chapters on the Boston Symphony Orchestra and the New York Philharmonic emphasise the Germanic repertoire and personnel involved in these organisations. The trajectory of the book as a whole charts the ›rise and fall‹ of Classical music America because a home-grown tradition failed to take root while musical institutions remained ›irredeemably Eurocentric.‹ (p. xiii).
 - 5 For a fascinating discussion of the role of old international networks against the context of nationalism and imperialism see Christopher A. Bayly, *The Birth of the Modern World 1780–1914* (Oxford, 2004), especially 234 as regards England and America.
 - 6 *A Sketch of the Life of Jullien* appeared in the *Musical World* in May, June and July 1853 prior to his departure for America. The piece was written for circulation in America as advance advertisement. Adam Carse, *The Life of Jullien: Adventurer, Showman-Conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, together with a history of those concerts up to 1895* (Cambridge, 1951), 18.

The postcolonial relationship was not always an easy one, however. In the early 19th century, Anglo-Americans vacillated between a desire to impress the British, coveting British imports, ideas, and culture as a means of cultural distinction, and a desire for freedom and independence, and to be taken seriously by the old world.⁷ Even so, multiple points of connection and a continued respect for Great Britain, meant that English practices and tastes had a far greater influence on symphonic life than might otherwise be expected, given the lack of a native symphonic tradition in England, and the greater proficiency of the orchestra of the Paris Conservatoire or the Leipzig Gewandhaus than the Philharmonic Society of London.⁸ English influences (themselves cosmopolitan, shaped by engagement with French, Italian and Austro-German music, musicians, and practices) informed repertoire choices, the setting up of concert-giving bodies, and musical criticism in Northeast America during the first half of the 19th century. However, England's influence was not always compatible with the values that Anglo-Americans prized and felt made their new country unique.

Alongside the influences of German and English models, American critics and composers grappled with the question of American national music identity.⁹ Many critics believed that America should adopt European music by performing »universal« European masterworks, or composing new works in imitation of them, rather than forging its own compositional path. Others were set on developing an independent American voice.¹⁰ Indeed, some felt that as America's republican democratic political system was exceptional and a model to the world, its musical life should develop along similar exceptional lines.¹¹ A deep-rooted tension between America's difference from the old world in its political aspirations and its reliance on the old world for its culture underpinned these musical debates and Americans' anxieties about their interstitial national identity.

-
- 7 See Kariann Akemi Yokota, *Unbecoming British: How Revolutionary America became a Postcolonial Nation* (Oxford, 2011) for a detailed discussion of how America negotiated its postcolonial identity and navigated and perceived its continued economic and cultural relationship to Britain following American independence.
 - 8 This perception was widely acknowledged on the Continent at the time. See Joanne Cormac, »Between Beethoven and Mendelssohn: Biographical Constructions of Berlioz in the London Press« *19th-Century Music* 44/2 (2020), 80–99, 81. For a contemporary example from a foreign observer see Hans von Bülow, in *The Musical World* (1871), December 29, 859–60.
 - 9 Douglas Shadle has discussed this in detail in *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise* (Oxford, 2016).
 - 10 See Betty E. Chmaj, »Fry versus Dwight: American Music's Debate over Nationality« in *American Music* 3, no. 1 (1985), 63–84. Shadle discusses these different schools of thought throughout his book. See for example, Shadle, *Orchestrating the Nation*, 33.
 - 11 For example, see P. K. D., »Letter from Boston« *New York Musical World and Times* 9, no. 7 (1854), 77.

This paper examines how America's postcolonial relationship to England during the first half of the 19th century shaped American attitudes to symphonic music. It begins by establishing the role of English influences on musical tastes, programming strategies, and on the development of American concert-giving institutions in the Northeast. It then examines how the postcolonial relationship developed at mid-century, with reference to press responses to the establishment of the New York Philharmonic. The final part frames the reception of the first »national« American symphonies composed by William Henry Fry and George Frederick Bristow within a postcolonial context. The paper argues that when Fry's and Bristow's symphonies were performed by Louis Jullien's visiting orchestra, Jullien successfully marketed the performances by appealing to his Anglo-American audience's colonial heritage. Overall, the paper positions symphonic concerts as a site in which postcolonial anxieties and identities were negotiated and performed.

English Musical influence in New England

Before Continental European musicians began to emigrate to America in large numbers, musical life was dominated by English puritan settlers who brought with them English publications of sacred music, namely psalms, hymns, and anthems.¹² In the 18th and early 19th centuries Boston developed into an important centre for musical trade and performance. Its English settlers retained close commercial ties with England, and an interest in its culture and politics. Accordingly, New England initially exhibited similar musical concerns to those of England, where musical traditions centred on Protestantism and community worship. These traditions involved communal singing at church and at large festivals. Similarly, musical life in New England was mostly dominated by sacred music.¹³ The state of American church music, the reform of psalmody and hymn tunes, and the role of instrumental music in church were central concerns in the Boston musical press in the early decades of the century.¹⁴

12 Frédéric-Louis Ritter, *Music in America* (New York, NY, 1883), 98.

13 Sacred music societies, such as New York's, were some of the earliest American music societies in existence, alongside the Handel and Haydn Societies of New York and Boston.

14 These questions were regularly debated in John Rowe Parker's *The Euterpeiad, or Musical Intelligence*, the earliest American music periodical printed in Boston from April 1820 until June 1823. For example, the 27 January 1821 issue carried a substantial piece advocating the propriety of instrumental music for performance in church. See »Is Instrumental Music admissible in Christian Worship?« in *The Euterpeiad*, 1, no. 44 (1821), 174. The 27 October 1821 issue urged the importance of »improving the present state of psalmody.« See »Psalmody« in *The Euterpeiad*, 2, no. 16 (1821), 124.

Collections of sacred music, many originating in England, were regularly advertised in John Rowe Parker's *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer*, the earliest American music periodical printed in Boston from April 1820 until June 1823. They provided an important means by which symphonies travelled to America from England in the first few decades of the 19th century in adaptations as hymn tunes. For example, the hymn tune settings of Englishmen William Gardiner and Arthur Clifton were popular in New England.¹⁵ Gardiner's hymn arrangements based on the music of Haydn, Mozart, and Beethoven entitled *Sacred Melodies* (published in 1810 with a second volume appearing in 1815) quickly found an audience in America. This was possible due to the longstanding transatlantic print cultures connecting London and Boston, which ensured that New England stayed up-to-date with English fashions. Alongside advertisements and discussion of sacred music collections, *The Euterpeiad* regularly printed musical supplements, comprising sheet music for songs, ballads, and hymns, including Gardiner's settings.¹⁶ Gardiner's approach was cosmopolitan, drawing on a wide range of music, and adapting and arranging it as he saw fit, with few qualms about respecting the composers' intentions. He employed »agents« on the Continent to procure him materials »as they appeared.«¹⁷ In this way, Gardiner's arrangements became an early route of dissemination for symphonies from the Continent travelling to England and from there, mediated via Gardiner's arrangements, to America.

English influences can be found not only in church music, but also in concert life in 19th-century New England. There are striking parallels between musical taste in London and Philadelphia in the early decades of the 19th century. This is evident in the programmes of the Musical Fund Society of Philadelphia (founded in 1820).¹⁸ The repertoire choices reflect English tastes for a cosmopolitan mixture of genres and nationalities. Ballads and glees with a decidedly British flavour featured regularly, including glees by English composers, particularly Bishop and Balfe, and Scot-

15 Clifton had fled London in disgrace in 1817 and settled in Baltimore. In 1819 he published his *Original Collection of Psalm Tunes* based on European Classical music. For details see Peter Mercer-Taylor, *Gems of Exquisite Beauty: How Hymnody Carried Classical Music to America* (Oxford, 2020), especially 14, 38.

16 Teacher and composer Amos Albee sent John Rowe Parker a piece from Gardiner's *Sacred Melodies* for him to print in *The Euterpeiad*. Amos Albee, Letter from Amos Albee to John Rowe Parker (1 November 1820), John Rowe Parker Correspondence, 1802–1840 (Ms. Coll. 186., Box 1, Folder 5), Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania.

17 William Gardiner, *Music and Friends; or Pleasant Recollections of a Dilettante* (London, 1838), 846.

18 For an account of the founding of the Society and an overview of the performances given up until the 1880s, see William L. Mactier, *A Sketch of the Musical Fund Society of Philadelphia* (Philadelphia, PA, 1885).

tish and Irish airs and melodies,¹⁹ all of which remained popular well into the 1840s and 50s. Other favourite composers heard in Philadelphia that were also popular in England include Auber, Moscheles, Hummel, Romberg, George Macfarren, Kalliwoda, Mayseder, and Weber, drawing together composers and styles from France, Germany, Austria, and England.²⁰

It is against this backdrop of English-inflected cosmopolitanism that the performances of symphonies by the Musical Fund Society of Philadelphia should be understood. The symphony was one part of this broadly »European« music, and not yet closely identified with German national identity. The symphonies available to and performed in the early decades of the Musical Fund Society were the »characteristic« symphonies of the late 18th century and early 19th centuries. These symphonies employed recognisable musical topics, such as pastoral, hunt, or storm topics, to depict a subject, character, or emotion specified by a text or title.²¹ Characteristic symphonies were a product of central Europe, especially the Habsburg Empire. Given the cosmopolitan nature of the empire, they were not associated with a single national identity, and were, in fact, composed by Austrian, Italian, German, French, Bohemian, Dutch, English, and Spanish composers.²² Furthermore, their musical language formed from easily recognisable topics crossed national borders.

Symphonies were relatively rare in the repertoire of the Musical Fund Society in the 1820s and 30s. They were performed with increasing regularity from the 1840s onwards, though in arrangements for different chamber groupings, and often excerpted. The symphonies that were performed were all hugely popular in London. Haydn's music formed a key part of the symphonic repertoire in the early years, namely his *Military Symphony* (performed 1836),²³ his *Symphony No. 97* (1841),²⁴ and his *Surprise Symphony* (1844).²⁵ The Society was eager to perform Beethoven's sym-

19 For example, see the programme of 11 November 1841, which included English glees by the Earl of Mornington and Whitaker. Programme (11 November 1841), Musical Fund Society Collection (Ms. Coll. 513 Musical Fund Society Supplementary Records, c.1820-2004 Scrapbook, Box 32), Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania (Hereafter MFSSR).

20 A Kalliwoda overture opened the second half of the concert of 26 April 1840. Programme (26 April 1840), MFSSR. The 1846/47 season also regularly featured Weber's *Jubilee Overture*.

21 See Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge, 2002) for a discussion of these features.

22 See the »Appendix 1: Index of Characteristic Symphonies« in Will, *The Characteristic Symphony*, 249–93.

23 Programme (8 December 1836), MFSSR.

24 Programme (11 November 1841), MFSSR.

25 Programme (30 September 1844), MFSSR. Only one movement was performed of this symphony by a touring group of Swiss bell ringers, the Campanologian Band.

phonies, but kept to the first (1821 and 1845)²⁶ and second, the *Pastoral* (1837),²⁷ and the *Eroica* (1846)²⁸ all of which exhibited mimetic features associated with the Characteristic Symphony. The Society also performed Andreas Jakob Romberg's Sinfonia in E in its inaugural concert.²⁹ Romberg was also a favourite in London, his symphonies performed several times by the Philharmonic Society in the 1820s, 30s and 40s.

When the Musical Fund Society was established, London was a key supplier of music and musical instruments to New England. Every issue of *The Euterpeiad* contained multiple adverts for new music and instruments »of the London make« or »just received by the London packet.« London was a watchword for quality, taste, and fashion. For example, I. E. Glover's musical establishment advertised that »The above instruments are selected by one of the most experienced Agents in London, and constantly received spring and fall.«³⁰ Similarly, the Franklin Music Warehouse advertised that it had recently received from London »new and fashionable music of every description.«³¹ The supply of music and instruments from London was similar to the regular supply of other London products, such as clothes and furniture.

In its early decades, the Musical Fund Society of Philadelphia was supplied with much of its music through New England music shops and publishers, which in turn were supplied by London, and by members of the Society returning from visits to London. However, the minutes of the Society show that the Society began to cut out England and go direct to Leipzig-based publisher Breitkopf & Härtel to expand its symphonic repertoire from around 1840 onwards. From this time, the Society's conductor, Leopold Meignen, had an important influence in shifting Philadelphian programming strategies away from variety programmes mostly featuring vocal music, to emphasising instrumental works, particularly Beethoven's symphonies.³² On 22 December 1846, the Society gave Beethoven's *Eroica* symphony for the first time. Interestingly, the printed programme was redesigned to look more Germanic with the use of Fraktur font for the titles of works.³³ However, even though the shift towards Germanicism and away from English cosmopolitanism in terms of

26 Mactier, *A Sketch of the Musical Fund Society of Philadelphia* (as in fn. 18), 8. Mactier writes that the symphony was performed on 24 April 1821. At this time only the first movement was performed. See also the full performance advertised in 1845: Programme (28 January 1845), MFSSR.

27 Programme (17 February 1837), MFSSR.

28 Programme (22 December 1846), MFSSR.

29 Mactier, *A Sketch of the Musical Fund Society of Philadelphia*, 8.

30 Advertisement, *The Euterpeiad*, 22, no. 2 (1822), 175.

31 Advertisement, *The Euterpeiad*, 32, no. 1 (1820), 124.

32 Shadle, *Orchestrating the Nation* (as in fn. 9), 58.

33 Programme (22 December 1846), MFSSR.

symphonic repertoire became more pronounced as the years progressed, the programmes continued to show the continuing influence of English tastes, through the considerable emphasis of Italian opera, English ballads, and other vocal music. Programming trends did not change significantly through the 1850s. They continued to feature a mixture of orchestral works from different national traditions.

London's »Sister Society«

Established in 1842, the New York Philharmonic emerged during a time when English influences were competing with other nationalities for dominance in the realm of symphonic performances, and the impact of German musicians was beginning to be felt. A significant proportion of the orchestra's musicians (more than forty per cent) were of German origin and the language could be heard spoken in the audience, a significant proportion of which was made up of the musicians' families, friends, and pupils.³⁴ Even so, the orchestra represented a multicultural mixture, with 22 Germans, 13 Americans, 11 English, four French and two Italians. The audience was similarly mixed, with concerts attended by any of the multicultural population interested in music.³⁵

The three conductors who led the first concert represented different factions in the city. Ureli Corelli Hill was a native-born American and had studied in Kassel with Louis Spohr.³⁶ A respected musician and concert organiser, he had previously played violin in the short-lived second New York Philharmonic (established 1824). Henry Timm was an accompanist, chorus master and conductor from Hamburg. Although the majority of New York's German population remained culturally segregated from the rest of the city, Timm traversed different communities and was accepted by the local intelligentsia.³⁷ Finally, D. G. Etienne was French and represented a »small but vigorous French clique«³⁸ that was jealous of the German influence on New York's musical life. Etienne had conducted the previous 1824 iteration of the New York Philharmonic. This selection of conductors suggests that the Society aimed to bring together and harmonise the different cliques and factions of the multicultural city, and their various national and cultural identities. This aim perhaps influenced the

34 Howard Shanet, *Philharmonic: A History of New York's Orchestra* (New York, 1975), 3 and Ritter, *Music in America* (as in fn. 12), 248.

35 Ritter, *Music in America*, 342.

36 For more details on Hill's activities during this time see Barbara Haws, »Ureli Corelli Hill: An American Musician's European Travels and the Creation of the New York Philharmonic« in *American Orchestras in the Nineteenth Century*, ed. John Spitzer (Chicago, IL etc. 2012), 348–64.

37 Shanet, *Philharmonic*, 61.

38 Shanet, *Philharmonic*, 8.

thinking of a reviewer for the *New York Herald* who urged that the New York Philharmonic Society should »communicate programmes to subscribers a few days before the concert in at least one English, German and French paper.«³⁹

Despite the multicultural make-up of the orchestra's musicians and leaders, comparisons between the New York Philharmonic and the Philharmonic Society of London were plentiful when the younger Society was first established. The *Albion* journal described the New York Philharmonic Society as »an attempt to form an approved school of instrumental music in this country after the manner and upon the principles of the celebrated Philharmonic Society of London« going on to name London's Philharmonic its »sister society.«⁴⁰ An earlier society for instrumental music, the Euterpean Society, had also previously been associated with the London Philharmonic in the American imagination, with one critic writing, »We wish to see it [the Euterpean Society] become the Philharmonic of this London of America.«⁴¹

London's Philharmonic Society continued to act as a model for New York's, or at least the younger Society continued to be measured against it, for the first few years of its existence. For example, in 1847 the *United States Magazine and Democratic Review* cited the English press's approval of a recent New York Philharmonic performance, and suggested the Society emulate London's practice of hiring a single permanent conductor. However, the paper also noted how the British system might not be compatible with the progressive American political system:

Perhaps an American Philharmonic might think a perpetual directorship too dictatorial – too much of a one-man power to establish. But democracy however excellent elsewhere, has no place in the orchestra. Let this society but elect a man whom their own judgment will point out to them as the fittest for their constant director... and they will resume the progressive march in which we are sorry to say they have halted...⁴²

During its first decade the New York Philharmonic selected similar symphonies to those performed by the Philharmonic Society of London. Alongside Haydn, Mozart, and Beethoven, the New York Philharmonic regularly performed symphonies by contemporaries Mendelssohn and Louis Spohr, composers with famously strong ties to Britain. The Philharmonic Society of London commissioned works from both composers and hosted them multiple times as performers and conductors. Both

39 »Second Concert of the Philharmonic Society of New York« in *New York Herald*, June 20, 1845.

40 »Concerts« in *The Albion: A Journal of News, Politics, and Literature* 1, no. 40 (1842), 591.

41 Quoted in Ritter, *Music in America* (as in fn. 12), 218. Unfortunately, Ritter does not give the source, merely citing »a writer of the time.«

42 See »The Arts« in *United States Magazine and Democratic Review* (1847), April, 373–74.

Mendelssohn and Spohr were part of Hill's European network,⁴³ but his decision to seek them out initially, and to maintain the relationships as he established the New York Philharmonic, was in part due to their renown in English circles. In 1844, when Hill invited Spohr to conduct a music festival in New York, he cited Spohr's »known liberality in the promotion of the cause of the musical Art both in Germany & England particularly« as one of the reasons for the committee selecting him.⁴⁴ The New York Philharmonic attempted to formalise its ties to these composers by inviting Mendelssohn and Spohr to become honorary members in 1846.⁴⁵ When Hill travelled to Europe in 1847, there were (disappointed) hopes that he would return with a score for the Society by Mendelssohn or Spohr, in a similar vein to the commissions of London's older Philharmonic Society.⁴⁶

The New York Philharmonic became increasingly independent from London's Society, with programming trends diverging in the 1850s. Like Philadelphia's Musical Fund Society, New York's Philharmonic increasingly looked more towards Leipzig than London for programming trends and to source new music. Nonetheless, even towards the end of the century, a close relationship between the two societies continued to be cultivated by its members. E. Francis Hyde, President of the New York Philharmonic, visited London in 1892 and presented the directors and the conductor with a short history of the New York Philharmonic written by Henry Krehbiel.⁴⁷ The society chose Novello, an English publisher with a large presence in New York, as the publisher of the book, and accordingly it was sold in London and

43 Hill undertook a long European tour between 1835 and 1837, during which time he studied with Spohr and was introduced to Mendelssohn by Spohr at the Lower Rhine Music Festival.

44 U.C. Hill, letter to Louis Spohr, 16 November 1844 cited in Wolfram Boder, »Louis Spohr and his influence on American Orchestral Culture« in *Spohr Journal* 35 (2008), 2–9, 6. Spohr declined, citing the impossibility of leaving Kassel. Hill then approached Mendelssohn, who also declined. See John Michael Cooper and R. Larry Todd, »With True Esteem and Friendship: The Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and Louis Spohr« in *Journal of Musicological Research* 29/2-3 (2010), 171–259, 174.

45 Honorary members are listed in the 1846 Annual Report, 7, *New York Philharmonic Archive*. The only other honorary members at that time were visiting virtuosi who had performed in New York. They included Henri Vieuxtemps, Ole Bull, Leopold de Meyer, and Joseph Burke. See Philharmonic Society of New York (1846) 1846 Annual Report, 14 Sep. 1845–12 Sep. 1846, Board of Directors Records, Folder 549–01-004, 7, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/9f836777-e5c7-4f7a-acbe-11af66877ff9-0.1> (accessed February 14, 2023).

46 See »The Arts« (as in fn. 42), 374.

47 Shanet, *Philharmonic* (as in fn. 34), 181. The British Library holds two letters from Hyde to Francesco Berger, Secretary of London's Philharmonic Society from 1892 and 1897. See Letter to Francesco Berger from E. Francis Hyde (18 July 1892) RPS MS 349ff. 103–6, The British Library.

New York.⁴⁸ Hyde wrote to Francesco Berger, secretary of the London society, prior to his visit, and described the importance of the London society for New York's own:

As I have always had a profound admiration for the Philharmonic Society (of London) from which our New York Society derives its name and its plan of labour in the cause of advancing the art of music, I trust that I may be permitted to send to yourself and the other Directors of the Society and to the conductor, a copy of our memorial volume showing what we have thus far accomplished in New York.

With the highest appreciation of the past achievements of your Society, many of whose concerts I have attended during my visits to London.⁴⁹

On this occasion, Hyde also offered to donate money to the Society. The British Library holds another letter from Hyde to Berger from another visit in the summer of 1897. In this letter Hyde asked Berger to convey his thanks to the directors of the Society for the hospitality they have shown him.⁵⁰ Hyde's correspondence suggests that Hyde was a regular visitor to London, and while there he frequently attended Philharmonic Society concerts, during which time an intimacy developed between Hyde and the directors of the Society.

An Unequal Relationship

Through the 1850s, Americans on the east coast with English heritage displayed a continued cultural deference towards England. England's lack of a leading reputation for musical creativity, the increasing influence of German immigrant musicians, and taste for a repertoire that was diverging from British favourites, was not enough to overcome a longstanding respect for and deference to British politics, culture, fashion, education, and imports.⁵¹ In 1852, a writer for *Dwight's Journal of Music* flattered that the Philharmonic Society of London »has long stood among the first

48 The Novello commission is discussed in Society minutes. See New York Philharmonic Society of New York (1892), Business meeting minutes, 8 Oct 1890–29 Jan 1904, Board of Directors Records, Folder 498–01-02, 48, 55, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/517e656c-812a-4a5f-940b-7eccd8513600-0.1> (accessed February 14, 2023).

49 Letter to Francesco Berger from E. Francis Hyde (18 July 1892), RPS MS 349ff. 103–6, The British Library.

50 Letter to Francesco Berger from E. Francis Hyde (13 July 1897), RPS MS 349ff. 103–6, The British Library.

51 For more on the unequal relationship, see Yokota, *Unbecoming British* (as in fn. 7), especially 226–42.

orchestras in Europe and has exercised a sort of prescriptive right of activity as interpreters in chief of the great symphonies of Mozart, Beethoven etc.»⁵²

During the first half of the 19th century, American English-language coverage of music abroad gave far greater attention to performances in England than in France or Germany. The prospectus printed in *Dwight's* first issue (1852) promised readers »A summary of the significant musical news from all parts, gathered from English, German, French, as well as American papers.«⁵³ In reality, however, the »Musical Intelligence« section of the first volume of *Dwight's Journal of Music* typically followed a regular pattern: »local« (meaning Boston), »New York«, »England«. This structure connected Boston and New York directly to London (the English section mostly dealt with London rather than the provinces), as if the two American cities were a counterpart of their English relative. The first volume of the journal reported extensively on local London debates about the narrow repertoire of the Philharmonic Society and the progressive agenda set by its new rival the New Philharmonic Society,⁵⁴ as if London were a neighbouring city and not separated by an ocean. This practice reflects the interests of the journal's Anglo-American readership.

From 1853, correspondence from Germany and translations of articles from the German press featured, with a regular »Gleanings from German Musical Papers« column, reflecting John Sullivan Dwight's developing interest in German music criticism.⁵⁵ However, coverage of London remained substantial, as did the frequent use of English reporting of events on the Continent; American periodicals would print extracts written by the correspondents of *The Musical World* and other London publications.⁵⁶ This was partly due to pragmatic reasons as no translation was necessary, but nonetheless demonstrated a continued reliance on London as a cultural mediator and taste-shaper.

In 1854, the attention given to London music-making reduced as reporting focussed more on American music-making and debate, notably a heated exchange between composer William Henry Fry and critic Richard Storrs Willis. The exchange was initiated by Fry following Willis' negative review of his *Santa Claus* Symphony. In a series of letters published in the *New York Musical World and Times* and in *Dwight's Journal of Music* he also vented his frustrations about the lack of American symphonic

52 »England« in *Dwight's Journal of Music* (1852), April 24, 23.

53 Quoted in Edward N. Waters, »John Sullivan Dwight, First American Critic of Music« in *The Musical Quarterly*, 21/1 (1935), 69–88, 76.

54 »Musical Intelligence« in *Dwight's Journal of Music* (1852), April 24, 23.

55 For a discussion of the development of Dwight's ideas on music see Ora Frishberg Solomon, *Beethoven's Symphonies and J.S. Dwight: the Birth of American Music Criticism* (Boston, MA, 1995).

56 For example, see *DJM* (1852), May 22, 49–50 or *DJM* (1854), May 6, 36. Ritter comments on the practice of Boston music journals publishing pieces as supplements, all of which had been copied from English publications. See Ritter, *Music in America* (as in fn. 12), 143.

music performed by the New York Philharmonic (examined in more detail below). However, London remained in the »Musical Intelligence« section alongside American cities, until the 22 April 1854 issue when reporting on London moved to a section entitled »Music Abroad«. The »Musical Intelligence« section now focussed only on domestic music-making, perhaps signalling greater independence from the former colonial power. Nonetheless, reporting on London remained substantial through 1854 with the city usually appearing ahead of Vienna, Paris, and Leipzig. Indeed, the 22 April 1854 issue named London the »grand concert theatre and centre for all Europe«. ⁵⁷

At mid-century, Dwight's *Journal* was not the only east-coast American newspaper to position London as the musical taste-shaper of Europe. A writer for the *New York Herald* praised the »perfection to which music has been carried in the British metropolis.« As a consequence, »it has been of late the great centre of musical taste for the rest of Europe« even though the writer admitted »England has never produced one original idea in music.« ⁵⁸ Similarly, the writer argued that New York would be the future centre of the musical world, not because of the composers it would produce, but because of the way musical endeavour was supported by the population at large, rather than through patronage and the state as in Europe. London perhaps continued to be a model for New York, not because it was the centre of musical creativity, but because its capitalist and cosmopolitan infrastructure meant it was visited by musicians from all over Europe, and so it could lead the way in variety, quality, and volume of concert-giving rather than composition. There were also similarities in how musical life was funded in England and America, as aristocratic patrons and court ensembles had never played such a central role in English musical life as on the Continent, and instead concert-giving was shaped by market forces and acquired a public character from an early stage. England could potentially provide a model for America's relationship with European instrumental music.

From the 1840s, however, there is also evidence of American critics asserting their independence from English influences. At times the postcolonial relationship seemed a little awkward, even hostile. Reprinting the New York press coverage of Louis Jullien's concert tour in America, the London periodical *The Musical World* responded scathingly to the American writers who had branded London music critics »a set of old fogies, who denounce everything new as not being formed after »classical models« [...] We used, in this country, to take our opinions in musical matters at second-hand from the London journals; but, happily, a better era has arrived, and we think and judge for ourselves.« *The Musical World* responded haughtily:

57 »Music Abroad« in *DJM* (1854), April 22, 21.

58 »Music – its Progress and its Effects in the United States« in *New York Herald*, December 9, 1852, 4.

The Yankee strictures on London criticism are sufficiently amusing, considering the advanced state of the art of *reviewing* in the United States. *N'importe!* The lion quarrels not with the mouse, but allows the tiny quadruped to tickle him without let or hindrance. That Jullien had made a »hit«, is only what we expected, and in this alone did we feel an interest. To the musical and critical notions of Brother Jonathan we are profoundly, and very naturally, not to say essentially, indifferent.⁵⁹

Such a response was typical of the dismissiveness and condescension the British musical press tended to show towards American music-making efforts and musical criticism at the time.

The American musical press in the 1850s is full of references to America's youth and the early stage of development of its musical life. There are also many references to the desire to compete with and be taken seriously by Europe. To achieve this, some American critics preferred to eschew old-world models, believing that America's »exceptional« qualities would prove as applicable to culture as to politics. For example, on visiting the American piano manufacturer Chickering & Sons, a reporter for the *New York Musical World and Times* enthused that

For a country only three quarters of a century in growth, this [the magnificence of the Chickering warehouses] is indicative of that young America, which is »bound to lead the world.« Such seems to be our »manifest destiny« not only in the extent of our gross products, mechanical and agricultural, but in all the essentials of refinement and taste.⁶⁰

Occasionally, similar views were aired in German periodicals. In 1842 a writer for the *Allgemeine musikalische Zeitung* gave a report on American progress in music, likening the speed of its development to the building of the American railway: »seeming to transform a far-off future into a present reality.«⁶¹ However, such apparently positive comparisons also hinted at the prevalence of old-world perceptions of Americans as a practical and economical people, rather than creative and artistic.⁶² Tellingly, the writer did not highlight American inroads in composition (aside from church music), instead praising developments in music societies and

59 »Jullien in America« in *The Musical World* (1853), September 17, 589.

60 See P. K. D., »Letter from Boston« in *New York Musical World and Times* (1854), June 17, 77.

61 »Fortschritte der Musik in den Vereinigten Staaten von Amerika« in *Allgemeine musikalische Zeitung*, September 21, 1842, 736. (My translation.) The original German reads: »Gehen ihre Fortschritte so schnell vorwärts, als es bis jetzt der Fall gewesen war, so wird es ein anderes Signalbeispiel der Eisenbahnschnelligkeit sein, mit welcher die Amerikaner fähig sind, eine scheinbar entfernte Zukunft in eine gegenwärtige Wirklichkeit zu verwandeln.«

62 Yokota, *Unbecoming British* (as in fn. 7), 234–35.

concert series, venues, teaching, and musical journalism. Americans were capable of developing the infrastructure to be preservers and appreciators of European culture, rather than originators.

Symphonist William Henry Fry was a passionate advocate for the development of an American national music. Fry's belief in the potential of his country's music was underpinned by his belief in American democracy's superiority over old-world political models. He believed that democracy was essential for music to flourish because through democracy artists would be treated according to their worth.⁶³ Writing for *The Message Bird* in October 1850, Fry argued that »If Art, musical Art, be rendered a profession for a heroic nature, to be accepted as a harvest of social dignities, as well as a means of wealth or fame, it must be under a Democracy like our own.«⁶⁴ For Fry, the continued economic and political postcolonial ties of England and America were pernicious: damaging both to America's democracy and to its quest to assert its independent cultural identity.⁶⁵ He declared that

When we shall have shaken off the heavy load of English tradition which bears down upon art – when genius shall be preferred to gold, Art to acres, then all will strive to be artists, and successes will be vastly multiplied [...]. I see no hope for art, but in the extinction of the principle of Force and Privilege.⁶⁶

He also penned a diatribe about the plan for a Great Exhibition in England (which took place in October 1851) and passionately argued against America's participation precisely because it would reinforce America's subordinate position in the postcolonial relationship:

It [American participation in the Great Exhibition] places us in a colonial position as regards London; it pre-supposes greater wealth in England, greater resources and developments than ourselves possess. As an American, I must protest against our having anything to do with it.

63 Fry launched a blistering critique of English peerages in the *Daily Tribune*, lambasting the English for bestowing titles based on money and family connections rather than merit. William Henry Fry, »Europe by an American« in *Daily Tribune* (1850), February 4. He also repeated his belief in the necessity of democracy for the development of high art in his series of eleven lectures on music that he gave in New York in 1852–53. See Vera Brodsky Lawrence, »William Henry Fry's Messianic Yearnings: The Eleven Lectures, 1852–53« in *American Music* 7, no. 4 (1989), 382–411, especially 390.

64 William Henry Fry, »Musical Art in France, England, and America« in *The Message Bird* (1850), October 15, 493.

65 See Shadle, *Orchestrating the Nation* (as in fn. 9), 64–65 and Fry's articles as correspondent for the *Daily Tribune*: »Europe by an American« (1850–1851).

66 Fry, »Musical Art« 493.

He went on to outline the superiority of American trade, wealth, and produce, and particularly America's superior treatment of skilled artisans, mechanics, writers, and artists.⁶⁷

Nonetheless, well into the 1850s *Dwight's Journal of Music* would continue to publish flattering pieces, praising musical taste and cultivation among the English population, the long history of music education, the variety of concert programming, and the excellence of English music societies.⁶⁸ Even as late as the 1880s America could still struggle to throw off its colonial shackles. The inaugural concert of the Boston Symphony Orchestra, which took place on 22 October 1881 concluded with Carl Maria von Weber's *Jubel Overture*. When the audience heard the tune »God Save the Queen« they spontaneously rose and sang along. A critic for the *Traveller* approved, feeling that it signalled »a universal sentiment of respect to her Majesty and the mother country.« However, this spontaneous patriotic display rankled Louis Elson of the *Courier* who pointed out that »An English audience would scarcely do as much for the Star-Spangled Banner, if one of our composers should introduce it into a symphony or opera.«⁶⁹

Reclaiming the Anglo-American space: Louis Jullien's Cosmopolitan Promenade Concerts

The postcolonial English influence on American musical life may have been uncomfortable at times, but it did not come close to equalling the ferocity of the debate surrounding the German influence. Despite its multicultural origins, the membership of the New York Philharmonic quickly became increasingly Germanic. By 1855 79 per cent of the players were German, and by the 1890s the number had risen to around 95 per cent.⁷⁰ From 1852 for the next 150 years, all conductors were of German birth or heritage.⁷¹ Anglo-Americans did not tend to learn orchestral instruments, and certainly did not consider orchestral playing a viable career.⁷² At the New York Philharmonic the conductor exerted control over repertory choices.⁷³ As the conductors and musicians were mostly German, it followed that the repertory became increasingly dominated by Austro-German music. American composers' works were

67 Fry, »Europe by an American«, in *Daily Tribune* (1850), March 1.

68 V. Schoelcher, »The State of Music in England« in *DJM* (1857), October 17, 219–20.

69 Both quoted in Horowitz, *Classical Music in America* (as in fn. 3), 46.

70 Shanet, *Philharmonic* (as in fn. 34), 142.

71 Shanet, *Philharmonic*, 109.

72 Shanet, *Philharmonic*, 142.

73 This was particularly true of Theodore Thomas's tenure, as the Philharmonic were so desperate to secure him that they gave him decisive control over repertory and personnel. Shanet, *Philharmonic*, 171.

so rarely played that native composers were forced to put on concerts of their own.⁷⁴ Increasingly, their music tended to appear on light programmes alongside vernacular music, instead of within symphony concerts.⁷⁵

Frustrations only grew as the Society continued to refuse to perform the work of American composers. Things came to a head in the war of words that took place in the musical press between American composers George Bristow and William Henry Fry and their supporters on one side, and the critic Richard Storrs Willis (supported by Dwight) and members of the New York Philharmonic on the other. Bristow was allowed to conduct his concert overture in January 1847 with the New York Philharmonic. Following the performance, critics such as Hermann Saroni accused the Society of neglecting Bristow and the Society's national mission. Bristow accused the New York Philharmonic of being »anti-American« because of the measly number of American works it had performed during its 11-year existence.⁷⁶ The Society eventually bowed to pressure, performing Bristow's first symphony at a public rehearsal in May 1850, but the debate had become bitter and xenophobic, with some critics attacking foreign musicians for setting themselves up as superior to local musicians and forming impenetrable cliques.⁷⁷

Louis Jullien navigated deftly through this hornet's nest of sensitivities and warring factions when he brought a small section of his famous promenade orchestra to America in August 1853. The orchestra was formed from players who came from all over Europe, particularly France and England.⁷⁸ Jullien supplemented this kernel of 27 musicians with players he found in New York.⁷⁹ Jullien's concerts were enormously popular, reported on favourably in the Anglo-American press. Crucially, American audiences were already aware of the success of his promenade concerts in London and the British Isles.⁸⁰ Indeed, they associated Jullien so closely with England that there were even rumours that the conductor was English and his French accent merely part of his act.⁸¹ Interestingly, Jullien did not change his programmes

74 Katherine K. Preston, »Encouragement from an Unexpected Source: Louis Antoine Jullien, Mid-Century American Composers, and George Frederick Bristow's *Jullien* Symphony« in *Nineteenth-Century Music Review*, 6, no. 1 (2009), 65–88, 81.

75 Shanet, *Philharmonic*, 118–21.

76 See Shanet, *Philharmonic*, 111–21. See also Ritter, *Music in America* (as in fn. 12), 272.

77 For more details see Shadle, *Orchestrating the Nation* (as in fn. 9), 73–74 and Preston, »Encouragement from an Unexpected Source« 80–82.

78 See Preston, »Encouragement from an Unexpected Source« (as in fn. 74), 80.

79 See Carse, *The Life of Jullien* (as in fn. 6), 75–78.

80 Jullien's British concerts were regularly reported on in the American press and »A Sketch of the Life of Jullien« appeared in the *Musical World* in May, June and July 1853 prior to his departure for America. The piece was written for circulation in America to advertise the tour in advance. Carse, *The Life of Jullien*, 18.

81 The rumour was reported in *The Musical World and Times* (1854), July 8, 111. The periodical asked readers if they had knowledge of Jullien's national origins.

substantially when he transported his promenade model to America. He trusted that English favourites, including movements from symphonies by Spohr, Mendelssohn, Beethoven, Haydn, and Mozart, as well as operatic extracts and Jullien's own waltzes, polkas, and quadrilles would be as popular with American audiences as they were with British ones. His French promenade concert model, anglicised according to British tastes, proved enormously popular with American audiences, with the addition of the *Star-Spangled Banner* and other American national tunes the only real changes to the programmes that had proved so successful in Britain.

Jullien's practices suggest that, despite the press coverage of American critics and composers seeking to carve out independence from England, English tastes continued to prove popular on the east coast. Indeed, one of the means that the ever-astute Jullien used to carve out a space in American symphonic musical life was to play to his audience's English heritage. He gave a concert in New York on 5 December 1853 »in aid of the Charitable Fund of the St George and British Protective Emigrant Society.« The variety programme included arias from operas by Mozart and Rossini, popular songs, dances, and many solos. Alongside the vocal numbers and dances, sat movements from two symphonies that were firm favourites with English audiences: Haydn's *Surprise Symphony* and a movement from Mozart's *Jupiter Symphony*.⁸²

Jullien did not even shy away from programming works with imperial connotations. He began the second half of the concert with his own arrangement of *God Save the Queen*: a tune that we have seen could provoke uncomfortable responses from American audiences and critics. The advert boasted the endorsement of the English aristocracy, claiming that this waltz was »Composed expressly by command of the Queen of England, and performed at the Court Balls at Buckingham Palace.« Jullien chose to conclude the concert with another »Quadrille National«, this time »The English«.⁸³ Jullien also regularly programmed his own composition *The Great Exhibition*. This peculiar composition, to which Fry would surely have objected, included numerous national melodies, with *God Save the Queen* sounding imperiously at the end as the world looks to England for leadership. The advert for the concert included the endorsement that this piece had been »performed with great success for upwards of 200 consecutive nights in England.«⁸⁴ Jullien programmed these musical celebrations of England alongside tributes to America. He gave his own specially composed *Quadrille National* entitled *The American*. It was advertised as containing »all the prin-

82 The English love of the *Jupiter Symphony* was well known in America, with Fry referencing it in one of his responses to Willis. See *DJM* (1854), February 25.

83 The programme is reproduced in the *Brooklyn Daily Eagle*, November 29, 1853, 3.

84 »Jullien's Concerts at Metropolitan Hall« in *New York Herald*, December 24, 1853, 3.

cipal National melodies, viz: Hail Columbia; the Star-Spangled Banner, Our Flag is there, the Land of Washington, Hail to the Chief, Yankee Doodle &c &c.⁸⁵

Through Jullien's cosmopolitan promenade concerts, symphonies were heard as part of popular variety programmes. Even the »Beethoven Night« included operatic extracts and Jullien's *Great Exhibition*.⁸⁶ His concert programmes emphasised theatricality through atmospheric, descriptive, and sometimes humorous music, such as Beethoven's *Pastoral Symphony*, Haydn's *Surprise Symphony*, or the scenic painting of Mendelssohn's *Scottish Symphony*. He sought to heighten the effects of the descriptive music he programmed by rattling some dried peas in a container to amplify the storm effects of the *Pastoral Symphony*, for example.⁸⁷ American critics observed his theatrical style of conducting, using physical gestures and »pantomimic interpretation« to mimic the character of the music.⁸⁸ The theatrical, mimetic, and commercial qualities of Jullien's performances were hugely popular in England. London audiences had a long-developed taste for pictorial instrumental music, dating back to an early preference for Haydn's symphonies. Choreographed versions of Beethoven's *Pastoral Symphony* imported from Paris were hugely popular, further blurring the lines between instrumental music and the theatre.⁸⁹

As Jullien's concerts increased in popularity, he began to programme American symphonies that aligned with the music that had already proved popular in England. These included William Henry Fry's *A Day in the Country*, nine performances of his *Santa Claus Symphony*,⁹⁰ and 15 performances of *The Breaking Heart Symphony*,⁹¹ the Minuet from the Symphony in E by George Frederick Bristow,⁹² and Bristow's *Jullien Symphony*.⁹³ This was appreciated by critics who had become frustrated by German domination. A critic for the *New York Daily Times* was full of praise for the way Jullien had »produced four original works by native composers. Fry's *The Breaking Heart* bears comparison with any symphony of Mozart and side by side with modern German works to which we have been accustomed lately.«⁹⁴ Jullien clearly favoured the descriptive, programmatic symphonies of Fry to the more Mozartian symphonies of

85 »Jullien's Concerts!« in *Brooklyn Daily Eagle*, November 29, 1853, 3.

86 »Jullien's Concerts at Metropolitan Hall« in *New York Herald*, December 20, 1853, 6.

87 Carse, *The Life of Jullien* (as in fn. 6), 40.

88 »Musical Pantomime« in *The New York Musical World and Times* (1854), May 27, 37.

89 See J. Q. Davies, »Dancing the Symphonic: Beethoven-Bochsa's *Symphonie Pastorale*, 1829« in *19th-Century Music*, 27/1, (2003), 25–47.

90 See advertisements in *New York Daily Times*, January 2, 1854; *North American*, January 21, 1854.

91 See advertisement in *New York Daily Times*, May 17, 1854.

92 See advertisement in *New York Herald*, December 28, 1853, 7.

93 For details of this symphony and Jullien's performances of it see Preston, »Encouragement from an Unexpected Source« (as in fn. 74), 65–81.

94 *New York Daily Times*, May 22, 1854, 1.

Bristow. Performances of the *Santa Claus Symphony* were accompanied by a written programme, which states that the programme had been produced at the behest of Jullien.⁹⁵

We have already seen that postcolonial sensitivities influenced Fry's writing while Paris correspondent for the *Daily Tribune*. However, English models were difficult to avoid. Despite his insistence on the importance of American composers developing their own musical identity, he tended to use operatic techniques and descriptive and narrative effects in his symphonies that aligned with British cosmopolitan tastes, because they drew on French and Italian opera.⁹⁶ The *Santa Claus Symphony*, which was so championed by Jullien, harnessed this cosmopolitan European language and in addition used onomatopoeic effects, such as mimicking church bells, sleigh bells, and the cracking of santa's whip, narrational devices, the use of instruments to depict characters, movement, and voices, even imitating speech, and intertextual quotations for programmatic effect, namely the *Adeste Fideles* and children's nursery rhymes and lullabies.

For Fry, these theatrical devices enabled him to communicate directly with audiences, aligning with his democratic ideas about symphonic music.⁹⁷ Simultaneously, Fry felt that descriptive music offered a way forward for a uniquely American symphonic music.⁹⁸ However, the same devices that Fry felt were so different from previous models were easily at home in Jullien's cosmopolitan promenade model and familiar to English audiences, appealing to the English taste for descriptive instrumental music. Jullien's choice of Bristow's music also aligned with British tastes for Mozartian classicism, and the second symphony adopted a polka in place of a minuet, perhaps in homage to Jullien. The similarity of English and American tastes in symphonic music at this time, meant that Jullien was also able to take both of Bristow's symphonies as well as Fry's *The Breaking Heart* back to England, where they were successfully performed.⁹⁹

95 The programme is available in the Fry collection held at the Library Company of Philadelphia.

96 Francesco Izzo has noted the prevalence of French and Italian models in Fry's opera *Leonora*, noting accompaniments and melodies that recall Donizetti and Bellini, as well as French elements in the use of ensemble, orchestra, and dramatic arrangement. Francesco Izzo, »William Henry Fry's *Leonora*: The Italian Connection« in *Nineteenth-Century Music Review*, 6, no. 1 (2009), 7–25, especially 7, 18, 19–21, 24. Similarly, Douglas Shadle has argued that Fry translated operatic writing in his symphonic music, adopting Italianate decorations and cantabile passages in *The Breaking Heart Symphony*. Shadle, *Orchestrating the Nation* (as in fn. 9), 93–95.

97 Chmaj, »Fry versus Dwight« (as in fn. 10), 73.

98 Fry expands on this theme in his response to Willis reprinted in *DJM* (1854), February 4.

99 Preston, »Encouragement from an Unexpected Source« (as in fn. 74), 83.

The popularity of Jullien's English programmes and the style of symphonic writing produced in America by Fry and Bristow shows that cosmopolitan English tastes and practices continued to be appreciated by American audiences and composers at mid-century. Even though by the early 1850s American critics and composers had taken steps to assert their independence from Britain's cultural leadership, post-colonial ties continued to have a powerful hold over the music-going public. Jullien's strategy celebrated Anglo-American relations by placing French-infused London fashion and the celebration of American Anglo-Saxon heritage alongside American nationalism and popular tunes. Fry's music, intended to be anti-English and different from old-world models, was popular with American audiences because it was framed within this Anglo-American space. Jullien, clearly aware of recent debates and sensitivities, carved out a space to reclaim the symphony and musical culture more broadly from German transnational immigrant communities. He returned the symphony to a setting that emphasized entertainment, rather than serious endeavour, emphasising the genre's cosmopolitan, pan-European identity (harking back to the way it had been understood in Philadelphia), and its ability to tell stories, and to plant descriptive images in the mind. Against this context he shrewdly performed the home-grown symphonies that had been spurned by the New York Philharmonic. At the same time, Jullien's cosmopolitan packaging of the symphony as a pan-European genre enabled him to navigate the postcolonial sensitivities that made England both comfortingly familiar and attractive, yet also frustratingly superior and stifling. In Jullien's concerts, the symphonic genre was no longer the property of Germans. At times it could appear familiarly English, but at others it was cosmopolitan, rather than the property of any national identity. This dual character enabled it to appeal to broad audiences.

Franz Liszt Across the Ocean

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal
in New York

Camilla Köhnken

Einleitung

New York etablierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts neben Boston als eine der wichtigsten Musikmetropolen Nordamerikas. Nach der Gründung des städtischen Symphonieorchesters *New York Philharmonic* im Jahr 1842 begann sich ein dynamisches Netzwerk aus weiteren Orchestern, Ensembles und Konzertsälen sowie Ausbildungsinstituten zu entwickeln, welches die Stadt zu einer wichtigen Station auf jeder Amerika-Tournee europäischer Musiker:innen machte.

Pianisten, die mit Franz Liszt in Verbindung standen, spielten bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle im kulturellen Gefüge New Yorks. So gründete der Bostoner William Mason nach seinem Studienaufenthalt in einer Reihe deutscher Städte, darunter auch in Weimar bei Liszt, 1855 das erste namhafte Kammermusik-Ensemble der Stadt, das *Mason-Thomas Quartet*. 1872 immigrierte der einflussreiche Dirigent Leopold Damrosch, der 1856 von Liszt als Konzertmeister der Hofkapelle nach Weimar berufen worden war, nach New York und gründete dort zunächst ein eigenes Orchester, 1884 dann das Metropolitan Opera Orchestra.

In den 1870er-Jahren gastierten zudem zwei besonders einflussreiche Pianisten in der Stadt: Anton Rubinstein und Hans von Bülow, letzterer einer der bedeutendsten Lisztschüler seiner Zeit. Ihre Amerika-Tourneen wurden von den zwei großen Klavierfirmen Nordamerikas, Chickering & Sons (1823 gegründet in Boston) und Steinway & Sons (gegründet 1853 in New York) organisiert; Steinway führte 1872/73 Anton Rubinsteins Tournee durch, während Chickering drei Jahre später Hans von Bülow ins Land holte.¹ Zugleich stellten die Konzertsäle der beiden Klavierfirmen wichtige Orte in der New Yorker Konzertszene dar; so gab auch Rafael Joseffy, der

1 Franz Liszt stand selbst mit Chickering in Verbindung und besaß mehrere Instrumente dieser Firma; zu Hans von Bülows Tournee vgl. R. Allen Lott: »A continuous Trance«: *Hans von Bülow's Tour of America*, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), Heft 4, S. 529–549.

erste europäische Lisztschüler, der sich dauerhaft in der Stadt niederließ, in seinem Ankunfts Jahr 1879 sein Debüt in der Chickering Hall.

Nach diesem ersten musikalischen Austausch zwischen Weimar und New York während der 1850er- bis 1870er-Jahre durch Liszts Schüler und musikalische Weggefährten seiner ersten Weimarer Periode besuchte ab dem Ende der 1880er-Jahre eine wachsende Anzahl von Pianisten aus Liszts zweitem Weimarer Kreis die Stadt.² Während sie zunächst als gefeierte Virtuosen im Rahmen von Konzerttourneen gastierten, ließen sich mehrere von ihnen später, durch die politischen Verwerfungen zur Flucht aus Europa gezwungen, als dauerhafte Immigranten in New York nieder.

Im Jahr 1888 kommt das anhaltende Interesse des städtischen Publikums an den Protagonisten dieser zweiten Generation von Weimarer Nachwuchspianisten um Liszt in einer Zeitungsnotiz der *New York Times* vom November 1888 zum Ausdruck. In ihr wird die Ankunft des polnisch-österreichischen Pianisten Moriz Rosenthal zusammen mit seinem Duopartner Fritz Kreisler angekündigt und gleichzeitig eine Verbindung zu den zwei europäischen Spitzenpianisten der älteren Generation, Anton Rubinstein und Hans von Bülow, geknüpft:

The North German Lloyd steamer Aller brought a large number of musicians into port yesterday. Besides 22 members of the Metropolitan Opera House chorus and ballet there were Herr Moriz Rosenthal and Fritz Kreisler, young musicians who are under contract with Mr. Edmund C. Stanton for a four months's starring tour in this country [...]. Rosenthal, Reisenauer, Freidhiem [sic!], Siloti, and Sauer are among the foremost of those [a coterie of young pianists whom the Abbé Liszt drew about him] from whom will come the successor of Rubinstein and Von Bülow, and each has already won the praise of the master and consequent fame.³

Rosenthal gastierte in den Folgejahren immer wieder als reisender Virtuose in der Stadt, bis er sich schließlich ein halbes Jahrhundert später, nach der Vertreibung aus seiner Wiener Heimat durch die Nazis, in der Stadt niederließ. Ähnlich erging

2 Franz Liszt lebte und unterrichtete zunächst 1848–1861 in Weimar (Altenburg), danach wieder 1869–1886 (Hofgärtnerei); dabei führte er ab 1867 das von ihm selbst sogenannte »vie trifurqué« zwischen Weimar, Rom und Budapest.

3 [Anon.]: *Artists by the Aller. Musicians who will soon make their Début here*, in: *The New York Times* (4.11.1888). Der im Artikel ebenfalls erwähnte russische Pianist Alexander Siloti, welcher im Jahr 1919 nach anfänglichem Zögern schließlich durch die Auswirkungen der Oktoberrevolution gezwungen war, aus seiner Heimat zu fliehen, immigrierte 1921 nach New York und unterrichtete dort 1925–42 an der Juilliard School. Aufgrund des begrenzten Raumes werde ich in diesem Aufsatz nicht näher auf ihn eingehen; auch bestehen deutliche Gemeinsamkeiten zwischen seiner Biographie und der von Arthur Friedheim, dazu vgl. Charles Barber: *Lost in the Stars: The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti*, Lanham (Maryland) 2002.

es dem aus Russland stammenden Arthur Friedheim, ebenfalls Mitglied der späteren Weimarer »coterie«: Er hatte seit seinem ersten Besuch 1891 über Jahrzehnte eine Beziehung zur Stadt aufgebaut, bis ihn die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs knapp 20 Jahre später in die dauerhafte Umsiedelung zwangen.⁴

Bei ihren Aufführungen von Franz Liszts Musik begegnete diesem sich aus den Reihen der Weimarer »Zukünftler«⁵ neu formierenden New Yorker Kreis zunächst – ähnlich wie in der alten Heimat – einiger Widerstand. Sie wurden mit dem traditionellen Musikgeschmack des städtischen Durchschnittspublikums konfrontiert, wie er in zahlreichen zeitgenössischen Quellen dokumentiert ist, beispielsweise in den Tagebüchern des kenntnisreichen Amateurmusikers George Templeton Strong, die bis ins Jahr 1875 reichen (über die Erstaufführung von Liszts Klavierkonzert Es-Dur schrieb dieser beispielsweise: »This may be a specimen of the School of the Future for aught I know. If it is, the future will throw the works of Haydn, Mozart, and Beethoven into the rubbish bin.«⁶) oder in den Konzertkritiken und Kommentaren der Tagespresse gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Einer der Musikjournalisten war Marc A. Blumenberg, der sich in seiner wöchentlichen Musikzeitschrift *The Musical Courier* während der 1890er-Jahre als Sprachrohr dieser Mehrheit profilierte und immer wieder humoristisch Liszts Musik verriss, so wie im folgenden Ausschnitt aus seiner Glosse »The Raconteur« anlässlich von Arthur Friedheims Liszt-Rezital in der noch im Bau befindlichen Carnegie Hall:

Speaking of Friedheim reminds me that after listening to the Liszt recital last week I came to the conclusion that the foot note on the program begging the indulgence of the audience for the noise made by the workmen was superflu-

-
- 4 Auch der amerikanische Lisztschüler Carl V. Lachmund, dessen Unterrichtsprotokolle 1882–84 eine der bekanntesten Quellen zur Interpretationsforschung um Liszt darstellen (*Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, hg. von Georg Ewald Schroeder, Eschwege 1970), immigrierte 1887 nach New York. Er gründete dort das Lachmund Conservatory, konzentrierte sich in der Folgezeit allerdings eher auf die Ausbildung von Opernsänger:innen und die Leitung des von ihm gegründeten Women's String Orchestra als auf pianistische Aktivitäten; deswegen wird er in dem vorliegenden Essay nicht näher berücksichtigt. Sein Nachlass in der New York Public Library, Music Division wurde jedoch im Mai 2022 im Rahmen der Recherche für diesen Aufsatz von mir konsultiert (Lachmund scrapbooks [microfilm]; Call No. *ZB-3192).
 - 5 Begriff von Friedrich Nietzsche geprägt; vgl. Brief an Carl von Gersdorff vom 24.11.1867, in: *Nietzsche Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari und Norbert Miller, Berlin 1975, Abteilung 1, Bd. 2, S. 73.
 - 6 *The Diary of George Templeton Strong*, hg. von Allan Nevins und Milton Halsey Thomas, New York 1952; Vol. 4: The Post-War Years (1865–75), Eintrag vom 19.11.1870, S. 329.

ous. The noise was simply not in it with Franz Liszt, the Boanerges⁷ of the piano. [...]

And now do I recant what I said about Liszt's compositions?⁸

Not a bit, and that, too despite the hopeless look Joseffy gives me when the subject is mentioned, or the chromatic gestures of Pachmann. [...]

Liszt is forever *yawping* when he isn't making himself dizzy in a czardas or sentimentalizing over women and religion. [...]

After we have dined well on solids like Bach, Beethoven and Schumann it is a pleasure to go out into the garden and watch the master pyrotechnist set off his fizzing catherine wheels, Roman candles and brilliant rockets.⁹

Von solchen überwiegend negativen Reaktionen auf Liszts Musik ließen sich Rafael Joseffy, Moriz Rosenthal und Arthur Friedheim jedoch nicht einschüchtern, sondern traten in ihren Konzertprogrammen und im Rahmen ihrer pädagogischen Aktivitäten regelmäßig für die Musik ihres Lehrers ein, sodass im Laufe des frühen 20. Jahrhunderts schließlich eine Reihe von ehemals geschmähten Liszt-Stücken zu einem festen Bestandteil im Kernrepertoire der nachfolgenden amerikanischen (wie auch der europäischen) Pianistengenerationen wurde.

Vom glänzenden Klaviervirtuosen zum zurückgezogenen Lehrer: Rafael Joseffy

Rafael Joseffy (1852–1915) war nach seinem Klavierstudium in Budapest, Leipzig und Berlin im Sommer 1870 nach Weimar gekommen, um sich dort während zweier Saisons von Franz Liszt den letzten Schliff geben zu lassen. Sein Berliner Debüt 1872 markierte den Anfang einer erfolgreichen Konzertkarriere, die ihn auf zahlreiche europäische Konzertreisen führte, beispielsweise zusammen mit der Sängerin Carlotta Patti oder dem Geiger Henryk Wieniawski.

Sieben Jahre später emigrierte er nach New York, wo seine Ankunft breitenwirksam angekündigt wurde, beispielsweise in der *New York Times*: »Mr. Rafael Joseffy, who has been previously mentioned, sailed from Havre yesterday in the steamer *Amerique* for New York. He will come to us with a high reputation as a pianist of

7 Der Begriff »Boanerges« bezeichnet einen lärmenden Prediger (in Anlehnung an die aus dem Aramäischen stammenden Bedeutung »Söhne des Donners«, einen Beinamen, den Jesus laut Markus-Evangelium zwei Jüngern gab).

8 Marc A. Blumenberg hatte sich oft kritisch über Liszts Kompositionen geäußert, beispielsweise über Liszts Klavierkonzert Nr. 1: »The opening theme of the E flat concerto, how tremendous it is! How full of promises, and how vapid, how flat, stale and unprofitable it peters out!«, [ohne Titel], in: *The Musical Courier*, undatiert, Lachmund scrapbooks (wie Anm. 4).

9 Marc A. Blumenberg alias »The Raconteur«, [ohne Titel], in: *The Musical Courier* (22.4.1891); zit.n. Carl Lachmunds Zeitungsausschnitte-Sammlungen in der NYPL (siehe Anm. 4).

phenomenal power and brilliancy, and with the indorsement of the best German critics.«¹⁰ Bei seiner Ankunft wurde er noch auf dem Schiff von einem Journalisten des *New York Herald* interviewt, der in seinem Artikel dann eine überraschende Aussage Joseffy zu seiner pianistischen Ausbildung zitierte:

I was sent to Leipsic to study under the famous Moscheles [...]. Later on the great Tausig, who died so prematurely at the age of thirty, and who was then regarded in Germany as the greatest master of the piano living, took me in his special charge and I remained with him for about two years. Then I went to Weimar, where Liszt was living, but did not study under him as I was not specially attracted by his peculiar school. My taste had changed and was now for more serious and solid art.¹¹

Dass Joseffy tatsächlich weniger Franz Liszt als Carl Tausig als seinen wichtigsten Lehrer ansah, ist belegt;¹² dass er jedoch gar keinen Unterricht von Liszt erhalten haben soll, obwohl er zwei Sommer in Weimar verbrachte, scheint fragwürdig. Joseffy wird in einer Vielzahl von anderen zeitgenössischen Quellen als Lisztschüler bezeichnet, und so widerspricht auch das Programm, mit dem er sich in New York einführte (Chickering Hall, 13. Oktober 1879) einer ablehnenden Haltung gegenüber Liszt, wie sie der Artikel vermitteln will. Neben dem Klavierkonzert e-Moll von Frédéric Chopin – seinem Paradestück – führte er dort nämlich Liszts Klavierkonzert Es-Dur auf. Auch im nächsten Konzert zwei Tage später spielte er neben Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur und verschiedenen Solostücken ein weiteres Werk von Liszt, dessen *Ungarische Fantasie* mit Orchester.

Sein Debüt gab Joseffy mit dem Orchester von Leopold Damrosch (1832–1885), der – wie bereits erwähnt – in Weimar dem inneren Zirkel von Franz Liszt angehört hatte und in der damaligen Musikszene von New York eine prominente Rolle spielte. Auch Damroschs langjähriger Konkurrent, Theodore Thomas (1835–1905), trug dazu bei, dass Joseffy rasch in der Stadt Fuß fasste: Durch Thomas' Ernennung zum neuen Chefdirigenten der New Yorker Philharmoniker und seiner Wahl von Joseffy als Solisten für Klavierkonzerte wurde ein schon länger ansässiger Pianist

10 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (14.9.1879).

11 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Herald* (25.9.1879).

12 Vgl. beispielsweise James Huneker in seinem Nachruf auf Joseffy: »[I]t was during his formative years that Joseffy studied with him [Tausig], absorbed his style, patterned after his ideals. No man, not even Liszt [...] left such a profound impression on the little Hungarian lad [...].«, James Huneker, *The Rare Art of Rafael Joseffy*, in: *The New York Times* (4.7.1915); auch Moriz Rosenthal berichtet in seiner Autobiographie, dass Joseffy »ein fanatischer Schätzer, ja Überschätzer« seines Lehrer Tausigs war, vgl. *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, hg. von Mark Mitchell und Allan Evans, Bloomington 2006, S. 35.

namens Sebastian Bach [sic!] Mills verdrängt, der bis zu diesem Zeitpunkt vom vorigen Leiter des Orchesters, Carl Bergmann, für alle Konzerte mit Klavier engagiert worden war. Der vom Publikum sehr geschätzte Mills war bereits seit 20 Jahren in New York etabliert gewesen und hatte zahlreiche amerikanische Erstaufführungen von Klavierkonzerten gespielt, darunter die des a-Moll-Klavierkonzerts von Robert Schumann (1859), des Klavierkonzerts f-Moll von Frédéric Chopin (1861) und sogar der beiden Klavierkonzerte von Franz Liszt (1865 und 1870)¹³ – nun aber übernahm Joseffy die Position des vorherrschenden Klaviersolisten. Neben seinem Kernrepertoire aus Chopin- und Liszt-Werken stellte Joseffy dem New Yorker Publikum auch eine Reihe von Werken Johannes Brahms' erstmalig vor, womit er auf William Masons Engagement für Brahms' Kammermusik aufbauen konnte.¹⁴

Im Jahr 1880, also bald nach seiner Übersiedelung, präsentierte Joseffy dann einen reinen Liszt-Abend, in dem er das Klavierkonzert Es-Dur und die *Ungarische Fantasie* mit Gotthold Carlbergs Orchester spielte, gefolgt von fünf Solostücken,¹⁵ einschließlich der amerikanischen Erstaufführung der *Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen* als Abschluss des Programms. Die äußerst positive Kritik betonte, dass das zahlreich erschienene Publikum kein durchschnittliches gewesen sei, sondern einen ungewöhnlich hohen Anteil von Musikern aufgewiesen habe:

The audience [...] contained many of the most accomplished professional and amateur musicians of the City, whose interest in Joseffy seems to be greater the more he is heard. No artist, not excepting Rubinstein and Von Bülow [...] has ever excited so much enthusiasm among musicians as this young Hungarian, whose faultless technique, remarkable memory, and modest confidence make his performance a constant delight.¹⁶

Fünf Jahre zuvor hatte Hans von Bülow in New York und Boston bereits das Klavierkonzert Es-Dur und die *Ungarische Fantasie* gespielt, nachdem auch er – ebenso wie Joseffy – sein Debüt in der Chickering Hall unter Leopold Damrosch bestritten hatte (Bülow allerdings mit einem reinen Beethoven-Programm). Diese zwei Stücke

13 So war S. B. (wie er den von seinem Vater, Organist an der Kathedrale von Gloucester und großem Bach-Verehrer erhaltenen Namen abkürzte) Mills auch aufgrund seiner Beliebtheit 1868 zur Wiederbelebung der an Popularität verlierenden Kammermusik-Soireen des vom Liszt-schüler William Mason gegründeten Klavierquartetts herangezogen worden, vgl. [Anon.], [ohne Titel], in *The New York Times* vom 7.1.1868.

14 Beispielsweise Masons amerikanische Erstaufführung des Klaviertrios op. 8 H-Dur, vgl. William Mason: *Memories of a Musical Life*, New York 1901, S. 194.

15 Diese waren: *Soirée de Vienne*; *Au bord d'une Source*; eine *Consolation* sowie die Etüden *Gnomens-reigen* und *Campanella*.

16 Vgl. [Anon.], *Joseffy's Liszt Concert*, in: *The New York Times* (9.3.1880).

für Klavier und Orchester waren in den 1870er bis 1880er-Jahren wohl die meistgespielten Stücke Franz Liszts in Amerika, wobei besonders das Klavierkonzert oft zur Zielscheibe des Spottes und Widerwillens vieler zeitgenössischer Musikliebhaber wurde. So notierte der bereits erwähnte Georg Templeton Strong, der für mehrere Jahre als Präsident der *New York Philharmonic Society* tätig war, 1870 in seinem Tagebuch zur Philharmoniker-Probe für die Erstaufführung von Liszts Klavierkonzert A-Dur Folgendes:

The orchestral part of a concerto by Liszt (or Lizst; which is it?), very vile — a atarrhal or sternutatory concerto. One frequently recurring phrase is a graphic instrumentation of a fortissimo sneeze, and a long passage is evidently meant to suggest a protracted, agonized bravura on the pocket handkerchief. There were, also coughs, snorts, and periods of choking. It's a great work...¹⁷

The New York Herald kommentierte die öffentliche Darbietung des Konzertes am 26. November 1870 ähnlich: »The work is a curiosity, but we emphatically deny its claim to be called ›music‹. [...] In the name of an outraged public, we call upon the Philharmonic Society to drop Liszt from their programmes.«¹⁸

15 Jahre später konstatierte Joseffy in einem Brief an Franz Liszt eine bereits ganz veränderte Haltung des amerikanischen Publikums gegenüber Liszts (und auch Wagners) Musik; am Beispiel der Rezeption des A-Dur-Klavierkonzerts verteidigte er die Musikszene in seiner neuen Heimat gegen jegliche europäische Herablassung:

I take no small satisfaction in telling you that the American public exhibits far greater receptivity for serious music than reports to Europe of artistic conditions here would lead one to expect [...]. My effort to introduce works of yours that are seldom played have met always with the most enthusiastic encouragement. [...] I mention, as an example of this, that your ›Concerto in A major‹ — a work that you yourself do not regard as precisely ›popular‹ in its appeal, a work that

17 *The Diary of G. T. Strong* (wie Anm. 6), 4.11.1870, S. 324.

18 [Anon.], [Ohne Titel], in: *The New York Herald* (27.11.1870); zu Mills pianistischer Leistung und zugleich dem Eindruck des neuen Steinway-Modells waren hingegen nur positive Stimmen zu hören: »Mills fairly surpassed himself, and never before in this city were the glorious tones of the Steinway grand heard with such effect as a part of the orchestra«, vgl. ebd.; auch in der *New York Times* wird vor allem das neue Steinway-Modell besprochen: »Enthusiastic as was the appreciation of Mr. Mill's performance, it was shared by unqualified and unanimous admiration of the instrument on which he played, and which was pronounced by the élite of musical science and art present, to be the grandest specimen of the now perfect art of piano building — as inaugurated by STEINWAY & SONS — ever heard on this continent or in Europe«, [Anon.], [ohne Titel] Ausgabe vom 1.12.1870.

requires deep understanding and a cultivated taste — that this concerto has figured in my programs, played before audiences that ran into thousands, no less than six times in the course of three seasons [...]. The past winter season proved in the most striking way imaginable that the public here is following energetically in the path of progress when that public broke definitely with the old Italian operatic tradition and turned with enthusiasm toward a new sun, the epoch-making opera of Germany. [...] a company consisting of respected and socially distinguished Americans has subventioned German opera in a princely way and in its own opera house, providing also the means for its further support on the most extravagant scale.¹⁹

Joseffys Zusammenarbeit mit Theodore Thomas und den New Yorker Philharmonikern reichte bis ins Jahr 1891, in dem Thomas Leiter des neugegründeten Chicago Symphony Orchestra wurde und Joseffy für die Eröffnungskonzerte mit Pjotr Iljitsch Tschaikowskis 1. Klavierkonzert verpflichtete. Im selben Jahr machte sich Ignaz Paderewski mit einer aufsehenerregenden Konzertreise einen Namen in Nordamerika und markierte damit das Ende von Rafael Joseffys unangefochtener Position der vergangenen zwölf Jahre als »king of the pianoforte in this country«²⁰, wie James Huneker (1857–1921), einer der einflussreichsten Musikkritiker New Yorks, es formulierte. In dieser Zeit mehrte sich die Kritik, dass es seinem Klavierspiel an Kraft und Drama mangle, als seine Stärke wurde hingegen weiterhin die Darbietung eleganter, virtuoser Musik im *mezza voce*-Dynamikbereich dargestellt.²¹

19 Zit. nach [Anon.], *More Audiences*, in: *The Etude*, hg. von James F. Cooke und Edward E. Hipsher, Bd. LIV, Nr. 11, November 1936, S. 681–682. – Die Gründung der Metropolitan Opera spiegelt neben der Erweiterung des Repertoires auch den sozialen Wandel im Musikleben der Stadt wider: »The famous old Academy of Music was once the leading opera house of the country, Italian opera giving way to international opera of the kind now heard. It was while Colonel Mapleson was directing the Academy of Music that the social warfare between the old Knickerbocker-families and the new rich began, resulting in the building of the Metropolitan Opera House, of which Henry E. Abbey became director. The old New York families were so exclusive that they would not allow the Vanderbilts, Goulds and other families which had made millions, to have boxes at the Academy. About seventy of the families which had made great fortunes and were barred from the Academy clique got together with one or two old families and had the Metropolitan built.«, vgl. [Anon.], [ohne Titel], in: *Musical America* (15.7.1916), S. 6.

20 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

21 Beispielsweise in einer Kritik der *New York Times* vom 19.2.1884 über eines seiner vier Konzerte in der Saison 1883/84, welche in der Steinway Hall stattfanden (er spielte das 4. Klavierkonzert von Beethoven, ein Scherzo for Piano and Orchester von ihm selbst und sieben Solostücke von Bach über Chopin, Schumann und Schubert/Liszt bis zu einer weiteren Eigenkomposition): »Where mild sentiment, playful fancy, delicate tone-color, and rapid execution in a sort of mezza voce [...] are required he is at his best. If deep feeling, brilliancy, or force are needed, however, he is unequal to the demand.«

Leider gibt es keine Tonaufnahmen, die einen direkten Eindruck von seinem Spiel vermitteln könnten.

In der Folgezeit zog sich Joseffy mehr und mehr von der Konzertbühne zurück, um sich zunehmend auf das Unterrichten zu konzentrieren: 18 Jahre lang (1888–1906) arbeitete er als Klavierprofessor am National Conservatory of Music und veröffentlichte in dieser Zeit auch ein einflussreiches pianistisches Lehrwerk, *The School of Advanced Piano Playing* (1902). In editorischer Hinsicht ist besonders seine Ausgabe des Chopin'schen Gesamtwerkes in 15 Bänden für den Verlag Schirmer von Bedeutung, versehen mit seinen Fingersätzen und Phrasierungen. James Huneker urteilte, dass er sich mit dieser Ausgabe in die Gruppe der wichtigen Musikeditoren wie Liszt, Tausig, von Bülow und Busoni eingereiht habe.²²

1907 gründete Joseffy schließlich »The Bohemians«, eine New Yorker Musikervereinigung, deren Zweck er folgendermaßen charakterisierte: »The spirit of the Club [...] seeks to welcome and encourage the new and conserve the admirable old — the helpful co-operation of romantic and classic tendencies.«²³ Der im persönlichen Umgang als überaus bescheiden und reserviert beschriebene Musiker verzichtete dabei auf das Amt des Präsidenten, welches bald Franz Kneisel, der Primarius des gleichnamigen Streichquartetts übernahm; ein weiteres wichtiges Mitglied war Charles T. Steinway. Es wurden monatliche »Evenings with Music« in Lüchow's Restaurant – einem von vielen Musikern regelmäßig besuchten Lokal – abgehalten, und schon 14 Jahre später war der Verein von 35 auf 400 Mitglieder angewachsen. Bald wurden mehrere größere Veranstaltungen pro Jahr abgehalten, angefangen mit einem »Smoker to Gustav Mahler« (Hotel Astor 1909), gefolgt von Konzerten mit großen Empfängen zu Ehren von Musikern wie Arturo Toscanini (1911), Fritz Kreisler (1913), Ignaz Paderewski (1914) oder Ferruccio Busoni (1915). Die Vereinigung besteht in kleinerem Rahmen bis heute.

Auch wenn Joseffy hauptsächlich für seine Chopin-Interpretationen berühmt war und seine persönliche Beziehung zu Liszt mangels einer detaillierteren biographischen Quelle noch weitgehend im Dunkeln bleibt, steht fest, dass er sich während seiner fast vier Jahrzehnte in New York dezidiert für Liszts Musik einsetzte. Dies bekräftigte auch James Huneker in seinem Nachruf auf den Pianisten im Jahr 1915: »For Joseffy Liszt was unique and he fought for his compositions.«²⁴

22 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12); auch Charles Rosen identifiziert diese Ausgabe als »perhaps the most influential Chopin edition before the end of the twentieth century«, vgl. Charles Rosens Vorwort zu Mitchell/Evans, *Moriz Rosenthal in Music and Word* (wie Anm. 12), S. ix–xiv, hier S. xiii.

23 Henry Edward Krehbiel: »The Bohemians« (*New York Musicians' Club*) – *A Historical Narrative and Record, Written and Compiled for the Celebration of the Fifteenth Anniversary of The Foundation of The Club*, New York 1921, S. 12.

24 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

Liszts »persönlicher Amanuensis« Arthur Friedheim in New York

Arthur Friedheim (1859–1932) kann unter Franz Liszts Schülern wohl als der engagierte Verfechter von dessen Musik gelten. Er studierte von 1880 bis 1886 bei ihm und arbeitete 1882 in Rom sogar als sein »Amanuensis«²⁵. Für sein New Yorker Debüt mit Theodore Thomas' Orchester in der Metropolitan Opera (März 1891) wählte er neben Beethovens Klavierkonzert Es-Dur das Klavierkonzert A-Dur von Liszt aus. Die Kritik in der *New York Times* bewertete sein Spiel des Beethoven-Konzerts negativ (»wintry tone-color, an over-fondness for staccato and semi-staccato touch [...] gave to his rendering a frosty atmosphere not at all in keeping with the mood of the composition. It was a carving that Mr. Friedheim gave us, not a painting; yet it was not a sculpture«²⁶), die Interpretation des Liszt-Konzerts hingegen positiv (»He revealed abundant force, dash, variety of color and sympathy«²⁷). Der Bericht schloss mit dem Verdikt: »As a Liszt player he is worthy of high praise, but it is not so great a thing to be a Liszt player as it is to be an interpreter of Beethoven.«²⁸

Kurz danach gab Friedheim in der neugebauten Carnegie Hall eine Konzertserie, wovon ein Programm ausschließlich Liszt-Werke umfasste. Er eröffnete dieses Programm mit der Sonate h-Moll, welche den Kritiker der *New York Times* zu folgenden Kommentaren bewog, in deren Abschätzung Komponist wie Interpret gleichermaßen eingeschlossen werden: »His performance of the B minor sonata of the misguided Abbé was good, honest workmanship. It was the feat of a skilled musical artisan, nothing more.«²⁹ Hingegen nahm die von Friedheim so bezeichnete »Konversion« des einflussreichen Musikkritikers James Huneker, in welcher er sich vom Liszt-Verächter zum engagierten Verfechter dieser Musik wandelte, angeblich ihren Anfang in ebendiesem Liszt-Rezital.³⁰

25 Arthur Friedheim berichtet in seinen Memoiren, wie Liszt auf sein Geständnis, dass er 1882 in Rom keine Einkommensquelle finden konnte, Folgendes antwortete: »Move into this hotel and leave the rest to me. You will select and play for me the few pieces worth hearing [...]; occasionally you will write a few letters about them. You will do some copying, perhaps some arranging. You will be, in short, my personal amanuensis.«, Arthur Friedheim: *Life and Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*, hg. von Theodore L. Bullock, New York 1961, S. 99.

26 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (1.4.1891).

27 Ebd.

28 Ebd.

29 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (15.4.1891).

30 Er besprach Arthur Friedheims Darbietungen von Liszt-Repertoire im *Musical Courier* zunächst negativ, bevor er dann zwei Jahre später schrieb: »Friedheim gave us the wonderful — I say wonderful advisedly — B minor sonata of Liszt. I had never been a Lisztianer, but I date my conversion from that time.«, zit.n. Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 213.

2

An Robert Schumann

Sonate
(Sonata)

Edited and arranged by
Rafael Joseffy Arthur Friedheim.

Franz Liszt

Lento assai $\text{♩} = 46$.

p sotto voce

legato

Allegro energico $\text{♩} = 124$

f

marcato

$\text{♩} = 144$

p agitato

a) To obtain the intended effect of the string instruments playing pizzicato, it is suggested, especially by the bassoon, to play these G's in the 1st, 4th, and 7th measures, slightly softer, without an accent on the upper note.

Abb. 1: Erste Seite von Friedheims Manuskript mit seinen Instruktionen für die Interpretation der Liszt-Sonate h-Moll, eingetragen in die Schirmer-Edition von Rafael Joseffy von 1909 (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries)

Liszts Klaviersonate hatte bereits seit Jahren eine zentrale Rolle in Friedheims Repertoire eingenommen, als er sie in den 1880er-Jahren in verschiedenen Städten Europas planvoll bekanntmachte. 1905 spielte er sie zudem auf eine Klavierrolle ein³¹ und bereitete schließlich kurz vor seinem Tod in New York noch eine instruk-

31 Vgl. Gerard Carter/Martin Adler: *Arthur Friedheim's Recently Discovered Roll Recording*, Wensleydale 2010.

tive Neuausgabe des Stückes vor.³² Dafür verwendete er ein Exemplar der von Rafael Joseffy im Jahr 1909 herausgegebenen Schirmer-Edition, um dort seine eigenen Pedalbezeichnungen, Phrasierungen, Fingersätze sowie ausformulierte Instruktionen von Hand einzutragen (siehe Abb. 1).³³

Im Zuge seiner nachfolgenden Amerika-Tourneen wurde Friedheim zweimal die Leitung der New Yorker Philharmoniker angeboten (1898 und 1911), die er jedoch beide Male zugunsten seiner pianistischen Karriere ablehnte.³⁴ Im Todesjahr Rafael Joseffys (1915) emigrierte er schließlich nach New York, da er in den Wirren des Ersten Weltkriegs in Europa kein Auskommen mehr finden konnte. Er hatte gehofft, auf seine Bekanntheit in der Stadt bauen zu können, doch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs waren für ihn als Träger eines deutschen Namens auch jenseits des Atlantiks verheerend; seine Konzertengagements wurden gestrichen und Schüler kamen nicht mehr in den Unterricht. Ab März 1915 sah er sich deswegen gezwungen, am Broadway zu arbeiten, sowohl im Kino Strand Theatre als auch in einer Vaudeville-Show im Palace Theatre. Erst ein Jahr später gelang es ihm wieder, sich mithilfe eines neuartigen Konzertformats, eines von ihm sogenannten *Lecture-Recitals*, einen Solo-Auftritt zu sichern.³⁵ In der Zeitungskritik zu diesem Abend ist eine zentrale These Friedheims zu Liszts Stil wiedergegeben, die er später in eigenen Schriften weiter ausführen sollte: »Liszt was a ›mystic‹, and his music he considered to be permeated with mysticism.«³⁶ Die Schilderung seiner Liszt-Interpretation in der Fortsetzung der Besprechung ist differenziert: »[Friedheim] played the Liszt numbers with zeal and enthusiasm, with technical mastery, although hardly with brilliancy or sweep, and with some dryness of tone.« Solche Beobachtungen – die relative Trockenheit und Gemessenheit seiner Interpretationen – finden sich in einer ganzen Reihe von Konzertkritiken wieder und sind auch in seinen Einspielungen, beispielsweise derjenigen der Sonate h-Moll, nachvollziehbar.³⁷ Dieser erste öffentliche Klavierabend ein Jahr nach seiner Immigration in die USA fand in der vier

32 Insgesamt edierten also sechs Lisztschüler die Sonate: Neben Joseffy gaben noch Emil Sauer (Edition Peters) und José Vianna da Motta (Edition Breitkopf & Härtel) Editionen der Sonate heraus; Eugen d'Albert und Moriz Rosenthal publizierten sogar beide *instruktive* Ausgaben des Werks (für Bote & Bock Berlin bzw. Ullstein im Rahmen der »Tonmeister-Ausgaben«).

33 Publiziert wurde die Ausgabe jedoch erst im Jahr 2011, siehe Gerard Carter/Martin Adler: *Liszt Piano Sonata Monographs. Facsimile of Arthur Friedheim's Edition of Franz Liszt's Sonata in B Minor*, Wensleydale 2011.

34 Vgl. Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 10.

35 Dieses Format eines Konzerts mit Werkeinführungen hatte er erstmals 1912 in Mount Vernon ausprobiert, vgl. Theodore L. Bullocks Einführung zu Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 18.

36 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* vom 4. April 1916; Arthur Friedheim: Kapitel »Liszt the Composer« in: *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 189–190.

37 Heute noch nachzuvollziehen im Vergleich zwischen seiner Einspielung der Sonate h-Moll und denjenigen durch zwei andere Lisztschüler, Eugen d'Albert und noch mehr Josef Weiss.

Jahre zuvor erbauten Aeolian Hall statt, wo Friedheim auch 14 Klavierrollen, hauptsächlich mit Liszt-Repertoire, für das Duo-Art-System der Aeolian Company einspielte.

Im selben Jahr 1916 gab Charles H. Steinway den berühmten Firmen-Saal Steinway Hall in Downtown (14th Street/Union Square) auf, der seit 1866 eine zentrale Rolle im Musikleben der Stadt gespielt hatte. Wichtige Konzerte verlagerten sich seitdem weiter in den Norden Manhattans, vor allem in die zwei bis heute bekanntesten Konzertsstätten New Yorks, die Metropolitan Opera – ab den 1950er-Jahren Teil des Lincoln Center for the Performing Arts – und die Carnegie Hall.³⁸

In den Jahren nach 1916 zogen Friedheims Lecture-Recitals ein wachsendes Publikum an und er unternahm den riskanten Schritt, seine Konzertreihe aus der Aeolian Hall ins populärere, aber weniger respektable Palace Theatre zu verlegen – den Saal also, in dem er im Vorjahr als Vaudeville-Künstler aufgetreten war. In den Jahren 1924 und 1925 gab Friedheim die letzten Rezitals seiner Karriere in der nunmehr »alten« (New York Times) Aeolian Hall – sie wurde 1927 nach nur 15 Jahren ihres Bestehens wieder abgerissen – mit Programmen, die weiterhin Liszts Musik in den Mittelpunkt stellten.

Friedheim publizierte regelmäßig Artikel in *The Musical Observer*, in denen er sich zu einer großen Bandbreite von Themen um das Klavier äußerte, die oft in Zusammenhang mit Franz Liszt standen. In den 1920er-Jahren arbeitete Friedheim als Klavierprofessor in Toronto an der dortigen Canadian Academy of Music,³⁹ auch in Los Angeles (wo er aus gesundheitlichen Gründen einige Zeit verbrachte) an der University of the West, hauptsächlich aber an der New York School of Music and Arts, einem der zahlreichen Konservatorien und Privat Institute, die zu dieser Zeit um Studenten warben.⁴⁰

Unter seinen New Yorker Student:innen ragt besonders Rildia Bee O'Bryan Cliburn (1896–1994) heraus. Sie war als junge Frau selbst eine erfolgreiche Pianistin, ist heute jedoch lediglich als Mutter und Lehrerin von Harvey »Van« Cliburn, dem zur nationalen Ikone hochstilisierten Gewinner des Moskauer Tschaikowski-Wettbewerbs 1958, bekannt.⁴¹ Einem Bericht in *The New Yorker* zufolge war sie noch im Alter von 64 Jahren und ohne regelmäßige Auftrittspraxis in der Lage, die Zugaben bei einem Konzert ihres Sohnes zu bestreiten:

[...] when Van ended a triumphant recital in the Grand Hall of the Moscow Conservatory, and the audience was clamouring for encores, he sent Rildia Bee out

38 Vgl. [Anon.], [ohne Titel], in: *Musical America* (15.7.1916).

39 Siehe *Canadian Encyclopedia online*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canadian-academy-of-music-emc> (Abrufdatum: 2.6.2022).

40 Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 254.

41 Daniel David, *Rildia Bee*, in: *The New Yorker* (17.12.1990), S. 37.

to play the Liszt Hungarian Rhapsody No. 2 and an étude by Moszkowski. She blew the lid right off the place.⁴²

Exil eines Klaviervirtuosen »im großen Stil«: Moriz Rosenthal in New York

Moriz Rosenthal (1862–1946) hatte seine pianistische Ausbildung in den Jahren 1872–74 beim Chopin-Studenten Karol Mikuli in Lemberg begonnen und 1875 bei Rafael Joseffy (der ihn später als seinen besten Schüler bezeichnete) in Wien fortgesetzt.⁴³ Zwischen 1876–78 und 1884–86 studierte er dann bei Franz Liszt, sowohl in Rom als auch in Weimar. Neben seinem Ruf als besonders durch seine überragende Technik beeindruckender Klaviervirtuose war er auch für seine Chopin-Interpretationen bekannt, wobei dessen Klavierkonzert e-Moll zu seinem persönlichen Erfolgsstück wurde; er bestritt damit bereits als 14-Jähriger mit Joseffy am zweiten Klavier sein Wiener Debüt. Dasselbe Konzert führte er dann auch 1888 mit dem New York Symphony Orchestra unter Frank Damrosch, dem Sohn Leopold Damroschs, in der Metropolitan Opera auf – 35 Jahre nach Rafael Joseffys New Yorker Debüt ebenfalls mit diesem Konzert. Seine erste Amerika-Tournee fand, wie bereits in der Einleitung erwähnt, im Jahr 1888 im Verbund mit Fritz Kreisler statt, wobei er sein New Yorker Solo-Debüt mit Liszts Klavierkonzert Es-Dur und dessen *Don-Juan-Fantasie* in der Steinway Hall spielte. Die *New York Tribune* kommentierte dieses Ereignis folgendermaßen:

To New Yorkers there is nothing novel in brilliant piano-forte playing, but it can fairly be questioned whether ever before an audience composed of experienced and discriminating music lovers in this city were stirred to such a pitch of excitement as was the case last night. This does not mean that our people have never heard more artistic playing, but primarily that they have never been so amazed and bewildered.⁴⁴

42 Ebd.

43 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

44 Zit. nach Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. xviii (Chronology).

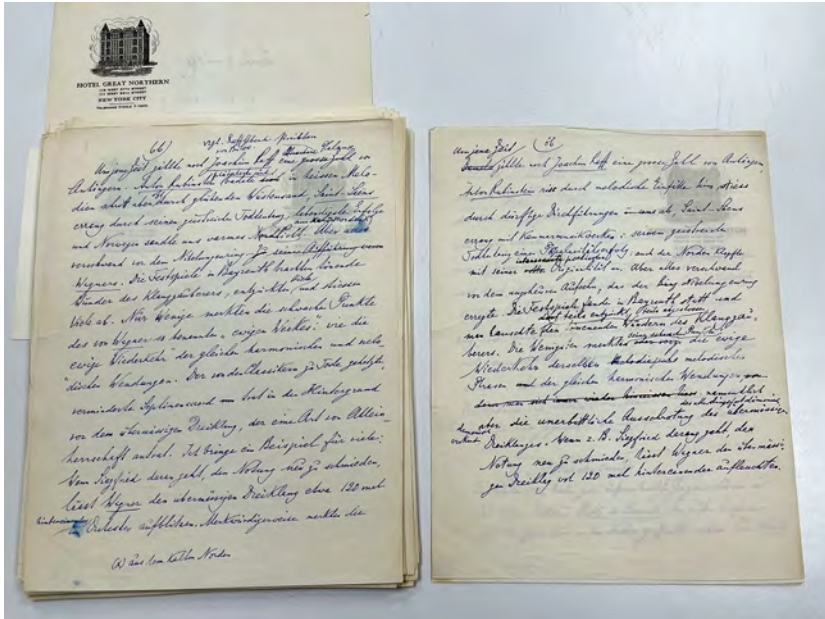


Abb. 2: Deutsches Manuskript von Moriz Rosenthals autobiographischem Fragment auf dem Briefpapier des Great Northern Hotels im Archiv des Mannes College (The New School), New York

In den darauffolgenden 50 Jahren bis zu seiner Ansiedlung in New York unternahm er elf weitere Tournéen durch Amerika. Als er 1938 im Alter von 76 Jahren durch den Einmarsch der Nationalsozialisten in seine Heimatstadt Wien in die Emigration gezwungen wurde, ließ er sich mit seiner Frau, der Leschetitzky-Schülerin Hedwig Kanner, im New Yorker Great Northern Hotel (56th/57th Street) nieder, einem Haus mit etlichen Dauergästen, in dem zahlreiche andere europäische Exilmusiker ebenfalls ihren Wohnsitz nahmen (beispielsweise der griechische Dirigent Dimitri Mitropoulos oder Sergej Prokofieff). Rosenthal selbst beschrieb das Etablissement in der ihm eigenen, pointierten Art als »neither great nor northern«⁴⁵. Er unterrichtete zusammen mit seiner Frau in seinem privaten Studio in diesem Hotel, beispielsweise den jungen Charles Rosen, der 1938 mit elf Jahren zu ihm kam und in den acht Jahren bis zu Rosenthals Tod 1946 zweimal wöchentlich Unterricht erhielt;

ein Arrangement, das in einem schriftlichen Vertrag geregelt war.⁴⁶ Aus diesem Hotel heraus schrieb Rosenthal ca. 1942 auch ein Fragment seiner Autobiographie nieder. Sie stand unter dem Arbeitstitel »Von Liszt zu Hitler« und sollte bis zum Einmarsch der Nazis 1938 in Wien reichen⁴⁷, doch nur das erste Kapitel, welches seine Jugendzeit bis ins Jahr 1876 abdeckt, ist im deutschsprachigen Manuskript erhalten. Dieser auf dem Briefpapier des Great Northern Hotels niedergeschriebene Entwurf liegt heute im Archiv des Mannes College of Music/The New School (siehe Abb. 2 und 3).

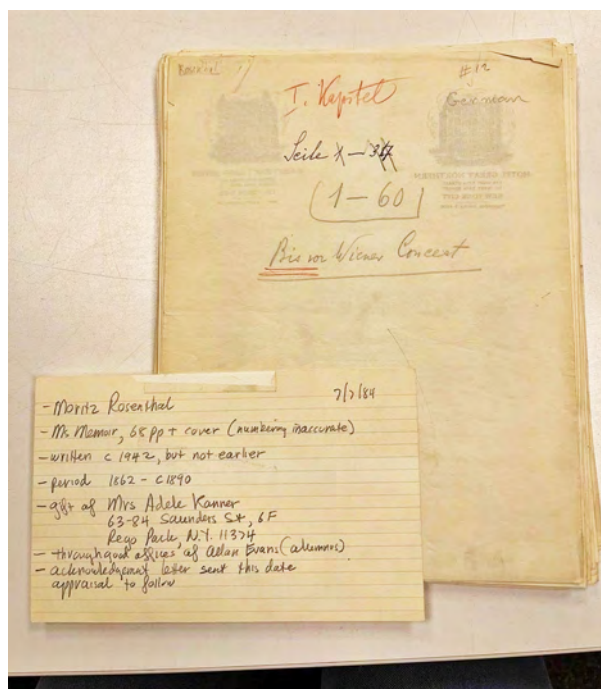


Abb. 3: Beschreibung von Provenienz und Inhalt des Manuskripts von Moritz Rosenthal von 1984

2006 übersetzten Mark Mitchell und Allan Evans das Fragment ins Englische und veröffentlichten es zusammen mit zahlreichen weiteren Essays von Rosenthal

46 Dort berichtet Rosen auch über Rosenthals Freundschaft mit Johannes Brahms und Details seiner Interpretationspraxis in Brahms' und Chopins Musik; vgl. Rosens Vorwort zu Mitchell/ Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 22), S. ix.

47 Zit. nach Mitchell/ Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 17.

(wie beispielsweise über seine enge Verbindung zu Brahms⁴⁸) unter dem Titel *Moriz Rosenthal in Word and Music*.⁴⁹

Im Klavier-Fachmagazin *The Etude*, das Rosenthal zwischen den Jahren 1932 und 1940 für eine Reihe schriftlicher »Lessons« sowie zahlreiche »Conferences« (Interviews, auf deren Basis die Editoren dann Essays verfassten, in denen das Gesagte zugunsten von Neuheitswert jedoch oft überzeichnet wiedergegeben wurde⁵⁰) engagierte, erinnerte sich Rosenthal an verschiedene Aspekte seiner Lehrzeit bei Franz Liszt. Neben den ehemaligen Kommilitonen Arthur Friedheim und Emil Sauer lieferte auch er zudem einen Beitrag für die *Master School of Modern Playing & Virtuosity* (Abb. 4) von Alberto Jonás. Da es seiner Aussage nach aber gar keine »moderne« Schule des Klavierspiels gab und er eine Abwendung der jungen, »modernen« Generation von der Spielkunst Liszts, Chopins oder Rubinsteins als Verirrung einstufte,⁵¹ dürfte der Titel des Lehrwerks allerdings kaum nach seinem Geschmack gewesen sein.

Im Jahr 1941 gab er im Alter von 79 Jahren sein letztes New Yorker Rezital mit einem reinen Chopin-Programm. Die Konzertkritik unter dem Titel »Pupil of Liszt Plays Varied and Comprehensive Schedule with Poetry and Eloquence« erwähnt die Zuwendung des Publikums:

When Moriz Rosenthal came on stage for the second half of his recital at Town Hall yesterday afternoon, the audience rose en masse and stood cheering for several minutes. It was a spontaneous tribute not only to a supreme artist but to a great personality.⁵²

Rosenthal wurde oft als »the last of the school of pianoforte virtuosi who boast the grand manner«⁵³ bezeichnet. Seine Klavierrollen wie auch die Grammophon-Aufnahmen aus den Jahren 1928–42 geben einen lebendigen Eindruck seiner pianistischen Interpretation »im großen Stil« des 19. Jahrhunderts.

48 »My Memories of Johannes Brahms« (*Neues Wiener Journal*, 1933), S. 104–106 und »Brahmsiana«, S. 107–116.

49 Siehe Anm. 12; auch Konzertkritiken sowie eine CD mit Rosenthals Chopin-Aufnahmen sind der Publikation beigelegt.

50 Mitchell and Evans beschreiben in ihrer Einleitung zu *Moriz Rosenthal in Word and Music*, wie in *The Etude* diese »Lessons« und »Conferences« (beispielsweise eine von Rosenthal unter dem Titel »If Franz Liszt Should Come Back Again« vom April 1924) aufgebauscht und verfälscht wurden und wie Pianisten »groaned when the Etude's request for a ›lesson‹ or article arrived in the morning post.«, vgl. Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 13.

51 Wie er 1924 in einem Artikel unter dem Titel »The Old and the New School of Piano Playing« darlegte, vgl. Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 77.

52 [Anon.], [ohne Titel], in: *New York Times* vom 16.11.1941.

53 Huneker, *Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

MASTER SCHOOL

of
Modern Piano Playing & Virtuosity
by
ALBERTO JONÁS
With the collaboration of The Greatest Living Pianists

ALBERTO JONÁS

SPECIAL INTRODUCTORY OFFER

The price of the FIRST PART (in 2 books) will be ten dollars (\$10.00). By signing this coupon and mailing it to us with EIGHT DOLLARS (\$8.00) before APRIL 1940, you will receive by mail the FIRST PART in two books of the MASTER SCHOOL, and a year's free subscription for the Musical Observer, America's leading musical monthly (Regular price, \$2.00).

THIS COUPON IS WORTH \$5.00

Carl Fischer, Coupon Sellers, New York, N. Y.

Enclosed find \$8.00 for which will send you at once the FIRST PART PLAYS, and all the rest of the MASTER SCHOOL. You will also receive a free subscription for The Musical Observer (Regular Price, \$2.00).

Name _____

Street and Number _____

Town or City _____ State _____

Abb. 4: Werbung für Alberto Jonás Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity mit Bildern der Liszt-Schüler Moriz Rosenthal, Arthur Friedheim und Emil Sauer (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries)

Schlussbemerkungen

Die künstlerischen Aktivitäten von Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal im Rahmen der sich schnell wandelnden New Yorker Musikszene zwischen 1879 und 1946 zeigen verschiedene Modalitäten von Immigration und Assimilation

und gleichzeitig ein durchgängiges Eintreten für die anfangs unpopuläre Musik ihres Lehrers.

Raffael Joseffy wie auch Leopold Damrosch übersiedelten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angetrieben von der Hoffnung auf einen größeren Spielraum für ihre künstlerischen Ambitionen nach New York. Sie verstanden sich nach ihrer Etablierung als Kontaktpunkt für moderne Musik und Künstler aus der alten Welt, besonders jedoch für Kollegen aus dem Liszt-Kreis. Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal hingegen wurden durch die historischen Umwälzungen des Ersten beziehungsweise Zweiten Weltkriegs aus ihren europäischen Wirkungsräumen vertrieben und wählten New York als neue Heimat, weil sich die Stadt inzwischen zu einem bedeutenden Musikzentrum entwickelt hatte und ihnen bereits von ihren früheren Tourneen her wohlbekannt war.

Joseffy und Rosenthal galten primär als Chopin-Interpreten, die sich jedoch beide auch engagiert für Liszts Musik einsetzten, indem sie dessen Werke regelmäßig in ihre Konzertprogramme aufnahmen und in Neuausgaben edierten. Friedheim dagegen hatte seine gesamte Karriere auf Liszts pianistisches und kompositorisches Erbe ausgerichtet; sein unausgesetztes Werben für Liszts Musik wurde vom städtischen Publikum und den Kollegen mitunter mit Vorbehalt aufgenommen.

Allen drei Pianisten gemeinsam war außerdem eine enge Verbindung zu Johannes Brahms, die sie mit Carl Tausig und Hans von Bülow aus der älteren Lisztschüler-Generation sowie den jüngeren Pianisten Josef Weiss und Robert Freund, die in Budapest bei Liszt studiert hatten, teilten. Charles Rosen beschreibt diese auf den ersten Blick überraschende Tatsache folgendermaßen: »The antipathy between the schools of Brahms and Liszt was basic to the Viennese musical life, but Brahms saw no difficulty and even a certain attraction in winning over the greatest performers of the Liszt camp to perform his works.«⁵⁴ In New York fand sich für diese Allianz sicherlich ein weniger von alten journalistischen Auseinandersetzungen vorbelasteter Rahmen als in Wien.

So unterschiedlich intensiv und für ihre späteren pianistischen Karrieren bestimmend die jeweiligen Schülerbeziehungen dieser drei Musiker zu Franz Liszt auch gewesen sein mögen, ihr persönlicher Bezug zu Franz Liszt fungierte jedenfalls als starkes Bindungselement, besonders im spezifischen Kontext der musikalischen Emigré-Szene New Yorks. Sie wurden als Lisztschüler beworben, rezipiert, oftmals auch kritisiert und standen über gegenseitige Konzertbesuche und Treffpunkte wie Gustav Schirmers Musikalienhandlung am Broadway oder dem legendären Restaurant Lüchow's in stetem Austausch untereinander wie auch mit der alten Heimat: Sie wurden Teil eines Netzwerks aus Musikern, Managern und Musikverlegern, die den transatlantischen Kulturtransfer der Werke Liszts mit den dazugehörigen Interpretationspraktiken von Weimar nach New York ins Werk setzten.

54 Rosen in seinem Vorwort zu Mitchell/Evans: *Rosenthal* (wie Anm. 22), S. x.

In die charakteristische Atmosphäre dieser Musikszenen gewähren Anekdoten wie die folgende aus der Saison 1910/11 einen unterhaltsamen Einblick:

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Vladimir de Pachmann were together one day lately at Steinway's on 14th Street and, like the old friends they are, began discussing the merits of the pianists of the day.

Joseffy referred modestly to de Pachmann, Friedheim and Moriz Rosenthal as the three greatest exponents of pure piano playing in the world.

Friedheim, possibly the most modest and certainly the most dignified artist alive, waved the compliment aside.

Pachmann, however, declared that while Joseffy was the king of technic and tone, ›Friedheim is the god of all pianists‹.

Joseffy showed a recent transcription of Schumann's Toccata which de Pachmann had practiced and played but, to the bewilderment of both, Friedheim sat down at the piano and played his own arrangement of the work for the left hand alone, which carried his two friends to such a pitch of enthusiasm that Pachmann cried out: ›He is not only inspired by God, he is a pupil of the devil!‹ Whereupon Friedheim said dryly: ›I hope that is not a comment on Franz Liszt!‹⁵⁵

Die Interaktion der humoristisch überzeichneten Pianistencharaktere – bescheidener Joseffy, würdevoll-trockener Friedheim und exaltierter Pachmann – illustriert einerseits die unausweichliche Konkurrenz, die unter weltbekannten Virtuosen in einer mit solchen Persönlichkeiten übersättigten Stadt bestand: Sie wird hier durch die künstliche Höflichkeit zwischen den Gesprächspartnern und deren unmittelbar nachfolgende Konterkarikatur mit pianistischen Machtdemonstrationen herausgestellt. Friedheims Pointe beschränkt sich dabei nicht nur darauf, das Leitmotiv »Liszt« mit der ständigen Präsenz in seiner persönlichen Laufbahn ins Komische zu ziehen, sie ist zugleich auch symptomatisch für eine grundlegendere Tendenz während dieser Zeit: Dem latenten Drang der nachfolgenden Pianist:innengeneration, sich gegenüber dem übermächtigen Rollenbild Franz Liszts zu positionieren, ob nun in Abgrenzung oder in Fortführung seines musikalischen Erbes. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts blieb sein Vermächtnis als Referenzpunkt selbst über die geographische und inzwischen auch zeitliche Entfernung noch überaus relevant und die transatlantische Verpflanzung eines großen Teils des Liszt-Kreises nach New York ließ die Stadt am Ende des langen 19. Jahrhunderts oft wie ein »New Weimar« wirken.

55 Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 3.

Obsession ›Amerika‹

Wilhelm Furtwänglers transatlantische Karriere (1925-1954)¹

Friedemann Pestel

Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann Wilhelm Furtwängler, aus seinem Schweizer Exil heraus den Neubeginn seiner internationalen Karriere zu sondieren. Während des alliierten Dirigierverbots, seiner Rückkehr ans Pult der Berliner Philharmoniker 1947 und der schließlich wieder wachsenden Zahl internationaler Auftritte setzte der nach seinem Selbstverständnis weltweit führende Dirigent auf potenzielle ›Tandempartner‹ im internationalen Musikbetrieb. *Cultural brokers* wie der Konzertagent Andrew Schulhof oder seine frühere Referentin Bertha Geissmar, mit denen er bis zu ihrer erzwungenen Emigration in den 1930er-Jahren zusammengearbeitet hatte, sollten ihm als politisch kompromittiertem Exponenten des nationalsozialistischen Musiklebens zurück auf die internationale Bühne verhelfen.²

Im Briefwechsel mit dem in die Vereinigten Staaten emigrierten Schulhof ließ Furtwängler keinen Zweifel daran, wo die Prioritäten seiner Nachkriegskarriere lagen: »Auch ich glaube, dass in Amerika der eigentliche Grund zu allen meinen Schwierigkeiten liegt, und daher auch dort der Hebel angesetzt, der Kampf aufgenommen werden muss«, so umriss der erzwungenermaßen untätige Dirigent bereits Ende 1945 das vermeintliche Haupthindernis wie das Hauptziel seines professionellen Neuanfangs. Nach Aufhebung seines Dirigierverbots 1947 glaubte sich Furtwängler bereits in der Lage, über Schulhof in Richtung des amerikanischen Musikmarkts Bedingungen stellen zu können: »Amerika hat für mich nur Reiz,

1 Für die großzügige Förderung der Forschungen zu diesem Aufsatz danke ich der Baden-Württemberg Stiftung.

2 Zu Schulhof John Lucas: *Thomas Beecham. An Obsession with Music*, Woodbridge 2011, S. 262; weiterhin Bertha Geissmar: *Musik im Schatten der Politik*, Zürich 1945. Zum Tandemkonzept Matthias Pasdzierny: *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München 2014 sowie Friedemann Pestel: *First Concerts on the International Stage: The British Comebacks of the Vienna and Berlin Philharmonics in 1947/48*, in: *Music and Postwar Transitions in the 19th and 20th Centuries* (= Explorations in Culture and International History 10), hg. von Anaïs Fléchet, Martin Guerpin, Philippe Gumpowicz und Barbara L. Kelly, New York/Oxford 2023, S. 54–79.

wenn ich nach allem was geschehen ist dorthin zurückkehre als der der ich bin, nämlich an allererster Stelle«, um schließlich die Perspektive vollends umzukehren und sich zum transatlantischen Maßstab musikalischer Weltgeltung zu erheben: »Wenn ich nicht als der erste und bedeutendste Dirigent für klassische Werke überhaupt nach Amerika komme [...] – so hat es für mich nicht den geringsten Wert dorthin zu kommen. Nicht ich habe mich vor Amerika zu verantworten, sondern dieses hat mir gegenüber allerlei gut zu machen und seine künstlerische Ehre durch Anerkennung meiner Leistungen wiederherzustellen.«³

Mit »allerlei« spielte Furtwängler auf seine mittlerweile gut 25 Jahre währende Auseinandersetzung mit nordamerikanischen Orchestern, Konzertagenten, Musikkritikern, Musikerkollegen und Musikaktivisten an, die Anfang der 1920er-Jahre mit ersten Kontakten zum New York Philharmonic Orchestra begonnen und ihn zwischen 1925 und 1927 zu drei Gastspielserien mit insgesamt 70 Konzerten bei diesem Orchester geführt hatte. Obwohl diese Auftritte seine einzigen in den Vereinigten Staaten blieben, entwickelten sich die folgenden amerikanischen Comebackversuche zu einer Karriereobsession Furtwänglers, gerade weil sie mehrfach scheiterten: 1932 eine Tournee mit den Berliner Philharmonikern, 1936 Furtwänglers Verpflichtung als Chefdirigent des New York Philharmonic, 1949 ein Gastspiel mit Option auf Dauerverpflichtung beim Chicago Symphony Orchestra und schließlich 1955/56 zwei ausgedehnte USA-Tourneen mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, die ihn bis auf sein Sterbebett im November 1954 beschäftigten. »Obsessiv« waren Furtwänglers USA-Projekte insofern, als sie in den eigenen Planungen des Dirigenten weitaus größeren Raum einnahmen, als es für die Außendarstellung seiner Karriere den Anschein hatte. Sie irritieren damit die Vorstellung von einem Künstler, der »nahezu gegen alle die Epochen stand, in denen er lebte«. Seine Rückkehr in amerikanische Konzertsäle und die Qualität amerikanischer Orchester wurden für Furtwängler zum Gütekriterium seiner »Weltgeltung«, an dem sich seine eigene »Weltpraxis« in Form internationaler Gastspiele bemaß.⁴

Furtwänglers Amerika-Ambitionen weichen vom dominierenden Furtwängler-Bild in Öffentlichkeit und Forschung ab. Zwar haben sich jüngere Forschungsbeiträge vielfach kritisch mit Furtwänglers intellektuellem Selbstverständnis und

3 Wilhelm Furtwängler an Andrew Schulhof, Clarens, 10.11.1945, Zürich, 30.1.1948 sowie Clarens, 10.8.1948, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin (SPK), 55 Nachl 13/A, Kasten 32.

4 Herbert Haffner: *Wilhelm Furtwängler. Im Brennpunkt von Macht und Musik*, Hofheim 2020, S. 405. Zu »Weltgeltung« und »Weltpraxis« Jürgen Osterhammel: »Welteroberndes Künstler-tum«. *Weltsemantik und Globalisierung im Zeitalter von Richard Wagner und Werner von Siemens*, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), hg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Würzburg 2017, S. 17–35.

seinem Verhältnis zur (deutschen) Nation auseinandergesetzt; gleichwohl zeichnen sie weiterhin das Bild eines ›deutschen Kapellmeisters‹, dessen knapp fünf Jahrzehnte währende Karriere sich primär zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik abgespielt zu haben scheint.⁵ Diesem methodologischen Germanozentrismus steht jedoch seine transnationale Laufbahn gegenüber: Zwischen 1918 und 1954 dirigierte Furtwängler mehr als 1.000 Konzerte in knapp 20 Ländern außerhalb Deutschlands. Das heißt, mehr als ein Drittel seiner Auftritte in diesen Jahrzehnten absolvierte er im ›Ausland‹, entweder mit lokalen Orchestern oder mit den Berliner und Wiener Philharmonikern auf Tournee. Dabei machten internationale Gastspiele und Tourneen wie in seinen USA-Jahren 1925 bis 1927 bis zu 40 Prozent seiner Dirigiertätigkeit aus. Zwischen dem Wiederbeginn seiner internationalen Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg und Anfang der 1950er-Jahre erreichte dieser Anteil mit bis zu 70 Prozent einen zweiten Höhepunkt.⁶ In der auf die NS-Zeit fixierten wissenschaftlichen wie öffentlichen Furtwängler-Debatte spielen diese Befunde indes kaum eine Rolle, ebenso wenig wie die Frage, inwiefern Furtwänglers erklärtes ›deutsches‹ Selbstverständnis oder zeitgenössische Zuschreibungen einer ›deutschen Sendung‹ auch das Produkt strategischer Erwägungen und öffentlicher Inszenierung im internationalen Musikbetrieb waren.

Folglich sollte die scheinbare Erfolglosigkeit von Furtwänglers Amerikaplänen nach 1927 nicht über die professionelle Handlungsmacht eines Dirigenten hinwegtäuschen, der viel Mühe darauf verwendete, sich nicht nur als ›unpolitischer‹ Musiker zu präsentieren, sondern auch als Künstler frei von vordergründigem Geschäftsstreben. An Schulhof schrieb er diesbezüglich 1950: »Auch liegt es nicht an mir, irgendwelche Schritte zu tun [...], sondern es liegt durchaus an Amerika ob es mich haben will.«⁷ Furtwänglers Selbststilisierungen als Opfer und Spielball ›fremder‹ Interessen verschleierte gerade im Falle seines USA-Comebacks die systematischen Initiativen eines Geschäftsmanns, der seinen künstlerischen wie ökonomischen Marktwert genau kalkulierte und dafür eine Reihe von Partnern im internationalen Musikbetrieb für sich zu vereinnahmen suchte. Prägten die politischen Kontroversen um Furtwänglers Verhältnis zum Nationalsozialismus,

-
- 5 So zuletzt Roger Allen: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge 2018; Helmut Lethen: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin 2018; *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, hg. von Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld, Stuttgart 2020.
 - 6 Auswertung nach der Gesamtaufstellung von Furtwänglers Auftritten bei <https://furtwangler.fr/liste-des-concerts/> (Abrufdatum: 9.1.2024). Für die Zusammenstellung und Erstauswertung danke ich Perrine Le Morzadec. Zum ›Nachkrieg‹ als Perspektive auf musikalische Praktiken *Music and Postwar Transitions*, hg. von Fléchet, Gumpłowicz, Guerpin und Kelly (wie Anm. 2).
 - 7 Furtwängler an Schulhof, Clarenz, 4.7.1950, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 32; auch Chris Walton: *Furtwängler the Apolitical?*, in: *The Musical Times* 145 (2004), Heft 1889, S. 5–25.

an denen die Comebackversuche der 1930er- und 1940er-Jahre letztlich scheiterten, die öffentliche Wahrnehmung, ging es ihm selbst Richtung ›Amerika‹ um die professionell-geschäftlichen Imperative seiner Karriere.⁸ Wie einschlägige Korrespondenzen aus seinem Nachlass sowie verschiedenen Orchesterarchiven zeigen, verstand er seinen Wirkungskreis selbst internationaler als etliche seiner Kritiker und später die Forschung.

Furtwänglers transatlantische Karriere erschließt sich zunächst anhand der Potenziale, Widerstände und professionellen Folgen der Erweiterung seiner Dirigiertätigkeit Richtung USA in den 1920er-Jahren. Im anschließenden Wechselspiel von Comebackversuchen und politischer Kompromittierung während des Nationalsozialismus und nach dem Zweiten Weltkrieg verfestigten sich Furtwänglers Erwartungen an den transatlantischen Musikbetrieb. In Reaktion auf die Widerstände betrieb er seine Rückkehr in die USA schließlich über seine Machtstellung bei den Berliner und Wiener Philharmonikern und setzte zugleich auf die Unterstützung jüdisch-amerikanischer Konzertagenten als Geschäfts- und vergangenheitspolitische Tandempartner. Stand die Realisierung seiner Rückkehr 1954 noch unmittelbar bevor, ließen Gehörprobleme, Krankheit und schließlich Tod den jahrzehntelangen Zielhorizont ›Amerika‹ abrupt abreißen.

Auf dem Weg zum transatlantischen Dirigenten in den 1920er-Jahren

Die erste Anfrage aus New York erreichte Furtwängler im Herbst 1923 auf dem Höhepunkt der Inflationskrise im Deutschen Reich: Der Niederländer Willem Mengelberg, Musikdirektor des New York Philharmonic, drohte wegen einer Armverletzung für die kommende Saison auszufallen.⁹ Trotz der attraktiven Aussicht auf 12.000 US-Dollar Gage in ›harten‹ Devisen für 30 Konzerte konnte es sich Furtwängler erlauben, ein etwaiges Einspringen abzulehnen, hatte der Mittdreißiger doch als Leipziger Gewandhauskapellmeister und Chef der Berliner Philharmoniker sowie dank erster europäischer Auslandserfahrungen in Österreich, Skandinavien, Italien und der Schweiz bereits eine gefestigte Position inne. Diese verdankte er nicht zuletzt transatlantischen Verflechtungen: Mit seinem Gewandhaus-Debüt, anstelle des in Argentinien gastierenden Arthur Nikisch, hatte Furtwängler sich bereits 1921

8 Zu Furtwänglers USA-Aufenthalten und -Projekten, vor allem auf Basis der Presseberichterstattung, Daniel Gillis: *Furtwängler and America*, New York 1970; Jonathan Rosenberg: *Dangerous Melodies. Classical Music in America from the Great War through the Cold War*, New York 2020, die jedoch seine Karriereinteressen weitgehend ausblenden.

9 Korrespondenz zwischen der New Yorker und Berliner Niederlassung von Steinway & Sons, November/Dezember 1923, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/ce7f293f-12a0-409c-aa08-673287f77120-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

für die Nachfolge Nikischs in Stellung gebracht, als dieser kurz nach seiner Rückkehr starb.¹⁰

Als Furtwänglers New-York-Debüt 1925 schließlich zustande kam, war er keineswegs der »erste deutsche Dirigent«, der nach Ende des Ersten Weltkriegs wieder in Nordamerika gastierte.¹¹ Zwar hatte die deutsche Dominanz in der amerikanischen Orchesterlandschaft mit dem amerikanischen Kriegseintritt 1917 einen Rückschlag erfahren, für den die Absetzung Karl Mucks beim Boston Symphony Orchestra und dessen anschließende Internierung zum Fanal geworden war.¹² Für Furtwänglers ›Amerika‹-Interesse wie die US-Nachfrage nach ihm spielte die starke deutschsprachige Prägung der Vorkriegsorchesterlandschaft indes weniger eine Rolle als die rasche Wiederaufnahme der deutsch-amerikanischen Musikbeziehungen im ›Nachkrieg‹: So gastierte Richard Strauss bereits 1921 wieder in den USA, gefolgt vom Gastspiel einer *Wagner Opera Company* unter Leitung des Berliner Kapellmeisters Eduard Mörike, dem Debüt Bruno Walters beim New York Symphony Orchestra 1923 sowie dem Projekt einer Gewandhaus-Tournee mit Furtwängler, das an der aus Rentabilitätsgründen notwendigen langen Abwesenheit des Orchesters aus Leipzig scheiterte.¹³ Dass die erste Anfrage aus New York an Furtwängler über die Berliner Niederlassung von Steinway & Sons erging, verweist wiederum auf die Katalysatorfunktion bereits im 19. Jahrhundert geschaffener musikindustrieller und kommerzieller Infrastrukturen und Netzwerke im transatlantischen Musikbetrieb. So setzte Steinway den Dirigenten auch als Werbeträger ein: »Furtwaengler ist das grosse Atout. Er hat die grösste Stellung der Welt. Politik des Hauses kann nur eine Furtwänglerpolitik sein«, berichtete Geissmar von Gesprächen aus der Berliner Niederlassung des Klavierbauers.¹⁴

10 Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 75.

11 So ebd., S. 110.

12 Edmund A. Bowles: *Karl Muck and His Compatriots. German Conductors in America during World War I (and How They Coped)*, in: *American Music* 25 (2007), S. 405–440; Jessica C. E. Gienow-Hecht: *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009, S. 177–209; Melissa D. Burrage: *The Karl Muck Scandal. Classical Music and Xenophobia in World War I America* (= Eastman Studies in Music 157), Woodbridge 2019; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 44–85.

13 Robert Breuer: *Richard Strauss in Amerika. Teil 2: 1921–1922*, in: *Richard Strauss-Blätter* 9 (1977), S. 1–13; Deutsches Konsulat New York an Auswärtiges Amt, 9.5.1923, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin PA AA, RZ 207/80118; Erik S. Ryding/Rebecca Pechesky: *Bruno Walter. A World Elsewhere*, New Haven 2001, S. 153; Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands an Rat der Stadt Leipzig, Berlin, 9.6.1923 und ders. an Walter Heinze, Berlin, 21.6.1923, Stadtarchiv Leipzig Kap. 32, Nr. 26; Bertha Geissmar an Furtwängler, Berlin, 3.6.1923, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 15; Rat der Stadt Leipzig an Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, 14.6.1923 und Schreiben Rudolf Cahn-Speyers, Berlin 21.6.1923, Zentralbibliothek (ZB) Zürich, Nachlass Furtwängler BM:607 und 612.

14 Geissmar an Furtwängler, Berlin, 12.6.1926, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 15.

Furtwänglers erstes New-York-Gastspiel 1925 glückte aus Sicht des Publikums ebenso wie bei der Presse und den Orchestermusikern, sodass für das Folgejahr eine Wiedereinladung erfolgte. Für Furtwängler war sie doppelt attraktiv, da er zugleich über jährliche Frühjahrstourneen mit den Berliner Philharmonikern seine internationale Präsenz auch in Europa systematisch auszubauen begann. Statt neun absolvierte Furtwängler 1926 gleich 32 Konzerte mit dem New York Philharmonic. Damit brachte er sich aus Sicht von Orchesteradministration und Öffentlichkeit als aussichtsreicher Kandidat für Mengelbergs Nachfolge ins Rennen. Zusammen mit seiner Stellung bei den beiden deutschen Spitzenorchestern hätte sie ihm eine nur mit Arthur Nikisch vor dem Ersten Weltkrieg vergleichbare Dominanz im transatlantischen Musikbetrieb beschert. Angesichts dieser Aussichten entzündete sich in der *New York Times*, maßgeblich betrieben vom Musikkritiker Olin Downes, eine 1927 fortgeführte Polemik gegen das vermeintlich enge und nationalistische Repertoire des zukünftigen amerikanischen Musikprotagonisten:

German conductors as a class, when they come to America, have to outgrow certain nationalistic musical leanings. It is often astonishing and sometimes unwelcome to them to discover that American audiences are accustomed to a broad and catholic repertory; that American standards of performance are considerably higher [...] than those which they obtain today in Europe; and finally that [...] there come to American cities such as New York many great conductors of various nationalities whom the public estimates regardless of their foreign reputation.¹⁵

Künstlerisch stichhaltig war diese germanozentrische Kritik nur bedingt, da Furtwängler über sein Kernrepertoire hinaus u.a. die New Yorker Erstaufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* sowie Werke von Hector Berlioz, César Franck, Sergej Prokofjew, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, Camille Saint-Saëns, Jean Sibelius, Piotr Tschaikowski und des amerikanischen Komponisten Ernest Schelling dirigiert hatte.¹⁶ Wesentlicher Faktor für die Polemik war, dass Downes, wie Clarence H. Mackay vom Advisory Board des Orchesters, Arturo Toscanini favorisierte, der 1926 unmittelbar vor Furtwänglers Rückkehr beim Orchester debütiert hatte. Der im Rennen um die Chefposition erfolgreiche Toscanini war musikalisch seinerseits fest im deutsch-österreichischen Kanon verankert, ohne dass sich daran Kritik entzündete. Furtwänglers reguläres Abschiedskonzert seines dritten Gastspiels am 3. April 1927 blieb jedenfalls sein letztes Konzert in den Vereinigten Staaten.

15 *The New York Times*, 27.3.1927.

16 Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 11 und 25.

Mit dem Misserfolg, der nur gemessen an der Rivalität zu Toscanini als solcher gelten konnte, ging Furtwängler Richtung USA pragmatisch, Richtung Deutschland trotzig und mit Blick auf seine eigene Person sich professionell seiner selbst vergewissernd um. So verhandelte er in den kommenden Jahren mit dem New York Philharmonic weiter, weniger mit der festen Absicht eines Comebacks als um mit Verweis auf seine europäische Nachfrage und seine Stellung in Berlin seinen transatlantischen Marktwert zu steigern.¹⁷ Der deutschen Presse gegenüber erklärte Furtwängler, es nicht einzusehen, »weshalb es nötig sein sollte für uns, die wir aus Deutschland kommen, unsere Programme gleichsam mit einem amerikanischen Lokalkolorit zu versehen, um einer *captatio benevolentiae* willen von vornherein Zugeständnisse an den amerikanischen Durchschnittsgeschmack zu machen«.¹⁸ Damit konnte er sich des Beifalls der nationalistischen Rechten sicher sein, die wie der Kulturjournalist Paul Zschorlich die beschränkte außenpolitische Handlungsfähigkeit der ungeliebten Weimarer Republik kulturhegemonial zu kompensieren suchte:

[E]s gewinnt jetzt allmählich den Anschein, als ob unsere großen Dirigenten oder Sänger sich durch ein Auftreten in Amerika erst legitimieren müßten! Das ist die verkehrte Welt. Wir bedürfen in keiner Weise des Urteils der Amerikaner und der Nachprüfung des unsrigen. Wir sind die Gebenden. Nicht die Amerikaner. [...] Wenn die Amerikaner sich an dem Ueberfluß deutschen Künstlertums erbauen oder wenn es ihn sich nutzbar machen will, so haben wir gewiß nichts dagegen einzuwenden, solange ihre Ansprüche nicht einen Eingriff in unser künstlerisches Kapital bedeuten.¹⁹

Für sein dirigentisches Selbstverständnis kompensierte Furtwängler den New Yorker Rückschlag durch eine vergleichende Abwertung des amerikanischen Musiklebens. Die New Yorker Konzertbesucherinnen und -besucher, die ihm bei Dutzenden Auftritten zugejubelt hatten, verwandelten sich in der Retrospektive enttäuschter Erwartungen zu einem »zusammengewürfelten Publikum auf Kolonialboden«.²⁰ Seine Erfahrung mit lediglich einem US-Klangkörper generalisierte er zu Auslassungen über das »Luxusorchester als amerikanischer Typus«, das mithilfe privater

17 Furtwängler an Arthur Judson, Wien, 10.4.1929 und Berlin, 23.11.1929, <https://archive.s.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); Judson an Clarence H. Mackay, o. O., 12.12.1929, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/43e67a93-c7e8-45ac-96b6-e292692202ff-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); skeptischer Furtwängler an Ernő Balogh, St. Moritz, 5.9.1948, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:5.

18 *Berliner Tageblatt*, 23.4.1927.

19 *Deutsche Zeitung*, 30.4.1927.

20 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen 1924–1954*, hg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Mainz 2009, S. 25 (1927).

Finanzierung »als Material das beste darstellt, das für Geld zu haben ist« – nämlich Musiker verschiedener Nationalitäten und einen nachgefragten Dirigenten –, sich aber in »Klangcharakter und Fühlweise« nicht mit deutschsprachigen Orchestern vergleichen ließe. Im selben Atemzug und auf der nächsten Generalisierungsstufe wendete Furtwängler das amerikanische Fremdbild endgültig ins nationalistische Credo über die Musik an sich: »Denn Deutschland – diese Feststellung ist rein historisch-objektiv und hat mit Nationalismus irgendwelcher Art nichts zu tun – ist der eigentliche Schöpfer der reinen Instrumentalmusik großen Stils, eine wirkliche Sinfonie ist von Nicht-Deutschen überhaupt nie geschrieben worden.«²¹ Mit Blick auf Willibald Steinmetz' Typologie von Vergleichsoperationen kippte hier Furtwänglers Blick auf das amerikanische Musikleben rasch vom pluralistischen Modus eines ›simply different‹ in die Hierarchie eines ›Besser-Schlechter‹, die sich in der Folge auch als politisch anpassungsfähig erwies.²² Noch in seiner Festrede zum 100-jährigen Bestehen der Wiener Philharmoniker 1942 dozierte Furtwängler in Anwesenheit des Gauleiters und Reichsstatthalters Baldur von Schirach über Unterschiede in der transatlantischen Orchesterkultur in einem Vokabular, das sowohl bei der NS-Rassen- und -Gleichschaltungspolitik als auch bei antikapitalistisch-antisemitischen NS-Feindbildern Anleihen nahm:

[W]enn ein amerikanisches Orchester im höchsten Sinne das darstellt, was für Geld, für sehr viel Geld zu haben ist, so sind unsere Wiener Philharmoniker etwas, das – so wie sie sind – für kein Geld der Welt zu schaffen, zu haben, zu ersetzen wäre. [...] Nicht nur der Klang der Philharmoniker als solcher wird durch die rassische und schulmäßige Einheitlichkeit ihrer Zusammensetzung bedingt. Diese macht sich auch in der Einheit des Fühlens, der Gleichgerichtetheit der musikalischen Impulse bemerkbar.²³

Die persönliche wie öffentliche Rechtfertigung seines Abgangs aus New York über Jahre hinweg hinderte Furtwängler freilich nicht daran, am Karriereziel ›Amerika‹ weiter festzuhalten. Zum 50-jährigen Bestehen der Berliner Philharmoniker 1932

21 Ebd., S. 64 (1929); ähnlich auch in seiner Rede zum 50-jährigen Bestehen der Berliner Philharmoniker 1932; Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 31–32.

22 Willibald Steinmetz: *Above/Below, Better/Worse or Simply Different? Metamorphoses of Social Comparison, 1600–1900*, in: *The Force of Comparison. A New Perspective on Modern European History and the Contemporary World* (= New German Historical Perspectives 11), hg. von Dems., New York 2019, S. 80–112.

23 Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Wiesbaden 1958, S. 181–182; Fritz Trümpi: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien 2011, S. 211–213; Friedemann Pestel: ›Special Years‹? *The Vienna Philharmonic, Baldur von Schirach, and Nazi Cultural Politics in Vienna*, in: *The Musical Quarterly* 102 (2019), S. 256–302, hier S. 272–278.

plante er – auch als Reaktion auf die Europatournee, die das New York Philharmonic unter Toscanini 1930 nach Berlin geführt hatte – ein USA-Gastspiel seines Orchesters. Die zwischenzeitlichen Tournéeerfolge mit den Berlinern in Westeuropa hatten auch amerikanische Aufmerksamkeit erregt, wie im Nachgang des Hoover-Moratoriums bei den deutschen Reparationszahlungen ein politisches Interesse an dem Gastspiel bestand. Die Weltwirtschaftskrise setzte den Planungen rasch ein Ende, nicht aber Furtwänglers Ambitionen.²⁴

NS-Kompensation und -Kompromittierung zwischen New York und Chicago in den 1930er- und 1940er-Jahren

In den 1930er-Jahren bildete ›Amerika‹ für Furtwängler weniger das Karrierefernziel als einen Möglichkeitsraum in Zeiten der Karrierekrise. Ende 1934 hatte er mit seiner Intervention zugunsten Paul Hindemiths und dessen mit Aufführungsverbot belegter Oper *Mathis der Maler* sein labiles Arrangement mit Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda verletzt. Von seinen offiziellen Positionen im Deutschen Reich bei den Berliner Philharmonikern, der Berliner Staatsoper und der Reichsmusikkammer trat er daraufhin zurück – lediglich den 1933 zum ›Tag von Potsdam‹ erhaltenen preußischen Staatsrattitel behielt er.²⁵ Als ›Furtwängler-Krise‹ zog die ›Hindemith-Affäre‹ freie internationale Auftrittskapazitäten nach sich, die für einen Neustart der transatlantischen Dirigentenkarriere besonderen Raum zu bieten schienen. Im politisch-künstlerisch-administrativen Vakuum bis Anfang 1936 ließ sich mit Furtwängler flexibler international planen als in den übrigen 1930er-Jahren.

Um den Prestigeverlust der Furtwängler-Krise auch für das seiner internationalen Leuchtturmfigur verlustig gegangene Berliner Orchester aufzufangen, trat der philharmonische Geschäftsführer Karl Stegmann 1935 an das Propagandaministerium mit dem Projekt eines nationalsozialistischen Neubaus der Berliner Philharmonie heran. Für die Bauzeit schwebte Stegmann eine ausgedehnte »Welt-Propaganda-Reise« der Philharmoniker unter Furtwänglers Leitung vor, um ihn zunächst dort zurück ins nationalsozialistische Spiel zu bringen, wo er für das Regime besonders wichtig war und zugleich am freiesten agieren konnte: als musikalisches Aushängeschild im Ausland. Die Route der projektierten Welttournee war vor allem außenpolitisch motiviert und sollte vom Balkan über Ägypten und Indien nach Japan, weiter über Niederländisch-Indien nach Australien bis nach Lateinamerika führen.

24 Harvey Sachs: *Toscanini. Musician of Conscience*, New York 2017, S. 475–483; *The New York Times*, 26.8. und 6.8.1931.

25 Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 172–178; Sam H. Shirakawa: *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York 1992, S. 179–194.

Vor der Rückkehr nach Europa war ein philharmonisches Debüt in Nordamerika und gleichzeitig Furtwänglers dortiges Comeback eine Option, die die Tourneepansionen der frühen 1930er-Jahre wieder aufnahm.²⁶

Zielte dieses vor allem mit Blick auf die zukünftige ›Achsenmacht‹ Japan bis Kriegsausbruch weiterverfolgte Tourneeprojekt auf ein neues Arrangement zwischen Furtwängler und der NS-Kulturpolitik, bot sich aus amerikanischer Sicht mit der Furtwängler-Krise die Gelegenheit, den nie aus dem Blickfeld verlorenen Dirigenten nunmehr fest in den Vereinigten Staaten zu binden.²⁷ Diesem Kalkül folgte das Angebot des New York Philharmonic, Furtwängler 1936 die Nachfolge seines – mittlerweile auch politischen – Erzrivalen Toscanini anzutragen. Maßgabe war dabei, dass Furtwängler keine weiteren festen Positionen – auch nicht im Deutschen Reich – übernahm. Der folgende transatlantische Telegrammaustausch über Anwesenheitsdauer und Honorar suggerierte vor allem geschäftliche Normalität. Mit 35.000 US-Dollar für 42 Konzerte in zwölf Wochen erzielte Furtwängler deutliche Verbesserungen gegenüber den 1920er-Jahren.²⁸ Ließen sich politische Risiken aufgrund von Furtwänglers exponierter Rolle im NS-Musikleben anfänglich noch zerstreuen, zeichneten sich geschäftsrelevante Schwierigkeiten rasch ab, als nach ersten Berichten über Furtwänglers Zusage in New York der preußische Ministerpräsident Hermann Göring dessen »volle berufliche Rehabilitation« und Rückkehr an die Berliner Staatsoper bekanntgab, formal als Gastdirigent.²⁹ Solche Details stießen in New York jedoch auf wenig Interesse, galt Furtwängler doch mit dieser Ankündigung als wiedereingesetzter NS-Repräsentant. Jüdische Besucherinnen und Besucher, die rund die Hälfte des New Yorker Abonnementpublikums ausmachten, drohten mit dem ehemaligen Board-Mitglied Ira Hirschmann an der Spitze mit einem Boykott des Orchesters. Unter den Abonnentinnen und Abonnenten brachte Reverend Hans Abramson den Anlass und die potenzielle Reichweite des Protests auf den Punkt:

-
- 26 Karl Stegmann an Joseph Goebbels, Berlin, 2.2.1935, Christan-Albrechts-Universität Kiel, Musikwissenschaftliches Institut, Archiv Prieberg I 12b; Fred K. Prieberg: *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 226.
- 27 Zu den Japan-Planungen Hans-Joachim Bieber: *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945* (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien 55), München 2014, S. 333–334.
- 28 Cables interchanged between Mr. Triller & Dr. Furtwangler, 2.3.1936, <https://archive.s.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).
- 29 *The New York Times*, 1.3.1936; Shirakawa, *The Devil's Music Master* (wie Anm. 25), S. 199–204; Joseph Horowitz: *Understanding Toscanini. A Social History of American Concert Life*, Berkeley 1994, S. 146–148; Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 196–199; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 144–160.

Because of the appointment of the apostle and tool of Naziism, Furtwaengler, I must decline to attend concerts of your orchestra. Moreover, I intend using my influence with my great number of relatives, friends, and parishioners against their subscription renewals or attendance at any of your concerts. The Philharmonic Society certainly did a dastardly thing in choosing Furtwaengler to conduct in the U. S. A., and I hope the coming season will be the worst failure in the history of the society.³⁰

Furtwängler zeigte sich seinerseits indigniert über die öffentliche Debatte und kabelte dem Orchester mit der Floskel »Politische Kontroversen mir unangenehm« ab: »Bin nicht Politiker, sondern Vertreter der deutschen Musik, die der ganzen Menschheit gehört, unabhängig von Politik.« Das *Time Magazine* gab diesem Statement dann unter der Überschrift »Nazi Stays Home« eine für die New Yorker Stimmungslage bezeichnende Interpretationsrichtung.³¹ Gegenüber dem Advisory Board des Orchesters hielt sich Furtwängler in der Absage dabei einmal mehr eine Hintertür offen: »Ich kann nur hoffen, dass sich die weltpolitische Lage wieder so weit entspannen wird, dass später einmal möglich wird, was heute unmöglich erscheint.«³² Damit umriss er zugleich einen Wendepunkt seiner NS-Karriere: Die Option einer Emigration hatte er mit der New Yorker Absage sowohl Richtung Berlin als auch für den internationalen Musikmarkt ausgeschlossen. Für die ›Entspannung‹ der »weltpolitische[n] Lage« setzte Furtwängler in erster Linie auf die Außenpolitik des Deutschen Reiches. Von New York sprach er fortan als einem »Dirigenten-Friedhof«, obwohl er nach Kriegsende ungeduldig auf eine Wiedereinladung wartete.³³

Statt New York sollte für Furtwänglers Nachkriegskarriere 1948/49 Chicago zum Testfall werden, weniger für internationale Auftritte an sich – dafür hatte er sich bereits seit 1947 in Italien, Österreich, Frankreich, Großbritannien und Argentinien wieder etabliert – als für seinen globalen Geltungsanspruch und das Selbstbild als ›unpolitischer‹ Dirigent. Auch das Chicago Symphony Orchestra nahm auf der Suche nach einem neuen Musikdirektor den stellenlosen Furtwängler ins Visier, der

30 Rev. Harry Abramson an Mrs. Richard Whitney (Chairman of the Ladies Committee), New York, 7.3.1936, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); für die Diskussion in der Orchesterverwaltung Walter W. Price an Charles Triller and Executive Committee Members, New York, 9.3.1936, ebd.

31 Zit. nach Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 198; *Time Magazine*, 23.3.1936; weiterhin Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 51–54.

32 Furtwängler an Charles Triller, Ain Shams, 27.3.1936, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

33 Furtwängler an Ernő Balogh, Paris, 28.8.1948, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:10; auch ders. an dens., Clarens, 18.7.1948, ebd., BE:7.

dafür seine eigenen Bedingungen stellte und vorerst nur ein längeres Gastspiel zusagte: »Wenn ich schon in Amerika einziehe, so müsste es bildlich gesprochen als ›Triumphator‹ sein.«³⁴

In Chicago formierte sich indes Widerstand gegen ihn als Exponenten des Nationalsozialismus, diesmal stärker aus Musikkreisen – in Furtwänglers Opferwahrnehmung »in der Geschichte der Musik eine Ungeheuerlichkeit, die alle Begriffe von idealer Solidarität unter Künstlern, von der völkerverbindenden, dem Frieden dienenden Funktion der Kunst geradezu ins Gesicht schlägt«.³⁵ Jüdische Solisten wie die Pianisten Vladimir Horowitz und Artur Schnabel oder der frühere Berliner Solocellist Gregor Piatigorsky sowie die Dirigenten Eugene Ormandy und Fritz Busch drohten mit dem Boykott des Orchesters, sollte Furtwängler engagiert werden. Die Gegenpartei ergriff Yehudi Menuhin, während Furtwängler hinter seinen Schwierigkeiten einmal mehr Toscanini und missgünstige Emigranten vermutete, denen es darum gehe, »alles was an das frühere Deutschland erinnert mit Stumpf und Stiel auszurotten und daher Leute wie mich [...] unter allen Umständen von Amerika fernzuhalten«.³⁶ Erneut sagte er indigniert ab, da er die schweigende Mehrheit des amerikanischen Publikums in den Fängen einer neidvollen Minderheit von »star-Artists« sah, »um eine Konkurrenz, die man zu fürchten hat, von vornherein mundtot zu machen«.³⁷ Auch aufseiten des Orchesters fehlte es nicht an emphatischer Überhöhung des fehlgeschlagenen Dirigentenengagements. Ohne Toleranz für Furtwängler, so das Board of Trustees an die Abonnenten, bliebe der amerikanische Sieg über Nazi-Deutschland unvollständig.³⁸

Vorläufig kompensierte Furtwängler das erneut gescheiterte USA-Comeback mit einem weiteren Gastspiel im peronistischen Argentinien, wo sich am Teatro Colón in Buenos Aires Ende der 1940er-Jahre NS-kompromittierte Dirigenten regelrecht den Taktstock in die Hand gaben, und beharrte darauf, dass ihm »abgesehen von Amerika, die ganze Welt« offenstehe.³⁹ Ohne die USA blieb die »Weltgeltung« jedoch auch in Furtwänglers letzten Lebensjahren unvollständig. Statt auf ein

34 Furtwängler an Helmut Wolfes, Clarens, 30.12.1947, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2. Zur Chicago-Affäre Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 97–126; Shirakawa, *The Devil's Music Master* (wie Anm. 25), S. 350–369; Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 344–349; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 220–234.

35 Furtwängler, *Aufzeichnungen* (wie Anm. 20), S. 307 (1949).

36 Furtwängler an Fritz Zweig, Clarens, 28.2.1949, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2.

37 Furtwängler an Alma Mahler-Werfel, Paris, 2.2.1949, in: ders.: *Briefe*, hg. von Frank Thiess, Wiesbaden 1964, S. 192.

38 Chicago Symphony Orchestra Board of Trustees an Abonnenten, Januar 1949, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/c908b743-c842-496b-b9eb-6de4e6ae747b-o.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

39 Furtwängler an Balogh, Paris, 2.2.1949, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:14; Enzo Valentini Ferro: *Los Directores. Teatro Colón 1908–1984*, Buenos Aires 1985, S. 146–150.

Comeback bei amerikanischen Orchestern oder ein Engagement an die Metropolitan Opera setzte er für die definitive Lösung des Problems fortan auf eine Tournee mit den Wiener oder Berliner Philharmonikern.⁴⁰

Revancheversuch mit Risiken in den 1950er-Jahren

Die Verhandlungen über die USA-Tournee der frühen 1950er-Jahre zeigen Furtwängler als macht- und interessenbewussten Geschäftsmann sowohl gegenüber den anvisierten Orchestern, mit denen ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verband, als auch den beteiligten Konzertagenturen. Trotz seiner Vorbehalte gegenüber einer angeblich gegen ihn verschworenen »jüdischen Musikklique« hatten die Agenturen entweder jüdische Eigentümer oder jüdische Mitarbeiter in führenden Positionen.⁴¹ Als im Hintergrund agierende Tandempartner blieben sie jedoch gleichermaßen pragmatisch im Umgang mit Furtwänglers NS-Vergangenheit wie den besonderen Vorstellungen des Dirigenten über sein USA-Comeback. In der Geschäftslogik der Agenturen ging es um die Platzierung eines publikumswirksamen Dirigenten und den Zugang zu zwei führenden europäischen Orchestern mit Blick auf eine längerfristige Zusammenarbeit auf dem in den 1950er-Jahren rasch wachsenden transatlantischen Tourneemarkt. Nach den Sondierungen mit dem im US-Musikleben eher randständigen Andrew Schulhof setzte Furtwängler seine Comeback-Verhandlungen mit Columbia Artists Management fort. Den Geschäftsgang dieser USA-weit verankerten Agentur bestimmte maßgeblich Arthur Judson, den Furtwängler aus den 1920er- und 1930er-Jahren als Manager des New York Philharmonic kannte. Direkter Projektpartner für die Tourneeplanung war mit dem aus Berlin stammenden André Mertens jedoch einmal mehr ein Emigrant. Nicht zuletzt aufgrund seiner früheren Nähe zu den Berliner Philharmonikern war er bereits unabhängig vom Dirigenten an das Orchester herantreten, hatte damit aber Furtwänglers Misstrauen erregt, seinerseits nur als »notwendiges Übel« akzeptiert zu werden.⁴²

Als Gegenspieler der Columbia trat der russischstämmige Agent Sol Hurok auf den Plan, der Furtwängler aus der Chicago-Affäre sehr kritisch gegenüberstand und auch dessen Nemesis Toscanini vertrat. Als Orchester setzte Hurok auf die Wiener Philharmoniker, die ihrerseits auf Furtwängler als Dirigenten bestanden. Ihre

40 Zum Met-Projekt Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 127–128.

41 Furtwängler an Geissmar, Paris, 2.2.1949, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 14.

42 Furtwängler an Thea Dispeker, Wien, 12.10.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; James M. Doring: *The Great Orchestrator. Arthur Judson and American Arts Management* (= Music in American Life), Urbana 2017; André Mertens an Rudolf Hanzl, New York, 10.6.1952, Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HA WPh), Nachlass Hanzl 3.1.1.3; Gisela Spangenberg an Adolf Arndt, Berlin, 18.4.1964, Landesarchiv Berlin B Rep 014, Nr. 2569.

Weigerung, Furtwängler fallenzulassen, brachte Hurok schließlich dazu, seinen bereits geschlossenen Vertrag mit dem Orchester an seinen Geschäftspartner Marks Levine abzutreten. Dieser wiederum vertrat mit der National Concert and Artists Corporation die neben der Columbia andere große US-Konzertagentur. Levine war Furtwängler aufgrund von dessen Kontakten zu jüdischen Verbänden und Institutionen ausdrücklich empfohlen worden, zumal er als Spezialist für den Wiederaufbau politisch kompromittierter Karrieren wie im Falle der norwegischen Sopranistin Kirsten Flagstad galt, und Furtwängler hatte ihn zu seinem persönlichen US-Präsidenten ernannt.⁴³

In diesem Wechselspiel mit Agenturen und Orchestern versuchte Furtwängler zwar seine Prestigeinteressen und finanziellen Forderungen durchzusetzen; gleichzeitig kristallisierte sich heraus, dass die Agenturen in erster Linie an den beiden Orchestern interessiert waren, die sich ihrerseits bemühten, den Wettlauf um das USA-Debüt sowohl für sich als auch mit Furtwängler zu entscheiden. Dieser agierte jedoch auch seinen langjährigen orchestralen Partnern gegenüber mehrg leisig und vermied eine eindeutige Festlegung, da er es als vermeintliches Opfer ›politischer‹ Schwierigkeiten vorzog, die Entscheidung, welchen Philharmonikern er als erstes zum USA-Debüt verhelfen sollte, zusammen mit seinen finanziellen Vorstellungen in die Hände der Orchester und Agenturen zu legen.⁴⁴ Die Patt-Situation zwischen Berliner und Wiener Philharmonikern, der Columbia, Hurok und National Artists löste sich schließlich durchaus unerwartet durch den Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 in der DDR auf. Dieser rückte die Situation des geteilten Berlin in den Blickpunkt sowohl der Bonner Bundesregierung, die Subventionen für die USA-Tournee der Berliner bereitstellte, als auch der internationalen Aufmerksamkeit. Auf Bitten des deutschen Bundeskanzlers Konrad Adenauer sah sich nun auch Furtwängler zu einer Entscheidung in der Lage:

Da die politischen Verhältnisse [...] für jeden Deutschen die Verpflichtung mit sich bringen, seinerseits alles zu tun, um deutschen Menschen und auch deutscher Kunst in der Welt zu helfen, so halte ich es für richtig, dieses Angebot anzunehmen und damit – in bescheidener Weise – dem viel geprüften Berlin zu helfen.⁴⁵

43 Harlow Robinson: *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, New York 1994; Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 128–131; Marks Levine an Furtwängler, New York, 1.7.1949 und 28.4.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 244–259.

44 Furtwängler an Levine, Clarens, 12.6.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1. Erste Untersuchungen zur Wiener USA-Tournee bei Bernadette Mayrhofer/Fritz Trümpi: *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Wien 2014, S. 236–243.

45 Konrad Adenauer an Furtwängler, Bonn, 13.7.1953, in: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, hg. von Peter Muck, Tutzing 1982, Band 2, S. 256;

Nunmehr schien der Weg geebnet, dass Furtwängler in der Saison 1954/55, präsentiert von Columbia, mit den Berlinern in die USA zurückkehren würde und sodann mit den Wienern, präsentiert von National Artists. Ihm selbst freilich ging es weiterhin um seine amerikanische Rehabilitation zu seinen Bedingungen, wie er Agent Mertens unmissverständlich klarmachte:

[I]ch kann als der, der ich bin und nach alle dem, was ich in den letzten Jahren in und mit Amerika erfahren musste, nur sozusagen durch das »Haupt-Portal« nach Amerika kommen. Es hat keinerlei Interesse für mich, nur quasi geduldet als Appendix eines Orchesters nach den USA zu kommen. Die Propaganda für diese Reise darf nicht so ausfallen, dass es heisst, die Berliner Philharmoniker kommen nach den USA, sie werden von Herrn Wilhelm Furtwängler dirigiert usw. Sondern: Wilhelm Furtwängler wird mit seinem Orchester, den Berliner Philharmonikern nach Amerika kommen.⁴⁶

Angesichts der politischen wie geschäftlichen Risiken der ersten USA-Tournee eines deutschsprachigen Orchesters nach fast einem halben Jahrhundert und keine zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs mit einem politisch kontroversen Dirigenten, der sich selbst in den Mittelpunkt dieses Projekts stellte, schienen aus Sicht der Agenturen Vorsichtsmaßnahmen geboten.⁴⁷ Der ursprüngliche Plan, die Stimmung der amerikanischen Öffentlichkeit zunächst mit einer Pressekonferenz und einem Gastspiel fernab der großen Musikzentren in Kanada oder Mittelamerika zu testen, scheiterte an Furtwänglers umfangreichen internationalen Verpflichtungen und seinem sich ab 1953 stark verschlechternden Gesundheitszustand.⁴⁸ Furtwängler selbst fürchtete indes weniger die künstlerischen Auswirkungen fortschreitender Gehöreinschränkungen als seine öffentliche Kompromittierung bei Pressekonferenzen in den USA, wo ihm bei heiklen Fragen auditives Nichtverstehen als vergangenheitspolitische Schwerhörigkeit hätte ausgelegt werden können. Wie sehr ihn diese Unsicherheiten beschäftigten, zeigten in der Folge seine Risikoentscheidungen: Gegen den Rat seiner Ärzte und zum Unverständnis des Auswärtigen Amtes, das hier keinen positiven Effekt auf die US-Öffentlichkeit sah, entschloss sich der gesundheitlich angeschlagene Dirigent 1954 zu zwei Testkonzerten bei der

Furtwängler an die Wiener Philharmoniker, Clarens, 2.7.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 37 (Zitat).

46 Furtwängler an Mertens, Berlin, 19.9.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2.

47 Zuletzt hatte 1909 die Dresdner Philharmonie in den Vereinigten Staaten gastiert. Den Berliner und Wiener Philharmonikern kamen allerdings die Bamberger Symphoniker zuvor, die bereits 1954 in der Carnegie Hall debütierten.

48 Furtwängler an Levine, Zürich, 27.2.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Georg Fürstenberg an Eugen Buresch, Wien, 1.4.1953, HA WPh, Reiseordner Amerika 1956 I. Zu den Hörproblemen siehe Furtwänglers Briefwechsel mit dem Siemens-Direktor Franz Bunzl-Gecman 1954, Archiv der Berliner Philharmoniker (ABPh) A Fu 250.

Zehnten Panamerikanischen Konferenz in Caracas mit dem Orquesta Sinfónica de Venezuela.⁴⁹ Hatte Furtwängler zuvor nur »musikalisch vollwertige« Länder für gastspielwürdig erachtet, wich er mit Blick auf die USA im Falle Venezuelas davon in auffälliger Weise ab und nahm zusätzlich in Kauf, dass die langen Flüge in Propellermaschinen seiner Gesundheit weiter schadeten.⁵⁰ Acht Monate später ging Furtwängler – in der Stilisierung seiner Witwe – auf dem Sterbebett mit dem Berliner Intendanten noch einmal die drei Monate später geplanten Tourneeprogramme durch.⁵¹ Mit Furtwänglers Tod im November 1954 erübrigte sich auch die Amerika-Frage, auch wenn Furtwängler damit an seinem eigentlichen Karriereziel scheiterte.

Für die Berliner Philharmoniker fingen die von Furtwängler nach 1945 beharrlich beiseitegeschobenen vergangenheitspolitischen Probleme eines USA-Gastspiels jedoch mit seinem Tod erst richtig an. Die schnell geregelte Übernahme der Tournee – und daran geknüpft der Chefdirigentenposition – durch das ehemalige NSDAP-Mitglied Herbert von Karajan gab den Anstoß zu einer auf beiden Seiten des Atlantiks unvorhergesehenen Protestwelle. »You know, I refused Furtwaengler because of his background«, beschwerte sich der Konzertveranstalter in Syracuse/New York bei Konzertagent Mertens: »Is it possible that now I have someone who was infinitely worse?«⁵²

Fazit

Furtwänglers transatlantische Karriere fiel in eine Phase, die vermeintlich abseits der Konjunkturen der europäisch-amerikanischen Musikbeziehungen liegt. Gegenüber der »Ersten Globalisierung« des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder der intensivierten Kulturdiplomatie des Kalten Krieges in den 1950er- und 1960er-Jahren nimmt sich die Mobilität deutschsprachiger (Spitzen-)Musikerinnen und Musiker Richtung USA in den 1920er- bis 1940er-Jahren auf den ersten Blick randständiger aus. Gerade Furtwänglers Karrierepläne in diesem Zeitraum machen jedoch wichtige Dynamiken und Veränderungen sichtbar: Steht Furtwängler, erstens, für das Wiederanknüpfen transatlantischer Musikermobilität zwischen den Kriegsgegnern nach dem Ersten Weltkrieg, repräsentiert er zugleich einen Generationswechsel bei den in Nordamerika tätigen deutschsprachigen Dirigenten. Nach

49 Furtwängler an Levine, Baden-Baden, 23.2.1954, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Deutsche Gesandtschaft Caracas an Auswärtiges Amt, 20.3. und 29.3.1954, PA AA Berlin B 11/1357.

50 Furtwängler an Wilhelm Jerger, 14.2.1940, HA WPH Mappe Wilh. Jerger.

51 Elisabeth Furtwängler: *Über Wilhelm Furtwängler*, Wiesbaden 1979, S. 160.

52 Murray Berntal an Mertens, Syracuse, 15.2.1955, ABPh Presse 1955; zu den anschließenden Protesten Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 259–270.

der bis 1914/17 präsenten 1860er-Generation um Gustav Mahler, Karl Muck, Arthur Nikisch oder Richard Strauss debütierten nunmehr die jüngeren Bruno Walter, Fritz Reiner und eben Furtwängler. Gerade seine ›Amerika‹-Orientierung zeigt dabei, wie sehr der US-Musikbetrieb nach dem Ersten Weltkrieg immer stärker zum Karrieremaßstab auch für Dirigenten wurde, deren Haupttätigkeitsfeld weiter im deutschen Sprachraum und Europa lag. Konzertagenten als *cultural brokers* kam für die Gestaltung dieser transatlantischen Karrieren eine maßgebliche Rolle zu.

Die Diskussionen um Furtwängler als Chefdirigent in New York und Chicago in den 1930er- und 1940er-Jahren gaben, zweitens, angesichts seiner NS-Karriere Anlass zu heftigen politischen Kontroversen und Protesten, entsprachen aber dem Normalfall, die Leitungspositionen der großen amerikanischen Orchester und Opernhäuser bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu durchwegs mit Europäern zu besetzen. Erst Leonard Bernsteins Berufung zum Chefdirigenten des New York Philharmonic 1958 leitete hier eine Trendwende ein. Insofern markieren die Kontroversen um Furtwängler als NS-Repräsentant und die zeitgleichen amerikanischen Karrieren von Emigranten wie Otto Klemperer, Erich Leinsdorf, William Steinberg oder Bruno Walter zwei gegensätzlich politisierte Facetten längerfristiger transatlantischer Musikermobilität.

Dass gerade Furtwängler als vermeintlicher Idealtyp des ›deutschen Kapellmeisters‹ über drei Jahrzehnte eine regelrechte Amerika-Obsession entwickelte, lädt, drittens, dazu ein, ihm in den beiden langen Nachkriegszeiten nach 1918 und 1945 – das heißt, vor, während und nach dem Nationalsozialismus – jenes Augenmerk zu widmen, das der Entwicklung seiner Karriere außerhalb Deutschlands entspricht. Furtwängler als transnational operierenden und breit vernetzten Akteur mit ›deutschem‹ Markenkern zu verstehen, bietet auch eine Alternative zur festgefahrenen und häufig germanozentrisch geführten Debatte zwischen Furtwängler-›Anklägern‹ und ›Verteidigern‹.⁵³ Aus transnationaler Perspektive erschließt sich Furtwänglers Streben nach ›Weltgeltung‹, für die er vor allem die Vereinigten Staaten zum Maßstab erhob.

53 Frédéric Döhl: *Selbstbild und Rezeption des Komponisten*, in: *Furtwänglers Sendung*, hg. von Riethmüller/Herzfeld (wie Anm. 5), S. 85–105, hier S. 90.

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. Lecoupepy, 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 Österreichers 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.

Das Damen-Trompeterkorps *Biseras*

Eine Varieté-Truppe und die Herausforderungen des transatlantischen Kulturaustausches um 1900

Rebecca Epstein-Boley

Am 12. November 1903 kam das Damen-Trompeterkorps *Biseras* nach einer zwölf-tägigen Schifffahrt in den USA an. Bei den *Biseras* handelte es sich um sieben Trompeterinnen und eine Trommlerin aus England und Frankreich, alle im Alter von 17 bis 23 Jahren, und um das Dirigentenehepaar Philipp und Emma Bisera. Es war ihre erste Konzertreise in die Vereinigten Staaten, ein ziemliches Abenteuer und eine gute Gelegenheit, auch jenseits des Atlantiks Fuß zu fassen. Leider wurde diese Hoffnung enttäuscht, als ihr New Yorker Engagement durch einen Zwischenfall unterbrochen wurde, der schließlich zu einer Klage wegen Vertragsbruchs führte.

Anlass für die Einladung war das Auftragswerk *Mother Goose*, eine Christmas Pantomime¹, die in London bereits große Erfolge gefeiert hatte und nun auch auf die amerikanischen Bühnen kommen sollte. Die Musikerinnen trugen farbenfrohe Kostüme mit engen Strumpfhosen und extravaganten Hüten, sie spielten Marschmusik auf langen Heroldstrompeten, während sie auf der Bühne herummarschieren. Dieselbe Pantomime hatte die Gruppe bereits im Vorjahr in London unter großem Beifall präsentiert, bei welcher Gelegenheit sich auch die Einladung nach Amerika ergab.² Alles schien gut zu laufen, aber – dem späteren Bericht des Dirigenten Philipp Bisera zufolge – geriet das New-York-Engagement der *Biseras*³ nach sieben Wochen aus den Fugen: Den Trompeterinnen wurde von der Theaterverwaltung

1 Die »Christmas pantomime«, auch »panto« genannt, ist eine traditionelle Familienunterhaltung, die alljährlich zur Weihnachtszeit im Vereinigten Königreich aufgeführt wird. Sie basiert auf einem bekannten Märchen oder einer Fabel und beinhaltet Elemente wie die Beteiligung des Publikums an Verkleidungen und Slapstick-Humor. Sie entwickelte ihre heutige Struktur im späten 19. Jahrhundert, und Pantomimes wie diejenige am Drury Lane Theatre (wo die *Biseras* auftraten) wurden als die bedeutendsten und spektakulärsten ihres Genres anerkannt. Siehe *The story of pantomime*, in: *Victoria and Albert Museum*, <https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-pantomime> (Abrufdatum: 10.12.2021).

2 *King's Bench Division*, in: *The Times* vom 2.3.1905, S. 4.

3 Der Name *Biseras* (kursiv gesetzt) bezieht sich hier und im Folgenden auf die Variété-Truppe, nicht auf das gleichnamige Dirigentenehepaar.

musikalische Unfähigkeit unterstellt, ihnen wurde gekündigt und sie wurden durch Schauspielerinnen mit Trompeten als Requisiten ersetzt.

Die *Biseras* waren bis zu diesem Zeitpunkt in Europa mehr oder weniger ausnahmslos erfolgreich gewesen, daher muss der Zwischenfall in New York ein unerwarteter Misserfolg gewesen sein. In den folgenden acht Jahren reisten die *Biseras* noch zwei weitere Male über den Atlantik: 1906 erneut in die Vereinigten Staaten und 1911 nach Brasilien. Die *Biseras*-Truppe war im Laufe ihrer Karriere in eine Reihe von Rechtsstreitigkeiten und Konflikten verwickelt, die sich größtenteils um dieselben Themen drehten: das musikalische Können der Musikerinnen, ihre körperliche Attraktivität, ihr vermeintlich unsittliches Verhalten, ihre mutmaßlichen Verwicklungen in sexuellen Missbrauch – auch in Kombination dieser Aspekte. Die kleinen Skandale wiederholten sich während der 20-jährigen Tätigkeit der *Biseras*, dienten aber in gewisser Weise auch als Werbung für die Truppe.

Die *Biseras*-Musikerinnen traten auf der Bühne sowohl als Berufsmusikerinnen als auch als attraktive junge Frauen auf; sie waren gleichzeitig eine Blaskapelle, die männliche Militärsymbolik verkörperte, und eine sexualisierte Variété-Truppe, die leichte Unterhaltung bot. Warum wurden sie am Broadway entlassen? Ging auf der anderen Seite des Atlantiks die bis dahin intakte artistische Kombination verloren, sodass eine angeblich musikalische Darbietung durch Schauspielerinnen ersetzt werden konnte, die nur optisch den Eindruck erweckten, Musik zu spielen? Oder waren die Überseereisen der *Biseras* sowie die von ihnen ausgelösten Gerichtsverfahren nur ein weiterer Ausdruck des ständigen Strebens nach Neuem, das praktisch jede erfolgreiche Variété-Truppe im *Fin de Siècle* auszeichnete? Der vorliegende Artikel stellt die *Biseras*-Truppe und ihre Geschichte im Licht dieser Fragen vor und untersucht, wie die Erfahrungen der Musikerinnen das Wechselspiel zwischen Skandal und Erfolg, das in der populären Unterhaltung vor dem Zweiten Weltkrieg herrschte, erhellen können.

Die Musikerinnen der *Biseras* waren fähige Berufsmusikerinnen, die so gut wie »alles« nach dem Gehör spielen konnten.⁴ Sie stammten aus musikalischen Familien oder lernten das Musizieren außerhalb des Elternhauses, viele von ihnen heirateten nie und tourten stattdessen jahrzehntelang mit anderen Musikerinnen.⁵ Die Frauen bereisten als professionelle Musikerinnen die ganze Welt zu einer Zeit, in der die professionellen musikalischen Möglichkeiten für Frauen noch sehr begrenzt waren. Geschichten von Blasmusikerinnen im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert

4 Anne Beresford, Interview von Rebecca Epstein-Boley vom 30.8.2021.

5 Vgl. zum Beispiel Ida Mildred Macqualter und Annie Dorothy Hirst, die 1906 bei den *Biseras* spielten und dann lebenslang zusammengewohnt und -gespielt haben. *Ida Mildred Macqualter – Facts*, <https://www.ancestry.com/family-tree/person/tree/6399436/person/2510548784/9/facts> (Abrufdatum: 24.11.2021); *Annie Dorothy Hirst – Facts*, <https://www.ancestry.com/family-tree/person/tree/23567957/person/12768683787/facts> (Abrufdatum: 24.11.2021).

sind heute nur selten bekannt und es fehlt besonders an Forschung über bestimmte Ensembles und Personen. Damen-Blasorchester wie etwa die *Biseras*-Truppe unterschieden sich großteils von den anderen sogenannten Damenkapellen durch die Verwendung militärischer Symbolik.⁶ Fast alle Damen-Musikensembles waren eher eine Art musikalische Variété-Unterhaltung als Teil der sogenannten *ernsten* Musik. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb sollte die Musikwissenschaft alte Vorurteile überwinden und die Damen-Variété-Ensembles als Teil der Gesamtheit des Musiklebens ihrer Zeit anerkennen. Wie die Historikerin Celia Applegate und die Musikwissenschaftlerin Pamela Potter dargelegt haben, stehen Hoch- und Massenkultur in einer »ever-present cross-fertilization«.⁷ Wer versucht, das eine ohne das andere zu verstehen, lässt einen Teil der Geschichte außer Acht.

1. Wer waren die *Biseras*?

Die *Biseras*, auch bekannt als *The Eight Biseras* oder *The Bisera Troupe*, waren ein reisendes Frauentrompeterkorps und Variété-Ensemble, das sowohl in Deutschland und Frankreich als auch in England abwechselnd für längere Zeit aktiv war und von Ende der 1880er-Jahre bis etwa 1911 auf Tournee ging. In der Regel trat die Truppe als Oktett auf, zeitweise bestand sie auch aus sechs, sieben oder neun Mitgliedern. Die Mitglieder, allesamt Frauen, waren im Allgemeinen zwischen 15 und 30 Jahre alt. Ihre musikalische Ausbildung erhielten die meisten ab dem 16. oder 17. Lebensjahr von Familienmitgliedern oder als Schülerinnen beziehungsweise Auszubildende bei anderen Variété-Truppen oder bei den *Biseras* selbst.⁸ Sie stammten vorwiegend aus Arbeiter- und Musikanten-Familien – Umstände, die Familien dazu veranlassten, ihre Töchter zur Arbeit zu schicken, aber auch Umstände, die eine junge Frau dazu veranlassen konnten, ein Blechblasinstrument zu spielen, obwohl diese Instrumente aufgrund der Assoziation mit militärischen und anderen »Signalkontexten« grundsätzlich als männlich galten.⁹

6 Freia Hoffmann: *Instrument und Körper: die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991; die Posaune betreffend auch Melanie Unseld: *Ausposaunt! – Wie die Posaune zu einem »unweiblichen« Instrument wurde*, in: *Gender Studies. Dokumentation einer Annäherung*, hg. von Krista Warnke und Berthild Lievenbrück, Berlin 2004, S. 25–36.

7 Celia Applegate und Pamela Potter: *Cultural History: Where It Has Been and Where It Is Going*, in: *Central European History* 51 (2018), Heft 1, S. 75–82, hier S. 81, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0008938918000122>.

8 *Advertentie: muzikale Jongdames*, in: *Rotterdamsch nieuwsblad* vom 8.3.1909, S. 3.

9 Siehe Hoffmann, *Instrument und Körper* (wie Anm. 6).

Das Ensemble, das sich erst in den 1890er-Jahren als Damen-Trompeterkorps festigte, entstand 1887 in Berlin als Variété-Truppe unter der Leitung der Artistin¹⁰ Emma Bisera.¹¹ Die *Biseras*-Darbietungen waren ursprünglich Zaubershows ausschließlich weiblicher Darstellerinnen, nahmen jedoch 1891 die für die *Biseras* später charakteristische Blechbläseroktett-Form an. Etwa in den Jahren 1895 bis 1899 reiste das *Biseras*-Trompeterkorps durch Mittel- und Nordeuropa. Ab 1898 traten die Frauen in der ersten Hälfte des Programms als Mandolinenorchester und in der zweiten Hälfte, als Amazonen verkleidet, als Blechbläser- bzw. Trompetenoktett auf.¹² In diesem Rahmen spielte das Ensemble im Jahr 1900 für ein längeres Engagement in den Folies Bergère bei der Pariser Weltausstellung.

1901 bis 1903 gingen die *Biseras* in Großbritannien auf Tournee, hinzu kamen jährlich kurze Aufenthalte in den Niederlanden sowie ein Auftritt im Wintergarten in Berlin im Juni 1903. Im November desselben Jahres gingen sie auf ihre erste USA-Tournee. Anschließend reisten die *Biseras* bis 1911 weiter durch Europa und unternahmen dann eine weitere Reise in die Vereinigten Staaten sowie nach Algerien und Brasilien, wo sich die Truppe schließlich auflöste. 1903 bis 1906 unterhielten Emma und Philipp Bisera mehrere Gruppen mit dem Namen *Biseras*. Jede dieser Gruppen führte eine ähnliche Trompetenoktett-Darbietung auf, sodass es zeitgleich eine *Biseras*-Truppe in Großbritannien, in Amerika und in Kontinentaleuropa gab. Die verschiedenen Gruppen wurden alle als ein und dasselbe Ensemble vermarktet, das heißt in der Werbung für die *Biseras* wurde die Existenz mehrerer paralleler Truppen nicht erwähnt.¹³

Die Darbietungen der *Biseras* hielten ein geschicktes Gleichgewicht zwischen aufregendem Spektakel und vertrauten Darbietungsformen. Besonders auf dieses Spiel mit Skandal und Gewohntem ist wohl der große Erfolg der *Biseras* zurückzuführen. Der Hauptanziehungspunkt für das Publikum war der visuelle Reiz und die

10 Während sich der Begriff »Artistik« heutzutage generell auf körperliche Aufführungsweisen bezieht, hatte er vor 100 Jahren eher mit der Abgrenzung der Massenkultur von den höheren Künsten zu tun. Musiker:innen, die an im 19. Jahrhundert neuen Vergnügungsorten konzertierten, galten ebenso als »Artistinnen« wie Jongleure oder Seiltänzer im Zirkus. Ich benutze das Wort in diesem Zusammenhang auch so.

11 Emma Bisera wurde als Emma Seiffert am 20. April 1859 als Kind einer nichtmusikalischen, deutschsprachigen Arbeiterfamilie in Biankowo (Kreis Czarndau/Posen) geboren.

12 *Theatrical and Musical Notes*, in: *Morning Post* vom 10.1.1898, S. 6.

13 Eine dieser Truppen wurde von Emma Bisera geleitet, eine von Philipp Bisera und eine dritte von einer »Lehrerin«, wahrscheinlich einer Verwandten von Philipp namens Margit Linzer. Siehe *Lokales: Der Pistonbläser als Mädchenhändler*, in: *Berliner Volkszeitung* vom 24.1.1905, S. 3; 1906 Rhône Volkszählung, Lyon, Lyon, Rue Bellecordière Nr. 12, »Margit Linzer«, in: *Archives départementales du Rhône, Lyon, Frankreich, Volkszählungen 1836–1911*, digitales Bild, https://www.ancestry.com/imageviewer/collections/61796/images/lyo1906493_V01_00312?pid=4421091 (Abrufdatum: 20.4.2020).

Neuartigkeit der Darbietung, in der Frauen mit aufgrund von Militär-Assoziationen männlich kodierten Blechblasinstrumenten und in feminisierten Versionen von Männeruniformen auftraten,¹⁴ aber es war das vertraute, aus der Volksmusik und einem zeitgenössischen europäischen Opernkanon gewählte musikalische Repertoire des Ensembles, das den Hauch von Skandal ausglich und die Auftritte gesellschaftsfähig machte. Die Musikwissenschaftlerin Dorothea Kaufmann hebt in ihrer Arbeit den Zwiespalt hervor, in dem sich die *Biseras* befanden: »An Tanz- und Unterhaltungsmusikerinnen wurden doppelte Anforderungen gestellt: Sie sollten einerseits künstlerisch-musikalische Fähigkeiten, andererseits eine gewisse sexuelle Attraktivität vorweisen können«.¹⁵

2. Auf Tournee in Europa

In ihren ersten Tournee-Jahren (1895–1899) reisten die *Biseras* durch Mittel- und Nordeuropa, mit Aufenthalten in Schweden (Stockholm),¹⁶ den Niederlanden (Rotterdam, Den Haag, Haarlem und Arnheim),¹⁷ Norwegen (Oslo),¹⁸ Finnland (Helsinki),¹⁹ Österreich-Ungarn (Olmütz, Wien, Prag)²⁰ und dem Deutschen Reich (Gleiwitz, Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig und München).²¹ Darüber hinaus war das Ensemble 1898 auch in Großbritannien (London und Glasgow) und Russland (Moskau) unterwegs.²²

-
- 14 Dies trifft für viele der Damenkapellen zu, vgl. Dorothea Kaufmann: »... Routinierte Trommlerin gesucht«: *Musikerin in einer Damenkapelle: Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*, Karben 1997.
 - 15 Ebd., S. 11.
 - 16 *Tivoli*, in: *Variété* (Stockholm) vom 6.7.1895, S. 4.
 - 17 *Circus-Variété*, in: *Rotterdamsch nieuwsblad* vom 23.4.1896, S. 4; *Circus-Variété*, in: *Rotterdamsch nieuwsblad* vom 22.2.1898, S. 4; *Circus-Variété*, in: *Schiedamsche Courant* vom 6.9.1898, S. 6; *Seinpost-Paviljoen*, in: *Haagsche courant* vom 11.8.1898, S. 3; *Spectacle Concert*, in: *Haarlem's Dagblad* vom 28.7.1898, S. 3; *Letterkunde, Tooneel, Concerten, enz.*, in: *Arnhemse courant* vom 28.5.1896, S. 5.
 - 18 *Tivoli-Haven*, in: *Morgenbladet* vom 15.6.1896, S. 3.
 - 19 *Program-bladet: tidning för Helsingfors teatrar och konserter*, in: *Ohjelma-lehti: Helsingin teattereja ja konsertteja varten* (1896), <https://www.doria.fi/handle/10024/71319> (Abrufdatum: 25.2.2020).
 - 20 *Baum's Orpheum*, in: *Mährisches Tagblatt* vom 3.9.1896, S. 5; *Danzer's Orpheum*, in: *Neues Wiener Journal* vom 29.4.1897, S. 6; *Théâtre Variété*, in: *Prager Tagblatt* vom 9.9.1897, S. 10.
 - 21 *Frölich's Etablissement Goldgrube*, in: *Der oberschlesische Wanderer* vom 2.2.1896, S. 4; *Premièren im Wintergarten*, in: *Berliner Börsenzeitung* vom 1.9.1896, S. 14; *Hornhardt*, in: *Hamburger Anzeiger* vom 5.1.1897, S. 2; *Oertliches und Sächsisches*, in: *Dresdner Nachrichten* vom 19.10.1898, S. 9; *Königreich Sachsen*, in: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* vom 8.6.1897, S. 5; *Bayerische Chronik: Nils Colosseum*, in: *Allgemeine Zeitung* vom 19.7.1897, S. 6.
 - 22 *Från seen och tribun*, in: *Variété* (Stockholm) vom 6.7.1895, S. 4.

Die ersten Reaktionen auf die *Biseras* waren größtenteils äußerst positiv, auch wenn viele Zeitungs-»Rezensionen« von Varietés in Wirklichkeit kaum verhüllte Werbematerialien waren. Die *Biseras*-Truppe scheint in der Tat bei ihren frühen europäischen Auftritten einen sehr positiven Eindruck hinterlassen zu haben. Am 28. Mai 1896 forderte beispielsweise das Publikum im niederländischen Arnheim eine Zugabe des Neapolitanischen Fischerinnenliedes; ein Berliner Kritiker schrieb lobend, die Truppe sei »elegant, charmant, pikant«.²³ Ein Münchner Kritiker bemerkte, dass die *Biseras* zwar musikalisch sehr fähig und gut kostümiert, ihre Auftritte aber für den kleinen Raum etwas zu laut gewesen seien; diese Kritik ist die einzige negative Presse aus dieser Zeit.²⁴

1900 folgten Auftritte in vielen der bedeutendsten Variététheatern Europas. Während ihrer Tournee durch die britische Variététheaterwelt von 1901 bis 1903 wurde die Truppe in den Werbematerialien als »the only Lady Bugle Corps in the world« bezeichnet, auch wenn das kaum der Realität entsprach.²⁵ Bei neuen *Biseras*-Auftritten wurde auch das musikalische Repertoire an das lokale Publikum angepasst, beispielsweise wurde »Killarney« als Kornett-Solo bei Auftritten in Großbritannien zu einer Standardnummer.²⁶ Entgegen der früheren Programmgestaltung (Mandoline/Gesang in der ersten, Trompete in der zweiten Hälfte) wechselte die Besetzung nun öfter zwischen den einzelnen Nummern. Eine Zeitung beschrieb ihren Auftritt als »a compromise between a ballet and a military band«, eine Bezeichnung, die einige der inneren Widersprüche der *Biseras*-Nummer auf den Punkt bringt.²⁷

Bei diesen zugleich feminin und maskulin konnotierten Ballett- beziehungsweise Militäraufführungen brachten die *Biseras* eine weitere beliebte Thematik des Varietés jener Zeit ins Spiel: den Transvestismus bzw. die sogenannte Männerdarstellung. Neben einzelnen männlichen Darstellern, die in den Music Halls musikalische und/oder humoristische Solonummern aufführten, gab es in den englischen Christmas Pantomimes regelmäßig die Rolle des »principal boy«, eines jungen männlichen Helden, der von einer jungen Frau gespielt wurde. Diese trug eine verweiblichte Form der Kleidung des 18. Jahrhunderts, die aus Reithosen bestand, die den Blick auf die Beine freigaben.²⁸ Die *Biseras* nahmen ab 1902 regelmäßig an solchen Pantomimen teil und trugen dabei ebenfalls Kostüme im Stil des »principal boy« (siehe Abb. 1), sodass das britische Publikum und die Kritiker die Darbietungen zwar wohl

23 Letterkunde, Tooneel, Concerten, enz. (wie Anm. 17); Premières im Wintergarten (wie Anm. 21).

24 Bayerische Chronik: Nils Colosseum (wie Anm. 21).

25 Winter Gardens, Blackpool, in: Lancashire Evening Post vom 25.5.1901, S. 1.

26 Siehe Amusements, in: Sheffield Evening Telegraph vom 12.11.1901, S. 3.

27 Amusements in Nottingham, in: Nottingham Evening Post vom 8.4.1902, S. 3.

28 Gillian M. Rodger: *Just One of the Boys: Female-to-Male Cross-Dressing on the American Variety Stage*, Urbana, IL 2018, S. 104.

durchaus als eine Form der Travestie wahrnahmen, diese aber als weniger fremd-
artig empfanden, als es das Publikum anderer europäischer Länder vielleicht getan
hätte.



Abb. 1: Die *Biseras* in der Christmas Pantomime am Drury Lane Theatre,
ca. 1903, aus der Sammlung von Anne Beresford Kent

In dieser ersten Periode auf Englands Bühnen machten sich die *Biseras* zunehmend einen Namen. Obwohl sie zuvor bereits in großen Konzerthäusern aufgetreten waren, wurden sie erst mit ihren britischen Auftritten zwischen 1901 und 1903 zum Gegenstand der Schlagzeilen – in Bristol wurden sie beispielsweise 1901 als »one of the biggest turns of the evening« bezeichnet und im Mai 1903 in Birmingham waren die *Biseras* ausdrücklich die »Stars«. ²⁹ Wie bereits erwähnt waren der Reiz, Frauen auf Blechblasinstrumenten spielen zu sehen, und das zusätzliche Spektakel der aufwendigen, freizügigen Kostüme ihr Schlüssel zum Erfolg.

3. Neue Aufführungen, neue Aufführungsorte und neue Konflikte

Der neue Kontext der transatlantischen Bühne veränderte die Rezeption der Aufführungen der *Biseras*, indem er die Bedingungen modifizierte, die sie ungewöhnlich und gleichzeitig attraktiv machten. Nachdem die *Biseras* 1902 in der Christmas

29 *People's Palace*, in: *Bristol Maggie* vom 24.10.1901, S. 13; *Provincial Notes*, in: *London and Provincial Entertainers* vom 9.5.1903, S. 10.

Pantomime *Mother Goose* an der Drury Lane aufgetreten und von der Kritik gelobt worden waren, wurde dieselbe Pantomime für das folgende Weihnachtsfest von der Direktion des New Amsterdam Theatre in New York City ausgewählt.³⁰ Die Impresarios Klaw und Erlanger engagierten die *Biseras*, und so begann das Drama, von dem in der Einleitung dieses Artikels berichtet wird und dessen Aufarbeitung in einem englischen Gerichtssaal endete.

Der Kontext dieser Klage wirft die Frage nach ihrem Zweck und allgemeiner nach der Rolle des öffentlichen Konflikts im massenkulturellen Publizitätsapparat des Fin de Siècle auf. Als Philipp Bisera mehr als ein Jahr nach dem ursprünglichen New-York-Engagement die Impresarios Klaw und Erlanger wegen unbegründeter vorzeitiger Beendigung des Vertrags verklagte, wurde er vom Anwalt Sir Edward Marshall Hall vertreten. Marshall Hall war vor allem für seinen theatralischen, gelegentlich aufgeblasenen Stil im Gerichtssaal und seine außergewöhnlichen Erfolge berühmt.³¹ Mehrere Musikerinnen aus der *Biseras*-Truppe sowie Philipp und Emma Bisera waren während des Gerichtsverfahrens anwesend, und der Richter befand, dass die *Biseras*-Musikerinnen hinreichend kompetent waren und deren Entlassung unbegründet war.

Das Verfahren an sich wurde allerdings von mehreren Zeitungen ausführlich medial begleitet und scheint sich wie eine Posse abgespielt zu haben. Als Philipp Bisera beispielsweise meinte, dass die Gruppe sehr gut sei, soll der ganze Saal in Gelächter ausgebrochen sein.³² Die *Biseras*-Musikerinnen wurden auch im Gerichtssaal als eine Form der leichten Unterhaltung wahrgenommen – mehr oder weniger lächerlich, genauso wie die Idee, Frauen als Trompeterinnen ernst zu nehmen. (Auch wenn der Richter schließlich entschied, dass sie tatsächlich fähige Blechbläserinnen waren).

Einige Monate später wurden die *Biseras* für einen Auftritt im Pariser Alhambra-Theater gebucht – ein Varietétheater, das vom englischen Eigentümer Thomas

30 Auch in amerikanischen Varietés und im Vaudeville gab es bereits eine Kultur weiblicher Blasorchester im Militärstil. Vgl. Johanna Ross Hersey: »An Attraction of Unusual Merit«: *Women's Bands on the Vaudeville Stage*, in: *Women's Bands in America: Performing Music and Gender*, hg. von Jill M. Sullivan, Lanham, MD 2016, S. 73–94; Brian D. Meyers: *Helen May Butler and Her Ladies' Military Band: Being Professional During the Golden Age of Bands*, in: *Women's Bands in America: Performing Music and Gender*, hg. von Jill M. Sullivan, Lanham, MD 2016, S. 15–50.

31 *Edward Marshall Hall*, in: *Encyclopedia of World Biography*, hg. von Paula K. Byers, Bd. 22, Detroit 2004, S. 204–205, <https://link.gale.com/apps/doc/CX3404708029/GVRL?sid=bookmark-GVRL&xid=d4ee5331> (Abrufdatum: 23.11.2021). Siehe auch die BBC-Miniserie *Shadow of the Noose* von 1989 über Marshall Hall.

32 *King's Bench Division* (wie Anm. 2); *Special Law Reports: Theatrical Trumpeters*, in: *Daily Telegraph* vom 2.3.1905, S. 7; *Lady Trumpeters at Law: Pantomime Artists Accused of Making a Noise*, in: *Daily Mail* vom 2.3.1905, S. 3; »*Mother Goose's* Trumpeters«, in: *St James's Gazette* vom 2.3.1905, S. 16.

Barrasford geleitet wurde. Barrasford versuchte, ebenso wie Klaw und Erlanger, den Vertrag der *Biseras* zu verkürzen, und auch hier klagte Philipp Bisera. Bisera wurde noch einmal von Edward Marshall Hall vertreten und dessen Stil ist auch hier gut erkennbar. Barrasford war mit den *Biseras* unzufrieden und behauptete, dass es sich um andere Musikerinnen handele als bei denen, die er bei der Rekrutierung auf der Bühne gesehen habe. Seine Anschuldigungen waren grundsätzlich musikalischer Natur: Die Posaunensolistin der *Biseras* zum Beispiel habe »not sufficient breath to blow out a candle«, wohingegen die frühere Solistin zwar weniger attraktiv, dafür jedoch musikalisch fähiger gewesen sein sei.³³

Marshall Hall versuchte die Identität der Musikerinnen zu bestätigen, indem er dem Richter ein Foto des Ensembles vom letzten Jahr vorlegte. Der Richter erklärte, keine der Frauen auf dem Bild sei »as good looking as the young ladies who have appeared before us«, eine implizite Bestätigung, dass die abgebildeten Frauen sich von denen im Gerichtssaal unterschieden.³⁴ Trotz dieser Aussage entschied der Richter zugunsten der *Biseras* aufgrund des guten Aussehens der Frauen – ihre musikalischen Fähigkeiten wurden nicht hinterfragt, ebenso wenig wie die scheinbar relevantere Rechtsfrage, ob die *Biseras*-Dirigenten verpflichtet waren, eine bestimmte Gruppe von Musikerinnen unter dem Namen »Biseras« auftreten zu lassen, oder ob andere Personen mit demselben Gruppennamen ausreichen würden. Die Zeitungen berichteten über den Prozess mit Schlagzeilen wie »Lady Trumpeters: Judge Prefers the Originals to Photographs« und »A Judge on Beauty: Lady Trumpeters in Paris«.³⁵

In beiden Gerichtsverfahren erzeugte die Anwesenheit der *Biseras*-Musikerinnen im Gerichtssaal eine kontextuelle Unstimmigkeit, die das Verfahren absurd erscheinen ließ. Der Gerichtssaal, ein typisch formaler, männlicher Raum, konnte weibliche Varietékünstlerinnen nur durch eine Art Posse oder öffentliches Spektakel einbeziehen – sowohl während des Prozesses selbst als auch danach in der Presse. Die Ähnlichkeit dieser beiden Konflikte deutet auch darauf hin, dass der Skandal in New York nicht unbedingt darauf zurückzuführen war, dass das amerikanische Publikum andere Erwartungen hatte als das europäische; tatsächlich waren ähnliche Fragen über das Gleichgewicht zwischen musikalischem Können und körperlicher Attraktivität auch in Europa im Spiel.

Etwas später waren die *Biseras* in zwei weitere Konflikte in Deutschland verwickelt, bei denen es explizit um sexuelle beziehungsweise moralische Themen ging.

33 *Lady Trumpeters. A Paris Performance and the Sequel*, in: *Evening Express and Evening Mail* vom 24.3.1905, S. 3.

34 Ebd.

35 *Lady Trumpeters: Judge Prefers the Originals to Photographs*, in: *Lancashire Evening Post* vom 24.3.1905, S. 4; *A Judge on Beauty: Lady Trumpeters in Paris*, in: *Exeter and Plymouth Gazette* vom 25.3.1905, S. 4.

1905 verklagten die Eltern einiger Mädchen, die bei den *Biseras* ihre Ausbildung absolvierten, Philipp Bisera in Berlin, weil er »sich an den Mädchen vergangen« und mit ihnen »andere obskure Unternehmungen im In- und Auslande« unternommen habe.³⁶ Einige Mädchen sollten dabei sogar erst zwölf Jahre alt gewesen sein.³⁷ Bisera bestritt diese Anschuldigungen und behauptete, er werde zu Unrecht beschuldigt. Über diese schwerwiegenden Anschuldigungen wurde in den Zeitungen nur in sehr begrenztem Umfang berichtet, und in den Berichten, die es gab, wurde Biseras offizieller Name, Philipp Linzer, verwendet und nicht der Künstlername, der leicht mit dem von ihm geleiteten Ensemble in Verbindung gebracht werden konnte.³⁸

Greta Kent, Nachfahrin einiger ehemaliger *Biseras*-Musikerinnen, schreibt über einen weiteren Fall, in dem die musikalischen Fähigkeiten und die mutmaßliche sexuelle Freizügigkeit der *Biseras* in Gegensatz zueinander gestellt wurden: »In one theatre in Germany, it was discovered that, through some error in the contract, the troupe was expected to ›entertain‹ gentlemen after the last performance. The suggestion was absurd and angry scenes followed.«³⁹ Die deutsche Theaterleitung soll ihre Erwartung angeblichen sexuellen »entertainments« damit begründet haben, dass die *Biseras* keine fähigen Musikerinnen seien.⁴⁰ Artistinnen mussten, wie es Thomas Barrasford anhand seiner Erinnerung an eine musikalischere, aber weniger attraktive Posaunistin angedeutet hatte, eine von zwei Möglichkeiten verkörpern: Entweder waren sie musikalisch fähig und unattraktiv, oder sie waren musikalisch unfähig und wurden als Sexualobjekt betrachtet.

4. Die letzten Jahre

Nach einem längeren Aufenthalt in Paris im Jahr 1905 wurden die *Biseras* im März 1906 erneut in den Vereinigten Staaten engagiert, diesmal mit dem weltberühmten

36 *Lokales: Der Pistonbläser als Mädchenhändler* (wie Anm. 13); vgl. *Törvényésék*, in: *Pesti Napló* vom 4.2.1905, S. 15.

37 Diese Anschuldigung ist die einzige Quelle, die ich kenne, in der erwähnt oder angedeutet wird, dass die *Biseras* so junge Mädchen ausbildeten. In einer Stellenausschreibung aus dem Jahr 1909 wurden ausdrücklich Mädchen »zwischen 15 und 16 Jahren« gesucht; es ist also möglich, dass diese Anschuldigungen übertrieben wurden, um ihre Wirkung zu verstärken, aber sie können auch wahr sein. Siehe *Advertentie: muzikale Jongdames* (wie Anm. 8).

38 Der deutschsprachige Zeitungsartikel über diesen Fall nennt das Ensemble fälschlicherweise »Bézori-Truppe« und buchstabiert Philipp Biseras bürgerlichen Namen »Linzer« mit einem T (»Lintzer«), was wahrscheinlich auch verhindert hat, dass dieser Skandal der *Biseras*-Troupe viel negative Aufmerksamkeit eingebracht hat. Siehe *Lokales: Der Pistonbläser als Mädchenhändler* (wie Anm. 13).

39 Greta Kent: *A View from the Bandstand*, hg. von Carole Spedding. London 1983, S. 43.

40 Ebd.

amerikanischen Barnum & Bailey Circus (mit Tourneebeginn in New York).⁴¹ Die Tournee von Barnum & Bailey dauerte von März bis November, aber die *Biseras* reisten bereits am 5. Mai nach England zurück.⁴² Der Grund für die vorzeitige Abreise der *Biseras* ist nicht klar – möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem vorzeitigen Tod von James A. Bailey am 11. April 1906. Wahrscheinlicher ist ein anderer Grund, der in Zusammenhang mit ihrer Arbeit stand.

Nach ihrer Rückkehr aus Amerika gründeten die *Biseras* in den Niederlanden einen eigenen kleinen Zirkus mit dem Namen »Barnum en Bisera's Greatest Variety Show on Earth«, der wenig mit dem als »Greatest Show on Earth« geltenden amerikanischen Zirkus zu tun hatte und vom holländischen Publikum eher mäßig als stürmisch aufgenommen wurde (mit einer gewissen Empörung über diese offenkundige Imitation von Barnum & Bailey).⁴³ Der Zirkus umfasste neben den acht Musikerinnen, die die gleichnamige Blaskapelle bildeten, auch weitere Artisten und Artistinnen, unter anderem einen Tenorsolisten, Komödianten, eine Tänzerin und eine Reihe von Darbietungen der acht *Biseras*, darunter »militärische Evolutionen«, bei denen an Stangen geklettert und in der Luft getanzte oder gerungen wurde, sowie die übliche Blechbläseroktett-Nummer.

Der Zirkus bot Darbietungen aus mehreren europäischen Ländern, wurde aber weitgehend als amerikanisch beworben: Eine akrobatische Nummer der *Biseras*-Truppe wurde beispielsweise »The Flying Yankee Doodle Girls« benannt, die Bläseroktett-Nummer wurde als »die größte musikalische Damenattraktion der USA« bezeichnet und andere amerikanische Nummern wurden eingeführt, darunter ein »mexikanischer Minstrel« und eine Truppe namens »The Buffalo Bill Girls«.⁴⁴ Ein Zeitungsbericht nannte den Zirkus also ein »rein internationales Variété-Ensemble«, was trotz der allgemein schlechten Leistungen des Zirkus eine positive

41 *List or Manifest of Alien Passengers for the U.S. Immigration Officer at Port of Arrival: S.S. Königin Luise sailing from Gibraltar 26th February, 1906, Arriving at Port of New York 07 March, 1906. Passagierliste New York 1906*, <https://heritage.statueofliberty.org/passenger-details/czoxMjoiMTAyMTgzMDkwMDYwIjIjYXZmVzZCl7> (Abrufdatum: 21.4.2020); *The Barnum & Bailey Roster*, in: *The Billboard* vom 7.4.1906, S. 21.

42 *Board of Trade: Commercial and Statistical Department and successors: Inwards Passenger Lists, Ship Manifest Kew, Surrey, England 1906; The Barnum & Bailey Annual Route Book and Illustrated Tours 1906, Chicago 1906*, <https://digital.library.illinoisstate.edu/digital/collection/p15990coll5/id/2202> (Abrufdatum: 18.3.2024).

43 *The greatest Show on Earth van Barnum en Bisera*, in: *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant* vom 29.11.1906, S. 6; *Woensdag avond bracht het gezelschap van Barnum...*, in: *Apeldoornsche courant* vom 1.12.1906, S. 1.

44 *The greatest Show on Earth van Barnum en Bisera* (wie Anm. 43); *Schouwburg – Groote Societeit*, in: *Tubantia* vom 17.11.1906, S. 3.

Eigenschaft sei.⁴⁵ Das *Biseras*-Trompeterkorps selbst wurde auch weiterhin sehr positiv aufgenommen.⁴⁶

Nach dem nicht besonders erfolgreichen Zirkus-Experiment setzten die *Biseras* ihre Tournee durch Europa bis Ende 1907 fort und ergänzten ihr Repertoire stetig um neue, außermusikalische Darbietungen. 1909 nahm die Truppe beispielsweise für Pathé Frères einen Film von ihrem »Lufringkampf« auf.⁴⁷ Im Oktober gingen sie auf Tournee nach Algerien, um vor einem kolonialen französischen Publikum aufzutreten. Diese Tournee verlief im Gegensatz zu früheren transkontinentalen Tourneen anscheinend ohne unerwartete Zwischenfälle.⁴⁸

Die letzte *Biseras*-Tournee fand zwischen 1910 und 1911 statt. Nach sehr erfolgreichen Auftritten als »Lufringkämpferinnen« und »Posaunenvirtuosinnen«⁴⁹ in São Paulo und Rio de Janeiro im November, Dezember und Januar folgte ein weiterer Rechtsstreit, der schließlich zur Auflösung der Gruppe führen sollte. Drei Mitglieder der Truppe wurden aus dem Hotel in Rio de Janeiro, in dem sie auftraten, weggebracht – entweder entführt oder gerettet, je nachdem, wer gefragt wurde – mit der Begründung, die »Mädchen« befänden sich in einer unangemessenen Umgebung und würden zur Prostitution gedrängt.⁵⁰ Philipp Bisera verfügte über Unterlagen, aus denen hervorging, dass er der gesetzliche Vormund der Mädchen war. Deshalb wurden die »entführten« Musikerinnen nach Brasilien zurückgebracht.⁵¹ Die geflüchteten Frauen wurden einer übergriffigen medizinischen Untersuchung unterzogen, um ihre Jungfräulichkeit zu überprüfen, anschließend wurden sie vermutlich wieder in die Obhut von Philipp Bisera entlassen.⁵² Nach diesem Vorfall trat die *Biseras*-Truppe nicht mehr in Brasilien auf und auch für anderwärtige Auftritte formierte sie sich nicht mehr neu.

Die Gefahr des Sexhandels für Artistinnen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Südamerika reisten, war real und wurde häufig publik gemacht.⁵³ Wie die His-

45 »een zuiver internationaal variété-ensemble«; *Twentsch Nieuws*, in: *Tubantia* vom 20.11.1906, S. 2.

46 Ebd.

47 *Les Biséras – Luttes aériennes*. O.O.: Pathé frères 1909.

48 *Casino Music-Hall*, in: *L'Afrique du Nord illustrée: journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines* vom 16.10.1909, S. 8; *Casino Music-Hall*, in: *Le Sémaphore algérien* vom 26.10.1909, S. 3.

49 »Luctas aereas« und »eximias tocadoras de trombones«; *Theatro Sant'anna*, in: *Correio Paulistano* vom 5.12.1910, S. 5.

50 *Artistas que fogem*, in: *Correio Paulistano* vom 3.2.1911, http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1911_17065.pdf (Abrufdatum: 26.2.2020); *Artistas que fogem*, in: *O Paiz* vom 9.2.1911, S. 5; *Por bem fazer*, in: *Jornal do Commercio* vom 10.2.1911, S. 2.

51 *O que se vai falar esta semana*, in: *Jornal do Commercio* vom 13.2.1911, S. 1.

52 *Por bem fazer* (wie Anm. 50).

53 *Süd-Amerika gesucht*, zit. in: Kaufmann, *Routinierte Trommlerin gesucht* (wie Anm. 14), S. 102; ebd., S. 102–105; vgl. Maria Holma: »Arme kleine Artistinnen.« *Menschenmarkt* (*Deutsche Liga für Frauenschutz und Frauenrettung*), 1914.

torikerin Susanne Korbel schreibt, ähnelten sich Arbeitsmigration und Migration aufgrund von Sexhandel jedoch häufig und waren daher schwer voneinander zu unterscheiden.⁵⁴ Es lässt sich nicht feststellen, inwieweit die Südamerikareise der *Biseras* tatsächlich ein Fall von Sexhandel im heutigen Sinne war.

Über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren versuchte die *Biseras*-Truppe, ihre Darbietungen dem sich im Laufe der Zeit wandelnden Geschmack anzupassen. Sie bediente sich einer breiten Palette von Methoden, um das Publikum zu verblüffen und zu unterhalten, aber gerade die Weiblichkeit der *Biseras*-Musikerinnen war das ursprüngliche Merkmal, das die Truppe von einer bloßen Blaskapelle zu einer international tauglichen Variétéattraktion erhob, auch wenn diese Weiblichkeit die Musikerinnen anfällig für Menschenhandel und die Vermutung sexueller Freizügigkeit machte.

Anhang: Mitglieder der *Biseras*-Truppe

*Amerika-Reise, Okt. bis ca. Dez. 1903*⁵⁵

Name	Alter	Herkunftsland
Margit Linzer (Philipp Biseras Nichte)	17	Ungarn
Annie Schönthan	23	unbekannt
Fannie Schönthan	17	unbekannt
Lizzie Petters	17	unbekannt
Jeannie Wittmann	20	unbekannt
Marie Braun	21	unbekannt
Emma Schneider	22	unbekannt
Philipp Linzer (Bisera)	31	Ungarn
Emma Linzer (Bisera)	43	Deutschland (Schlesien)

54 Susanne Korbel: *Jews, Mobility, and Sex: Popular Entertainment between Budapest, Vienna, and New York around 1900*, in: *Austrian History Yearbook* 51 (2020), S. 220–242, hier S. 224, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0067237820000168>.

55 *Hamburg Passenger Lists, 1850–1934*, Datenbank und Bilder, https://www.ancestry.com/imageviewer/collections/1068/images/K_1781_080540-0573?pld=1188716 (Abrufdatum: 3.8.2020), Bilder 205–207; *Passagierliste der SS Pennsylvania*, abgereist von Hamburg am 31.10.1903 nach New York; originale Unterlagen in: *Hamburger Passagierlisten*, Bd. 148, S. 2657–2660, Mikrofilm Nr.: K_1781, Staatsarchiv Hamburg, Hamburg, Deutschland; Linzer, Philipp, Passenger ID: 102710014457, Frame 434. Ellis Island Foundation, <https://heritage.statueofliberty.org/passenger-details/czoxMjoiMTAyNzEwMDEoNDU3ljs> (Abrufdatum: 3.8.2020); *Passagierliste der SS Pennsylvania*, in New York am 12.11.1903 angekommen.

*Amerika-Reise, Jan. bis Mai 1906*⁵⁶

Name	Alter	Herkunftsland
Ida Mildred Macqualter	22	England
Annie Dorothy »Dolly« Hirst	21	Irland
Nellie French	22	England oder USA
Rosa Zellner	21	England oder Ungarn
Rosa Armitage	20	unbekannt
Grace Jones	21	unbekannt
Mary Besson	18	unbekannt
Philipp Bisera	34	Ungarn
Emma Bisera	44	Deutschland

*Lyon-Aufenthalt, ca. Feb. 1906*⁵⁷

Name	Geburtsjahr	Herkunftsland
Doris Joft	1882	England
Jennie Sears	1876	England
Evelyn Hansford	1882	England
Viola Kent	1849	England
Minna Kent	1870	England
Hilda Kent	1875	England
Elizabeth Willmore	1880	England
Margit Linzer	1887	Ungarn

56 *Passenger Lists Leaving UK 1890–1960*, Datenbank und Bilder, <https://search.findmypast.com/record?id=TNA%2FBT27%2Fo514%2Foo18%2FP%2Fo03F&parentid=TNA%2FBT27%2Fo514000018%2Foo101> (Abrufdatum: 22.4.2020), Bilder 1–2; *Passagierliste der SS Nile*, abgereist von Southampton am 12.1.1906 nach Portugal; originale Unterlagen im National Archives, London, England; *Bisera, Philip*, Passenger ID: 102186090060, Frame 418. Ellis Island Foundation, <https://heritage.statueofliberty.org/passenger-details/czoxMjoiMTAyMTgzMDkwMDYwljs> (Abrufdatum: 21.4.2020); *Passagierliste der SS Königin Luise*, von Gibraltar am 26.2.1906 abgereist und in New York am 8.3.1906 angekommen.

57 *Rhône, Census, 1836–1911*, Datenbank und Bilder, https://www.ancestry.com/imageviewer/collections/61796/images/lyo1906493_Vo1_00312?pld=4421091 (Abrufdatum: 4.11.2021), Bild 17; originale Unterlagen in: *Recensements 1836–1911*, Archives Départementales Du Rhône, Lyon, Frankreich.

Vom Sound der ›Neuen Welt‹ zum Sound der ›Heilen Welt‹

Oder: Von der »Rainer Family« bis zu Toni Praxmairs
»Kitzbuehel Tyrolean Singers«

Sandra Hupfaut

1. National Music – Konzept und Geschäft (Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts)

»Great is the power of Music over a people!« mahnte 1845 der amerikanische Dichter und Transzendentalist Walt Whitman. Man habe in der jungen amerikanischen Demokratie »viel zu lange Zeit der Musik europäischer Musiker applaudiert« und damit auch einer Musik, die für eine grundsätzlich andere Gesellschaftsform gemacht worden sei. Nun endlich habe man zum amerikanischen Ideal der Nationalmusik gefunden: Dem enggesetzten Harmoniegesang im Familienchor und damit zu einem natürlichen, nationalen und populären (im doppelten Sinn von ›volkstümlich‹ und ›beliebt‹) und nicht zuletzt demokratischen Gegenentwurf zum manierten europäischen Kunstgesang. »Art-Singing and Heart-Singing«¹ übertitelt Whitman seinen Artikel, um diese unterschiedlichen Konzepte auf den Punkt zu bringen. Auslöser für Whitmans Erkenntnis war ein Konzertbesuch bei der amerikanischen Cheney-Family, einem Familienchor ähnlich den berühmteren Hutchinson Family Singers.

Whitmans Begeisterung wäre wohl erheblich geschmälert worden, hätte er das direkte Vorbild² dieser Familienchöre aus dem ganz und gar nicht demokratischen und Amerika-fernen Österreich gekannt: die »Rainer Family«.³ Die Sängergruppe

1 Siehe Walt Whitman: *Art-singing and Heart-singing*, Broadway Journal, November 29, 1845, in: *Walt Whitman's selected Journalism*, hg. von Douglas A. Noverr und Jason Stacy, Iowa City 2014, S. 124–127.

2 Zur Vorbildwirkung der Rainer Family siehe Scott Gac: *Singing for Freedom: The Hutchinson Family Singers and the Nineteenth Century Culture of Antebellum Reform*, New Haven/London 2007, S. 137.

3 Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson hörten »mit Vergnügen« ein Konzert der Rainer Family, siehe dazu: H. Earle Johnson: *Musical interests of Certain American Literary and*

aus dem Tiroler Zillertal tourte zwischen 1839 und 1844 durch die USA. Die Rainer Family war ein Kunstprodukt, eine Castingband, auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet und formiert nach dem Vorbild jener ersten Generation der Geschwister Rainer, die ab 1827 als »Tyroler Minstrels«⁴ große Erfolge in Großbritannien feierten.⁵ Die neue Rainer Family war keine Familie, der Familienverband fungierte als Marketingstrategie und als Schutzschild für die Ehre der Sängerinnen des Ensembles.⁶

Auch die gebotenen *Tyroler Melodies* waren bereits damals ein nach den Vorstellungen des jeweiligen Publikums geformtes Kulturprodukt. Während bei »Nationalliedern« im deutschsprachigen Raum noch die politische, repräsentative Funktion überwog,⁷ war im englischen Raum »national« früh auch ein Modewort, dem vom Verleger verkaufsfördernde Wirkung zugeschrieben wurde. In den USA zeigte sich ein wieder anderes Bild, hier war »national song« eine omnipräsente Bezeichnung. Das Musikleben im Amerika jener Tage war durch fahrende europäische Künstler und Künstlerinnen geprägt und man interessierte sich demgemäß für Musik mit ethnischer Zuschreibung: Hungarian Singers, britische Ballad Singers, italienische Operntruppen oder eben Tyroler Minstrels. In Neuengland wuchs die Vorliebe für

Political Figures, in: *Journal of Research in Music Education* 19/3 (Autumn 1971), S. 272–294, hier S. 280; Sandra Hupfaut: *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family – Rekonstruktion der ersten »Kunstreisen« als Sozialgeschichte eines kulturellen Transfers im frühen 19. Jahrhundert*, Diss. Universität Innsbruck 2016, S. 192–195. Andere Transzendentalisten wie John Sullivan Dwight entstammten zwar der gleichen Denkschule, waren aber gegen primär kommerzielle Musik, siehe z.B. Ann Ostendorf: *Sounds American: National Identity and the Music Cultures of the Lower Mississippi River Valley 1800–1860*, Georgia 2011, S. 30–31.

4 Tyroler Minstrels war 1827 lediglich eine alternative englische Bezeichnung für »Tiroler Sänger«. Erst in den USA wurden laut Hans Nathan Begriff und Idee eines ethnisch kostümierten Gesangsensembles für die Black Face Minstrels Shows übernommen. Gage Averill gehörte zu den ersten, die Nathans Forschungen und damit auch den Einfluss der Tyroler Minstrels auf die Minstrel Shows wieder aufgriffen. Siehe dazu Hans Nathan: *The Tyroler Family Rainer and the Vogue of Singing Mountain-Troupes in Europe and America*, in: *The Musical Quarterly* 32 (1946), Heft 1, S. 63–79; Gage Averill: *Four Parts. No waiting: A social History of American Barbershop Harmony*, Oxford 2003, S. 34; Sandra Hupfaut: *Die Lieder der Geschwister Rainer und »Rainer Family« aus dem Zillertal (1822–1843). Untersuchungen zur Popularisierung von Tiroler Liedern in Deutschland, England und Amerika* (= Schriften zur musikalischen Ethnologie 5), Innsbruck 2016, S. 193–213.

5 Siehe Hupfaut, *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family* (wie Anm. 3).

6 Die Geschwister Rainer waren tatsächlich Geschwister. Die Mitglieder ihres Nachfolgeensembles, der Rainer Family, stammten teilweise aus anderen Dörfern und die Besetzung änderte sich mehrmals während der USA-Tournee. Die Quellen belegen klar strategische Gründe für die Namensfindung. Siehe: Hupfaut, *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family* (wie Anm. 3), S. 140–142.

7 Mehr dazu auch in Miriam Noa: *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert*, Münster [u.a.] 2013.

deutsche Musik mit ankommenden Immigranten in den 1830er-/40er-Jahren deutlich an und erneut mit der Einwanderungswelle im Zuge der Revolution von 1848.⁸ Die Rainers erfuhren als Vertreter eines vermeintlich ursprünglichen Volkes besondere Aufmerksamkeit der geistigen Elite auf der Suche nach einer eigenständigen, musikalischen Identität: Die enggesetzte Mehrstimmigkeit der Rainer-Lieder wurde als Symbol für Harmonie gewertet und als erstrebenswerte Nationalmusik für Amerika angesehen.⁹

Als Ludwig Rainer nach Streitigkeiten mit dem amerikanischen Management die Geschicke der Gruppe selbst in die Hand nahm, hatte er das Musikbusiness bereits soweit erlernt, um die Wichtigkeit einer gewissenhaften Pressearbeit zu erkennen: Fortan sollte er jedes Konzert in lokalen Tageszeitungen ankündigen lassen – durch digitale Recherchemethoden ist heute die gesamte Amerikatournee der Rainer Family anhand dieser Ankündigungen nachvollziehbar.¹⁰ Die große Medienpräsenz verdankte die Tiroler Sängergruppe aber vor allem auch den Klatschspalten, eine weitere Gemeinsamkeit mit den ersten Tyrolese Minstrels in England. Die Skandalhochzeit von Helene Rainer mit dem ehemaligen amerikanischen Tourmanager der Gruppe inspirierte sogar eine unbekannte Autorin zu einem Buch, angesiedelt zwischen Tatsachenbericht, Fan-Fiction und Frauenroman: *The Tyrolese Minstrels, or the Romance of Every Day Life*.¹¹

Für den Erfolg der Rainers waren aber vor allem die vielen Unterstützer und Profiteure und ein bestimmter musikalischer Zeitgeist verantwortlich. Einer ihrer wichtigsten Fürsprecher war der Musikpädagoge und Pionier des amerikanischen Chorgesanges Lowell Mason. Er ebnete der Sängergruppe mit seinen Empfehlungsschreiben den Weg im Musikzentrum Boston.

8 »A major change in taste and a reorientation of education and culture towards things German occurred. [Henry Wadsworth] Longfellow, like others in the greater Boston area, was first fascinated by a band of Tyrolean singers [...]«, zit.n. Nicholas E. Tawa: *High-Minded and Low-Down. Music in the Lives of Americans, 1800–1861*, Boston 2000, S. 104–105. Dazu weiter Vera Brodsky Lawrence: *Strong on Music. The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong. Resonances 1836–1849*, Bd. 1, Chicago 1988; Armin Hadamer: *Mimetischer Zauber – die englischsprachige Rezeption deutscher Lieder in den USA 1830–1880* (= Volksliedstudien 9), Münster 2008.

9 Weiter dazu siehe z.B. [Anonym]: National Music, in: *The American Quarterly Review* 17/34 (Juni 1835), S. 265–281.

10 Siehe Hupfaut, *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family* (wie Anm. 3).

11 Siehe By a Lady [Catherine Ann Turner Dorset?]: *The Tyrolese Minstrels; Or, The Romance of everyday life*, o. O. o. J. [1841?].

BOSTON MUSEUM,
AND GALLERY OF FINE ARTS!
Corner of Tremont and Bromfield Streets.

RE-ENGAGEMENT
OF THE
RAINERS

In consequence of the general desire for a re-engagement of these
TALENTED VOCALISTS!
The Proprietors have re-engaged them for TWO NIGHTS, and they will give

GRAND VOCAL



CONCERTS!
On **FRIDAY** and **SATURDAY** EVENINGS,
JULY 15th and 16th, COMMENCING AT HALF-PAST 8 O'CLOCK.
And Sing a variety of their highly popular and pleasing

NATIVE MELODIES!

PROGRAMME
For Friday Evening, July 15th, 1842,

PART I.

1. HANZ DER VACHER.	Tenor Solo and Chorus.	ONEBLY.
2. THE HANDSOME LOUISE.	RAISERS.	
3. THE FREE COUNTRY.	RAISERS.	
4. WE HAVE BEEN EVERY WHERE.	Duet and Chorus.	RAISERS.
5. THE FAIR MAID.	In the style of a Waltz.	RAISERS.
6. THE CELEBRATED LAUGHING CHORUS.		RAISERS.

PART II.

1. THE FISHER AND HIS WIFE.	With Echo by Mr. Simon on the Stage.	RAISERS.
2. GRAND MARCH OF THE RAINERS FAMILY.		
3. MY LITTLE HOGGIE STANDS ON A ROCK.	Trio.	RAISERS.
4. JOHN AND MARGARET.	Duet and Chorus.	RAISERS.
5. THE SWEETHEART.	Duet and Chorus.	RAISERS.
6. THE GERMAN SCHOOLMASTER.	Comic.	RAISERS.

Transliterations of the Songs can be had on application at the door, price 1/6 each.

NOW EXHIBITING, DAY AND EVENING,

THE INDUSTRIOUS FLEAS.

From beyond doubt the most extraordinary and novel exhibition ever witnessed. They will be sold during the day or evening, judiciously working at their various employments according to the direction of their TEACHER, Mr. C. WEISS. These wonderful insects display the greatest comparative power ever witnessed, as they will usually draw various articles of NECESSARY THOUSAND TIMES THEIR OWN WEIGHT! In London they were visited by the Nobility, and many thousands of persons who pronounced them the greatest curiosity in the world.

SIGNOR BLITZ,
The Signorette is engaged, his first appearance in Boston for 3 years. Due notice will be given of his first Night.

FANCY GLASS WORKING, DAY AND EVENING.

ADMISSION to MUSEUM and EXHIBITION, 25 CENTS, without distinction of age.

An experienced Typographical is engaged at the Museum, and persons having set type or Quadrupeds they wish printed, can have them executed in the best manner.

Marden & Co. Printers, 22 Congress Street, Boston.

Abb. 1: »Re-Engagement of the Rainers [...] 15. July 1842 [...]«, Harvard University, Houghton Library, Harvard Theatre Collection: Playbills and programs from Boston Theatres, htc_tcs_66_22_1842_july_15_rainers, online zugänglich via <https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/hou02431c00454>

Hier trieb ein einflussreicher, überwiegend deutschstämmiger und musikinteressierter Kreis der Oberschicht die Institutionalisierung des Musiklebens voran wie in keiner anderen Stadt der USA zu jener Zeit. Der Musikverleger Oliver Ditson trug wohl am meisten zur Verbreitung der Lieder der Rainer Family bei: Ditson und seine Mitarbeiter veränderten die Lieder ebenso, wie Ignaz Moscheles dies bei dem Repertoire der ersten Rainer-Generation (= Geschwister Rainer, Tyrolese Minstrels) in Großbritannien getan hatte.¹² Niemand kannte die Rezeptionsmechanismen und Trägergruppen seines Geschäftsfeldes besser als Ditson. Noch heute sind viele Ausgaben der Rainer-Lieddrucke in den Notenarchiven der größten amerikanischen Universitäten zu finden.

Wie bereits erwähnt, war das ›Tiroler Lied‹ in den USA keine exotische Besonderheit, es war eine Ausformung unter vielen ›national songs‹, die durch das ›ethnic labeling‹ gekennzeichnet wurden.¹³ Das Repertoire der Rainer Family wurde nicht dezidiert als tirolerisch oder vielleicht schweizerisch verstanden, sondern als deutsch¹⁴ und alpin eingeordnet. Mit den Alpen verband man auch in Amerika das ursprüngliche Leben, allerdings war der deutschsprachige Raum auch Synonym für eine hochstehende Musikkultur und eine ausgeprägte ›angeborene‹ Musikalität der Einwohner.¹⁵

In den USA kam es zu einer Aneignung des Kulturproduktes ›Tiroler Lied‹. Während die Geschwister Rainer (erste Generation) weder im heutigen Deutschland noch in Großbritannien musikalische Spuren hinterlassen haben, die bis heute eine Bedeutung haben, zeigt sich in den USA ein anderes Bild. Das Kulturprodukt wurde als mögliches Vorbild für eine zukünftige amerikanische Musik idealisiert, gleichzeitig unterstützte die große mediale Aufmerksamkeit¹⁶ die Rezeption der Rainer Family und ihrer Lieder in den USA. Durch die Hutchinson Family Singers (und auch andere, weniger bekannte amerikanische Familien-Ensembles) wurde der Gesang in enger Mehrstimmigkeit weiterentwickelt und zu einem eigenständigen

12 Zur Repertoire-Entwicklung siehe Hupfaut, *Die Lieder der Geschwister Rainer und »Rainer Family«* (wie Anm. 4).

13 Siehe Ostendorf, *Sounds American* (wie Anm. 3), S. 38.

14 Mit der Zuschreibung ›deutsch‹ ist hier im Kontext der USA im 19. Jahrhundert meist nur die Zugehörigkeit zur deutschen Sprachgruppe gemeint, während später (z.B. um 1900) ›deutsch‹ in einem österreichischen Kontext auch oft eine politische Dimension miteinschloss. Mehr dazu z.B. Hadamer, *Mimetischer Zauber* (wie Anm. 8) und Noa, *Volkstümlichkeit und Nationbuilding* (wie Anm. 7).

15 Siehe z.B. [Anonym], *National Music* (wie Anm. 9).

16 Neben der erwähnten Liebesgeschichte zwischen Helene Rainer und dem Tourmanager der Gruppe kam z.B. auch eine medial ausgetragene Auseinandersetzung zwischen der Rainer Family und dem britischen Sänger Henry Russell der Bekanntheit der Rainer Family zugute. Siehe Hupfaut, *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family* (wie Anm. 3), S. 180–183.

amerikanischen Kulturprodukt geformt.¹⁷ »Tyrolese Minstrels« standen Pate für die Bezeichnung »Minstrel-Show« und Rainer-Lieder wurden in diversen Minstrel-Shows karikiert.¹⁸

2. Tirol-Testimonials (Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts)

Nur wenige Jahre nach der Rainer Family – um 1847 – trat die Hauser Sängergruppe in den USA auf, um an den Erfolg der Rainers anzuknüpfen. Sie brachten eine Zither mit, »an instrument new to this country«.¹⁹ Auch ihre Lieder wurden von Oliver Ditson verlegt.²⁰ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versuchten immer mehr Sängergruppen ihr Glück auf internationalen Konzertreisen. Natürlich nahmen reisende Sängerinnen und Musiker auch die Musik um sich herum wahr. Sie trafen andere Künstler und kauften oder kopierten Notendrucke. Ludwig Rainer kopierte etwa auf seiner England-Tournee 1851 handschriftlich Lieder aus meist englischsprachigen Notenausgaben, die ihm als passend für das eigene Repertoire erschienen oder die er nur auf Deutsch kannte.²¹ Der Zitherspieler Veit Rahm reiste 1851 bis nach Australien, in seinem Nachlass findet sich ein in Australien gedrucktes Liederbuch mit populären Liedern der Zeit.²²

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann der Aufstieg des Tourismus in Tirol. Immer mehr Nationalsänger nutzten ihre internationale Erfahrung und wurden zu singenden Gastwirten, warben auf ihren Tourneen zwischen den Liedern für die Urlaubsdestination Tirol oder gar für ihre eigenen Hotels.²³ Dies blieb den offiziellen Fremdenverkehrsorganen in Tirol natürlich nicht verborgen, und so wurden Sängergesellschaften immer häufiger als offizielle musikalische Botschafter Tirols engagiert, auch auf den Weltausstellungen in Chicago 1893 und St. Louis

17 Siehe dazu Gac, *Singing for Freedom* (wie Anm. 2).

18 Siehe Nathan, *The Tyrolese Family Rainer* (wie Anm. 4) und Hupfaut, *Die Lieder der Geschwister Rainer und »Rainer Family«* (wie Anm. 4).

19 Siehe Brodsky Lawrence, *Strong on Music* (wie Anm. 8), S. 490.

20 Z. B. *The Melodies of the Hauser Family. Arranged for the Piano Forte. Boston published by Oliver Ditson* [1849], Library of Congress, Washington, D.C., Music Division: Music for the Nation: American Sheet Music, ca. 1820–1860, <https://www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1820-to-1860/> (Abrufdatum: 14.2.2023).

21 Ludwig Rainer: *Handschriftliches Liederalbum, 1850er-Jahre*, Tiroler Volkskunstmuseum, Inv. Nr. 26570.

22 Nachlass Veit Rahm im Privatarchiv Rieser am Großvolderberg (Tirol).

23 Programm zum Konzert der Tyroler Concert-Sänger-Gesellschaft im Hotel Seehof in Pertisau (Besitzer: Ludwig Rainer) mit Daten zum Hotel bzw. zum Konzertprogramm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum W32516.

1904.²⁴ Für den Vielvölkerstaat Österreich war dies auch eine unverfängliche Möglichkeit, sich primär als ›deutsches‹²⁵ Alpenland zu präsentieren und die Probleme mit den teilweise abtrünnigen östlichen Provinzen zu verschleiern.²⁶ Bei der Louisiana Purchase Exhibition (30.4. – 1.12.1904) in St. Louis wurde unter dem Titel »German Tyrolean Alps« eine alpine Szenerie mit Tiroler Dorf und Alpenpanorama präsentiert. Zu den im erhaltenen Ausstellungskatalog gepriesenen Attraktionen gehörten eine Straße mit »Tyrolean Village Houses«, eine »Magic Grotto«, eine Ro-

-
- 24 Sängerguppen wurden nationalistisch vereinnahmt und der Begriff Nationalsänger weist direkt auf Nationalismus, trotzdem ist das Phänomen der Tiroler Sängerguppen nicht mit dem Konzept der Invented Traditions (Eric Hobsbawm und Terence Ranger: *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983) zu entschlüsseln. Hobsbawm und Ranger setzen sich ausschließlich mit Erfindern und nicht mit Trägern von ›Tradition‹ auseinander und argumentieren nur im Kontext gesellschaftlicher Eliten, was aus musikethnologischer Sicht eine Unzulänglichkeit darstellt. Der Begriff ›Nationalsänger‹ etablierte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, der Ursprung der vorher als Natursänger, Alpensänger etc. betitelten Sängerbfamilien geht zurück ins 18. Jahrhundert und ist am ehesten dem Bereich der sog. Heischebräuche zuzuordnen: Tiroler Wanderhändler benutzten musikalische Einlagen als verkaufsförderndes Mittel, bald wurden Lieder einträglicher als z.B. Handschuhe und ersetzten diese als Handelsware. Die Popularisierung der Sängerguppen ist zwar auf die vermehrte internationale Aufmerksamkeit für Tirol nach den Tiroler Aufständen (1809: Andreas Hofer) zurückzuführen, es waren jedoch die Sängerguppen selbst, die sich dies für ihr Marketing – zuerst als reisende Musikanten, später als sesshafte, touristische Musikunternehmer – zunutze machten. Mit dem Aufstieg des Nationalismus erfolgte die Instrumentalisierung des Phänomens durch politische und wirtschaftliche Eliten für Veranstaltungen mit repräsentativem Charakter ›nach außen‹ (Weltausstellungen, Repräsentation im Ausland, Empfang ausländischer Gäste etc.). Die Darbietungen spiegelten so sämtliche Identitätskrisen, die auf die wechselnden politischen Zugehörigkeiten im 20. Jahrhundert folgten (Gesamtösterreich als Teil der Monarchie, Nordtirol als Teil des austrofaschistischen Ständestaates, Südtirol als Teil Italiens, Nordtirol als Teil der deutschen Ostmark, Nordtirol als Teil der Republik Österreich) im Format Tiroler Abend wider. Im einheimischen Kontext (Repräsentation ›nach innen‹) wurden Nationalsänger (und werden ihre Nachfolger im »Tiroler-Abend«-Geschäft bis heute) für ihr Geschäftsmodell teilweise scharf kritisiert, da es die Werte und Normen der Nation herausforderte: Während z.B. Trachtenvereine das ›echte‹ kulturelle Erbe gemeinschaftlich und ehrenamtlich pflegten und damit einen wichtigen Bezugspunkt der nationalen Identität stärkten, verkauften Nationalsänger, je nach Sichtweise, ein an den Vorstellungen eines ›fremden‹ Publikums geschliffenes volksmusikalisches Produkt oder gar eine ›unechte‹ Variante der nationalen Identität. Siehe dazu Sandra Hupfaut und Silvia Erber: *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848* (Schriften zur musikalischen Ethnologie 2), Innsbruck 2013; ebenso z.B. Gundolf Graml: (Re)mapping the Nation. Sound of Music Tourism and National Identity in Austria, ca 2000 CE, in: *Tourist Studies* 4/2 (August 2004), S. 137–159.

25 Siehe dazu Anm. 14.

26 Siehe Jill Steward: *Tourism in Late Imperial Austria. The development of Tourist Cultures and Their Associated Images of Place*, in: *Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*, hg. von Shelley Baranowski und Ellen Furlough, University of Michigan 2001, S. 108–128.

delbahn (Slides »Toboggan«), natürlich eine Statue des Andreas Hofer, eine amerikanische Bar im nachgebauten »Goldenen Dachl«, eine »Dining Hall« mit Platz für 3.500 Menschen etc. Ein Tirol-Werbetext im Katalog hebt die touristischen Vorzüge Tirols hervor: das belebende Klima, die guten Eisenbahnverbindungen, den Alpinsport, die modernen Hotels, und überdies wird versichert: »English is spoken everywhere«, wenn nicht in Innsbrucker Hotels sogar »almost exclusively«. ²⁷ Die Nationalsängergruppe von Franz Rainer (ebenso aus dem Umfeld der Rainer-National-sänger-Dynastie) trat auf einer als Felsenkulisse inszenierten Bühne auf. Nationale Repräsentation und touristisches Werbepotenzial von Jodlerin und Schuhplattler überlappten sich auf das Günstigste und machten die Musik selbst zum Nebendarsteller.



Abb. 2: »Franz Rainer's Tyrolean Alpine Singers«, 1900/1909, Iowa University, Digital Library, Redpath Chautauqua Collection, MSC150 online zugänglich via https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Atc_55971_55969

Die Sängergruppe von Franz Rainer schloss direkt an die Weltausstellung ein Engagement bei der Chautauqua-Vereinigung an. Die Tent Chautauqua Organisation basierte auf der amerikanischen Lyceum-Bewegung und war ein kommerziell

27 Tyrolean Section. *Guide Catalogue of Fine Arts Gallery and Industrial Exhibit Tyrolean Alps*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 125207, S. 8.

agierender Veranstalter von christlicher Erwachsenenbildung im Wanderzirkus-Format. Neben moralisierenden christlichen Lesungen und Diskussionen wurde auch bodenständige Unterhaltung mit humoristischem Theater und Unterhaltungsmusik geboten.²⁸

Auf einem erhaltenen Werbeflyer wird erwähnt, dass die Sängergesellschaft durchaus auch populäre amerikanische Stücke zum Besten geben werde,²⁹ und eine abgedruckte Programmorschau aus dem Jahr 1904 erwähnt neben dem *March of the Tyrolean Riflemen* (vielleicht: Tyroler Schützenmarsch für Männerchor von Sebgraffer) und dem obligatorischen *Yodel Solo* auch *The Beautiful Blue Danube Waltz* (nichts anderes als *An der schönen Blauen Donau*) und das *Glühwürmchen-Idyll* aus der Operette *Lysistrata* von Paul Lincke.³⁰

Nicht nur in den USA funktionierten Sänger und Jodlerinnen³¹ als Tirol-Testimonials, auch in Tirol selbst profitierte der aufstrebende Tourismussektor von der Botschaft »Die Tiroler sand often so lustig, so froh, / Sie trinken ihr Wein und tanzen a so [...],³² spielte diese doch mit dem gängigen Vorurteil gegenüber den »ernsten und geizigen« Schweizern – den primären Konkurrenten im Alpentourismus.

Bis zum Ersten Weltkrieg war der Tourismus in Tirol zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor angewachsen und diese Blüte wurde wesentlich von Nationalsängern mitgeprägt: »Tiroler Abende« und »Fremdenkonzerte« waren nicht nur das primäre touristische Unterhaltungsprogramm in Innsbruck, auch die lokale Bevölkerung besuchte die Veranstaltungen gern. Allerdings bekamen die typischen Nationalsängerensembles Konkurrenz. Mit dem Aufkommen der Heimatschutzbewegung und von deren Trachtenvereinen und Schuhplattlern wurden Gruppen-Schuhplattlertänze auch beim Tiroler Abend immer häufiger zum bestimmenden Element, was dazu führte, dass sich immer mehr reine Schuhplattlergruppen nun auch in der Touristenunterhaltung engagierten.

-
- 28 Siehe Paige Lush: *Musik in the Chautauqua Movement from 1874-1930s*, Jefferson (NC) 2013.
- 29 University of Iowa, Spezialkollektion zum Thema Chautauqua, <http://sdr.lib.uiowa.edu/traveling-culture/inventory/msc150.html> (Abrufdatum: 14.2.2023).
- 30 [Anonym]: *World of Music*, in: *The Daily Standard Union*: Brooklyn, 4.12.1904, S. 9.
- 31 Vgl. dazu auch Hermann Fritz: *Ludeln – Dudeln – Jodeln. Die urbane Jodelmode 1800-1830*, Bockkeller 27.5 (Nov./Dez 2021), S. 8–10.
- 32 Emanuel Schikaneder (1751–1812) prägte mit seinem *Tyroler Wastel* die Figur des »lustigen Tirolers«: »Die Tiroler sand often so lustig, so froh, / Sie trinken ihr Wein und tanzen a so [...] Sie jodlen [sic!] und singen und thun sich brav um / Und hüpfen und springen wie die Gamsen herum«. Emanuel Schikaneder: *Der Tyroler Wastel. Eine komische Oper in drei Aufzügen [...]. Die Musik ist von Jacob Haibel, Mitglied des k. k. privil. Wiedner Theaters*, Leipzig 1796, S. 43., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum FB109465/1.

3. Neue Grenzen und imaginäre Räume (Die frühe Zwischenkriegszeit)

Nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich die Unterhaltungskultur radikal: Der aus dem Krieg zurückgekehrte »arme Gigolo«³³ hatte wesentlich mehr mit der Lebenswelt der jungen Generation in der Zwischenkriegszeit zu tun als ein »munterer Wildschütz«³⁴. Der primär humoristische, unterhaltende Tiroler Abend entwickelte sich mehr und mehr zur geschlossenen, stilistisch und inhaltlich erstarrenden Touristenveranstaltung, und die hier gezeigten musikalischen und tänzerischen Darbietungen begannen, sich von der gesellschaftlichen Wirklichkeit der »Volksmusik« zu entkoppeln, auch im ländlichen Tirol. Das einheimische Musikleben war in der Zwischenkriegszeit von der Wirtschaftskrise und politischer Instrumentalisierung geprägt: *Ade mein schönes Südtirol* von den beliebten Geschwistern Buchberger konnte sich die Normalbürgerin nur auf den Gratis-Propagandaveranstaltungen der Vaterländischen Front anhören, der Besserverdiener auch via Schellackplatte am neuartigen Grammophon oder im Radio – immer noch günstiger als Live-Veranstaltungen, die zunehmend für Touristen reserviert waren.³⁵

Auch in den USA wurde alpine Musik auf Schellack gepresst: 1928/29 nahmen »Fiechtl's Yodelers with Jakob Jost and Constantin Wunderle« 14 Titel auf.³⁶ Vorfahren Otto, Elsa und Theresia Fiechtl waren bereits 1888 aus dem Zillertal in die

33 Vgl. dazu auch: Francois Genton: *Lieder, die um die Welt gingen: Deutsche Schlager und Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*, in: *Das Populäre: Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, hg. von Olivier Agard, Christian Helmreich und Hélène Vinckel-Roisin, Göttingen 2011, S. 189–205.

34 *Der lustige Wildschütz*, Sammlung der beliebtesten Tiroler Alpenlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Gitarre, Bd. 1, Innsbruck ca. 1890, S. 18f.

35 Forschungsprojekt: *Der »Tiroler Abend«. Nationalkonzert – Volkstumsarbeit – Touristenattraktion* (1.3.2020–31.12.2022, Leitung: Silke Meyer), gefördert vom Förderschwerpunkt »Erinnerungskultur« des Landes Tirol, angesiedelt am Institut für Geschichte und Europäische Ethnologie der Universität Innsbruck: Aufbauend auf die ideologiekritische Betrachtung des folkloristischen Unterhaltungsformates mit besonderem Fokus auf das frühe 20. Jahrhundert (Monarchie), die Zwischenkriegszeit (Austrofaschismus) und die NS-Zeit wird die Transformation des »Tiroler Abends« von einer politischen Manifestation zu einer scheinbar unpolitischen Attraktion im Tourismus ab den 1950er-Jahren beleuchtet.

36 *Der Berliner auf der Alm, Bei uns in Tirol, Des Morgens in der Frühe, Lumpen Nacht im Prater, Bei uns zu Haus (Part 1), Bei uns zu Haus (Part 2), Im Zillerthal, Die Gamserl'n, Und uf der Walt, Oh Schweizerland, oh Schweizerluft, Die Hochzeit im Gebirg (Part 1), Die Hochzeit im Gebirg (Part 2), Hutterl am Roa, Auf der Alm da gibt's koa Sand [sic? Sünd?]*. In: UC Santa Barbara Library, Discography of American Historical Recordings: Fiechtl's Yodelers, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/315267/Fiechtls_Yodelers (Abrufdatum: 14.2.2023).

USA gereist.³⁷ Nach dem Tod von Otto Fiechtl 1911 führte mit Anna Fiechtl und Elsie Fiechtl-Kuester bald die nächste Generation die Geschäfte weiter. Die Fiechtl's Yodelers traten ebenso wie Franz Rainers Gruppe unter anderem im Chautauqua-Umfeld auf.

Besonders im Oberen Mittleren Westen der USA war man österreichischen, bayerischen und schweizerischen Jodlergruppen gegenüber sehr zugänglich, fanden hier doch viele deutschsprachige Einwanderer ein neues Zuhause. Neben den Fiechtl's Yodelers waren u.a. auch Rudolph's Swiss Singers and Players, die Swiss Family Frauenfelder, die Moser Brothers, die Jolly Rigi Boys, die Scheidegger Seven und viele andere auf den Bühnen zu hören.³⁸

Anders im deutschsprachigen Raum, wo man mit den geographischen Zuschreibungen ›schweizerisch‹ oder ›tirolerisch‹ besonders in dieser Zeit großer politischer Umwälzungen gleichzeitig musikalische Grenzen und nationale Identitäten definierte, präsentierten die Tiroler Fiechtls in den USA zusammen mit den Schweizer Musikanten und Jodlern Jack Yost und Constantin Wunderle einen bunten alpenländischen Mix, bei dem Tirol und Schweiz austauschbare Begriffe waren: Musik eines imaginären alpinen Raumes ohne politische Grenzen, den die Mitglieder der Musikgruppe überwiegend gar nicht kannten, da sie in den USA geboren und sozialisiert worden waren.³⁹

4. Musikalisches Trägermaterial einer Werbebotschaft (Die 1930er-Jahre)

Anders als in den USA standen im heutigen Österreich zur etwa gleichen Zeit viele dem kulturellen Transfer alles andere als vorbehaltlos gegenüber. Die neuen großstädtischen Unterhaltungsformen wie Varietés und Tanztees wurden in kulturkämpferischen Kreisen als Gefahr für die ›deutsche‹⁴⁰ kulturelle Identität misstrauisch beäugt, während die Jugend des urbanen Milieus begeistert daran partizipierte. In den mondänen Wintersportorten wie Kitzbühel betrachtete man diese Belustigungen wiederum als ein für den Fremdenverkehr notwendiges Übel –

37 Immigrant Ships Transcribers Guild: Elbe Bremen, Germany & Southampton, England to New York, 27 June 1888, Nr. 335, 336, 337; https://immigrantships.net/v12/1800v12/elbe18880627_02.html (Abrufdatum: 14.2.2023).

38 James P. Leary: *Polkabilly: How the Goose Islands Ramblers Redefined American Folk Music*, Oxford/New York 2006, S. 20–21.

39 »Fiechtl's Yodelers« Brochure 1928, Redpath Chautauqua Collection MSC0150, 24/1 (Iowa Digital Library »Traveling culture: Circuit Chautauqua in the Twentieth Century«), https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Atc_26457 (Abrufdatum: 14.2.2023).

40 Siehe dazu Anm. 14. In der Zwischenkriegszeit war die Zuschreibung ›deutsch‹ primär politisch geprägt, besonders in Tirol durch das Trauma des Verlusts Südtirols.

schließlich wollte der internationale Jetset in einer zeitgemäßen Form unterhalten werden.

Als Nazi-Deutschland Ende Mai 1933 die 1.000-Mark-Sperre einführte,⁴¹ brachte das den gerade erst wieder in Schwung gekommenen Tourismus in Tirol fast gänzlich zum Erliegen. Auch Kitzbühel traf es hart, doch hier bemühte man sich rasch, noch mehr Gäste aus dem angloamerikanischen Raum anzulocken, und setzte dabei auf ein bewährtes Rezept: ein königliches Aushängeschild.

Bereits 1827 hatte der damalige englische König George IV. einer Tiroler Sängerguppe zu internationalem Erfolg verholfen. Die Geschwister Rainer hatten sich bei der aus dem deutschsprachigen Herrscherhaus der Hannoveraner stammenden königlichen Familie derart beliebt gemacht, dass sie für Werbeeinschaltungen sogar das königliche Wappen benutzen durften. Als Maria Rainer den König entgegen aller Etikette küsste, wurde dieser Skandal von britischen Karikaturisten für die Ewigkeit festgehalten. Und bald darauf reiste ein amerikanischer Agent in das Zillertal, um deren Nachfolger, die Rainer Family, für eine Amerikatournee zu casten.⁴²

Fast 100 Jahre später urlaubte der englische Thronfolger in der Wintersaison 1934/35 unter regem Medieninteresse in Kitzbühel und besuchte anscheinend auch einen Tiroler Abend. Nach der Thronbesteigung des nunmehrigen Edward VIII. ergriff Cafébesitzer, Skilehrer und Musikant Toni Praxmair die Gelegenheit beim Schopf und reiste nach London, um mit einer Gruppe von Sängern, Sängerinnen und Schuhplattlern die Gunst der Stunde medial zu nutzen und aus dem hohen Besuch Kapital zu schlagen. Praxmairs Rechnung ging auf, die Kitzbüheler wurden angekündigt als:

YODELLERS WHO SANG TO THE KING

Coming to London

When the King (as Prince of Wales) spent a winter sports holiday at Kitzbühel, Austria, last year, he was enchanted with the yodelling, singing, and dancing presented for his entertainment by the peasant boys and girls at Toni Praxmayr's little café, which, during the ski-season, is the Mecca of elite society.

Now these Tyroleans from Kitzbuhel are to bring their yodelling, dancing, and zither-playing to London.

There are ten of them – three girls and seven men, all young people in their early twenties. They are arriving on Saturday next, and will make their first public appearance at a gala at the Hungaria Restaurant, Regent-street, on May 5. Later they will broadcast and make a number of gramophone records here.⁴³

41 Nazideutschland verhängte die »Tausendmarksperr«, um den in Österreich bereits bedeutenden Tourismussektor zu schädigen: Jeder deutsche Staatsbürger war verpflichtet, für die Einreise nach Österreich 1.000 Reichsmark zu zahlen.

42 Siehe Hupfaut, *Die Tourneen der Geschwister Rainer und Rainer Family* (wie Anm. 3).

43 [ohne Titel], in: *The Era*, 29.4.1936, S. 14.

Nicht die musikalische Darbietung, sondern vor allem der Herkunftsort der Gruppe stand im Mittelpunkt der Ankündigung: Kitzbühel. Musik und Tanz waren in der Auslands-Tirol-Werbung vom Nebendarsteller zur Kulisse abgestiegen. Und in dieser Kulisse dominierten nun Männer (»three girls and seven men«): Der Burschen-Schuhplattler war und ist Männersache, Frauen dienen lediglich als kreiselnde Dekoration. Ein großer Unterschied der Schuhplattlergruppen zu den Nationalsängergesellschaften, bei denen Frauen (seit Beginn der reisenden Sängerguppen im frühen 19. Jahrhundert!) zumindest auf der Bühne eine gleichberechtigte Stellung eingenommen hatten, wenn sie nicht sogar als Solojodlerinnen Spitzengagen einstrichen.⁴⁴

Nach dem England-Gastspiel 1936 wurde hier erneut ein amerikanisches Unternehmen auf Tiroler Musikanten aufmerksam und engagierte die Praxmair-Gruppe für eine Amerikaturnee 1936/37. Ausschlaggebend dafür war wohl das Interesse am Skifahren generell und am Winterurlaubsort des nunmehrigen neuen britischen Königs Edward VIII. im Speziellen, schließlich war er mit der Amerikanerin Wallis Simpson liiert. Als dieser auch noch während des Aufenthalts der Kitzbüheler in den USA abdankte, steigerte dieser Skandal das Interesse an den Musikantinnen und Musikanten weiter, wie Toni Praxmair in einem seiner regelmäßigen Briefe an die Kitzbüheler Zeitung bemerkte. Was den Musikgeschmack des amerikanischen Publikums anging, schrieb er folgendes:

Amerika ist ein Land, das für unsere Lieder usw. empfänglich ist. [...] Mit wunderbarer Begeisterung horchten diese Zuhörer unseren Liedern, obwohl sie nichts von Text und Sinn verstehen konnten; aber die Musik, die Harmonie, übte ihren Zauber aus. Wir sangen nicht nur Lieder mit Jodlern, sondern auch Wiener Lieder, Schubert und Brahms. Gerade Brahms ›Wiegenlied‹ war immer und immer wieder der Wunsch vieler.⁴⁵

Die Kitzbüheler brachten neben den üblichen Jodlern und Schuhplattlern also ein »Best of« romantischer Liedkompositionen und -bearbeitungen, die man in den USA im weitesten Sinne mit Österreich in Verbindung brachte. Praxmairs Briefe dienten primär als »Leistungsnachweis«, nur sehr selten kam Musik zur Sprache, überwiegend wurden die Werbewirkung der Auftritte für Kitzbühel beschrieben und potenzielle Zielgruppen beurteilt.

44 Erhaltene Künstlerverträge aus den 1930er- und 1940er-Jahren der Nationalsängergesellschaft Mayr-Blaas zeigen, dass sich die Bühnenhierarchie unmittelbar in der Höhe der Honorare widerspiegelte. Solojodlerinnen gehörten zu den Spitzenverdienerinnen. Nachlass Mayr-Blaas, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 119504/1.

45 Toni Praxmair: *Randbemerkungen zur Amerikareise Von Toni Praxmair*, in: *Kitzbüheler Nachrichten*, 23.1.1937, S. 4–5.

Im frühen 19. Jahrhundert brachten Sängerinnen und Sänger mit Alpenliedern ein Kulturprodukt in die USA, das dem Publikum die Möglichkeit gab, eine exotische – und vielleicht in ihrer Vorstellung auch eine ›ideale‹ – Welt musikalisch zu erleben, die physisch mit damaligen Mitteln nur schwer zu erreichen war. Bei Praxmairs Werbereisen war das Produkt nun nicht mehr die ›musikalische Kopfreise‹. Musik und Tanz dienten als Trägermaterial einer Werbebotschaft, die ein anderes Produkt an den Mann und die Frau bringen sollte: einen Urlaub in Tirol.

Einem wie auch immer gearteten kulturellen Transfer stand man bereits stark abweisend gegenüber, spielte die zeittypische Ideologie doch auch geschickt mit den Ängsten vor einer radikalen Abkehr von bisher gewohnten Lebensweisen. Alles, was man im deutschsprachigen Raum mit Amerika verband: die Großstadt, die Industrialisierung der Arbeitswelt, den Kapitalismus (oft nur ein Synonym für ›Juden‹), auch die Emanzipation, wurden als Gegenpole zu den ›alten‹ und ›eigenen‹ etablierten sozialen Werten gesetzt: »Herz«, »Gemütlichkeit« und vor allem »Lebensfreude«:

Wir hoffen, vielen Menschen in Amerika schöne Stunden bereitet zu haben; ihnen gezeigt zu haben, daß es auch noch Menschen mit Herz und Gemütlichkeit gibt, die Lieder und Heimgebräuche lieben. Aber auch wir haben schöne Stunden gehabt und gesehen, wie diese vom Tempo der Arbeit gehetzten Menschen sich sehnen nach Gemüt und richtiger Lebensfreude.⁴⁶

Was Toni Praxmair im obenstehenden Zitat beschreibt und was er mit seinen Kitzbüheler Sängern den von der industrialisierten Arbeitswelt gestressten Amerikanern zu bringen glaubte, erinnert an Whitmans Konzept des »Heartsinging«: ›Echte‹, ›einfache‹ Lieder und die ›natürliche‹ Lebensfreude, die nur aus einer ursprünglichen – nämlich einer bäuerlich geprägten – Gesellschaft und Nation wachsen könne.

Für jene internationalen Gäste, die Praxmairs Ruf nach Kitzbühel folgten, wurde aus dem imaginären musikalischen Sehnsuchtsort eine reale Flucht in die angebliche ›heile Welt‹. Schikaneders ›lustiger Tiroler‹ trat von der Bühne und wurde beim Après-Ski zum Animateur für gehetzte Großstädter. Beim musikalischen Gemeinschaftserlebnis wurden gesellschaftliche Konventionen, politische Ideologien und Klassenunterschiede ›weggefeiert‹, und so probierten bereits 1937 »sonst wichtige, im Weltwirtschaftszentrum stehende Engländer und Amerikaner auch zu jodeln und schuhplatteln. Alles ist nämlich sehr leicht, wenn man viel getrunken hat [...]«. ⁴⁷

46 Ebd.

47 Lisl Weil: *Kitzbühel – Isn't it charming?*, in: *Die Bühne* (1937), Heft 443, S. 25–27 und 57–59.



Abb. 3: *The Bystander*, 17.11.1937, via britishnewspaperarchive.com, c_ Illustrated London News Group, Image created courtesy of The British Library Board

Autor:innen

Musicologist **Candace Bailey** is the Neville Distinguished Professor at North Carolina Central University. The author of several monographs on women's musical culture of the nineteenth-century US South, her research has also appeared in journals, blogs, and invited lectures across the United States, South America, and Europe. She presented the American Musicological Society Library of Congress lecture in 2020, where she addressed women's interest in and use of patriotic music during the American Civil War. Her specialized reading of binder's volumes (bound volumes of sheet music) has drawn particular attention to her work, which currently expands her emphasis to the entire United States as well as across national borders (i.e., the British Isles, France, Germany, Austria, Chile, Mexico, and the Caribbean). She is preparing a book on Edmond Dédé's opera *Morgiane, ou le Sultan d'Ispahan*, and her immediate projects include applying social network analysis to musicians of all ethnicities in mid-nineteenth-century New Orleans, creating a digital humanities project based on binder's volumes, and writing a monograph on women music collectors in the United States. Recently she has sought to connect scholars, scholarship, and music practices throughout the nineteenth-century Americas with an emphasis on women's music in transnational contexts. Dr. Bailey has held fellowships and grants from the American Council of Learned Societies, the National Humanities Center, the National Endowment for the Humanities, the Bodleian Library, Duke University, the Society for American Music, and similar foundations. She has served as President of the North American British Music Studies Association, a Fulbright Specialist in American Studies, Secretary for both the Society for Seventeenth-Century Music and the Society of American Music.

Carola Bebermeier ist Musikwissenschaftlerin und seit 2022 Projektleiterin ihres vom FWF geförderten (Elise Richter Programm) Habilitationsprojekts »A World Within a Room? Musizieren und Salonkultur im US-amerikanischen Parlor 1850–1950«, welches an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) angesiedelt ist. Seit April 2023 hat sie zudem eine Vertretungsprofessur an der Hochschule für Musik Karlsruhe inne. Zuvor studierte sie an der Hochschule

für Musik und Tanz Köln sowie der Universität zu Köln Musik und Geschichte und promovierte an der Universität Oldenburg mit der Arbeit »Celeste Coltellini (1760–1828) – Lebensbilder einer Sängerin und Malerin«, die 2015 im Böhlau Verlag erschienen ist. Im Anschluss war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Köln, Oldenburg sowie an der mdw. Carola Bebermeier ist Gründungs- und Vorstandsmitglied der Society of Global Nineteenth Century Studies (SGNCS) und widmet sich in ihrer Forschung dem interdisziplinären und internationalen Austausch mit einem besonderen Fokus auf den musikkulturellen Praktiken der Oper, des häuslichen Musizierens, musikkulturellen Migrations- und Transferprozessen sowie den Beziehungen zwischen visuellen und auditiven Kulturen.

Alexandre Bischofberger ist Historiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sophie Drinker Institut in Bremen. Zuvor war er unter anderem Mitglied der DFG Heisenbergstelle für Globale Musikgeschichte (Universität Konstanz) und des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« (Universität Freiburg). Thema seiner abgeschlossenen Doktorarbeit ist die Musiker:innenzirkulation zwischen Kuba und Europa im 19. Jahrhundert. Die Studie kontextualisiert kubanische Musiker:innen in einem atlantischen Rahmen und untersucht die Rolle außer-europäischer, schwarzer und weiblicher Musikschaffender bei der Globalisierung europäischer Kunstmusik.

Joanne Cormac is Principal Research Fellow at the University of Nottingham, specializing in 19th-century music and culture and the digital humanities. Her current research projects include a transnational history of the 19th-century symphony funded by a Nottingham Research Fellowship and a study of the role of symphonic music within the British Empire funded by a UKRI Future Leaders Fellowship. She is the author of *Liszt and the Symphonic Poem* (Cambridge University Press, 2017), and editor of *30-Second Classical Music* (Ivy Press, 2017) and *Liszt in Context* (Cambridge University Press, 2021). Her research has appeared in leading musicology journals, including *Journal of the American Musicological Society*, *19th-Century Music*, *19th-Century Music Review*, *Journal of the Royal Musical Association*, *The Musical Quarterly* and *The Journal of Musicological Research*. She was the guest editor of *19th-Century Music* (California University Press) for the Fall 2020 issue.

Rebecca Epstein-Boley ist Doktorandin in Geschichte an der University of Chicago (USA) und spezialisiert auf die Kulturgeschichte Mitteleuropas mit Schwerpunkt Musik. Ihre Dissertation mit dem vorläufigen Titel »Artistry beyond Artwork and Nationalism beyond the Nation: Defining Music and the Everyday in Germany and Austria, 1848–1914«, untersucht die Rolle der Unter- und Mittelschicht-Musik in den sich wandelnden Kulturlandschaften Deutschlands und Österreichs im späten 19. Jahrhundert. Ihre Forschung wurde durch das Fulbright-Programm und den Deut-

schen Akademischen Austauschdienst (DAAD) unterstützt. Von 2019 bis 2021 war sie Gastwissenschaftlerin für Historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie hat einen Masterabschluss in Geschichte (University of Chicago) und einen Doppel-Bachelor in Germanistik und Waldhorn (University of Michigan).

Glenda Goodman's research explores the intersection of material culture, gender, and race in early American music. She is an Associate Professor of Music at the University of Pennsylvania, where she has worked since 2015. Dr. Goodman's first book, *Cultivated by Hand: Amateur Musicians in the Early American Republic* (OUP 2020), shows how gendered, elite white musicking was critical to the cultural work of nation-formation following the American Revolution. This book won the Lewis Lockwood Prize for best first book from the American Musicological Society. In the same year, an article related to this book, »Bound Together: The Intimacies of Music Book Collecting in the Early American Republic«, was awarded the AMS's Alfred Einstein Prize. She is currently investigating the roles English Protestant music played in eighteenth-century settler-Indigenous relations in the Native Northeast. She has published work on this project in the *Journal of the Society for American Music* and elsewhere. Previous articles by Dr. Goodman have appeared in the *Journal of the American Musicological Society*, the *Journal of the Royal Musical Association*, the *William and Mary Quarterly*, and in edited collections. Interdisciplinary collaboration is important to Dr. Goodman. Her main collaboration is with the cultural historian Rhae Lynn Barnes. Together they co-edited *American Contact: Objects of Intercultural Encounters and the Boundaries of Book History* (University of Pennsylvania Press, 2024) and convened a colloquy on »Early American Music and the Construction of Race« for the *Journal of the American Musicological Society* (Fall 2021).

Sandra Hupfauf, geboren 1980 in Hall in Tirol; Studium der Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck, Dissertation 2016; Vorsitzende des Tiroler Volksliedwerks. Forschungsschwerpunkt: Popularisierung und Instrumentalisierung (politisch und touristisch) der Tiroler »Volksmusik«, insbesondere das Phänomen der reisenden Tiroler »Volkssänger«. Mitarbeit an mehreren Forschungsprojekten (darunter 3 FWF-Projekte) zu verwandten Themen. Letzte Forschung (bis 2022): *Der 'Tiroler Abend'. Nationalkonzert – Volkstumsarbeit – Touristenattraktion*. Aktuelle Forschung: *Moderne Vergnügungskultur und Ausgrenzungspolitik in Tirol 1918–48*. Beides gefördert vom Fonds für Erinnerungskultur des Landes Tirol/Institut für Geschichte und Europäische Ethnologie an der Universität Innsbruck. Ihr zweites Standbein beschäftigt sich ebenfalls mit Konzerttourneen, und zwar im praktischen Sinne: Für die Booking-Agentur SAUDADES TOURNEEN fördert und produziert sie Europatourneen für amerikanische Künstler im Bereich Jazz und kreative Musik.

Camilla Köhnken studierte Klavier bei Pierre-Laurent Aimard (Köln), Jerome Rose (New York) und Claudio Martínez Mehner (Basel). Sie gab Solokonzerte in Sälen wie der Carnegie Hall in New York, dem Teatro La Fenice in Venedig oder dem Palacio de Festivales in Santander. Außerdem spielt sie regelmäßig mit ihren zwei langjährigen Ensembles, dem Duo »Ivory & Reed« mit Saxophonist Pedro Cámara Toldos und dem »Philon Trio«; mit beiden Formationen nahm sie auch eine Reihe von CDs auf. 2018 schloss sie an der »Graduate School of the Arts« der Universität Bern eine Dissertation über Interpretationspraktiken des Franz-Liszt-Kreises im Spiegel von instruktiven Notenausgaben und historischen Tondokumenten ab. 2019–22 forschte sie dann als Postdoktorandin am Orpheus Instituut for Artistic Research in Gent (Belgien) in der Forschungsgruppe von Tom Beghin über die lebenslange Verbindung von Franz Liszt und Carl Czerny sowie ihrem Beitrag zum »Beethoven-Mythos«. Inzwischen lebt sie in Wien und ist als Dozentin in Musikwissenschaft an der Joseph Haydn Privathochschule in Eisenstadt tätig.

Axel Körner is Professor of Modern Cultural and Intellectual History at Leipzig University and Honorary Professor at University College London. He held visiting positions at the Institute of Advanced Study, Princeton, the École Normale Supérieure in Paris and at New York University. In addition to modern Italian, European and Habsburg history, as well as transnational history and the history of political thought, he published widely on the history of opera and music in transnational perspective. His *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763–1865* (Princeton, 2017) won the Helen & Howard Marraro Prize of the American Historical Association. Previous books include *Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*. New York: Routledge, 2009, and *Das Lied von einer anderen Welt. Kulturelle Praxis im französischen und deutschen Arbeitermilieu, 1840–1890*. Frankfurt / New York: Campus, 1997. His most recent publication is entitled *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022 (co-edited with Paulo Kühn).

Clemens Kreutzfeldt ist Musikwissenschaftler und seit 2019 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) beschäftigt. In seiner Dissertation untersucht er den Bostoner Musikalienhandel der Antebellum-Periode als Raum transatlantischer Austauschprozesse. Die Arbeit geht aus dem vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Projekt »Musical Crossroads: Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950« hervor. Seit 2022 ist er Mitarbeiter im FWF-Forschungsprojekt »Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte«. Zuvor führte ihn das DFG-geförderte Projekt »Musikalische Preisausschreiben 1820–1870: Grundriss, Datenbank und Bibliografie« an die Universität zu Köln. Er studierte an der Universität Oldenburg und der Kingston University London und schloss sein

Studium in Musikwissenschaft (M.A.) sowie Musik und Kunst (M.Ed.) ab. Seine Abschlussarbeit verfasste er über den britischen Musiker Charles Neate (1784–1877) – Komponist, Pianist und Gründungsmitglied der Royal Philharmonic Society.

Friedemann Pestel ist Gastprofessor für Neuere Geschichte an der Universität Tübingen. Zuvor war er Privatdozent an der Universität Freiburg und Gastwissenschaftler an den Deutschen Historischen Instituten in Paris und London, an den Universitäten Wien, Bordeaux und Berkeley sowie am Freiburg Institute for Advanced Studies. Seine Forschungsinteressen und Veröffentlichungen umfassen die Französische und die Haitianische Revolution, politische Migration im Zeitalter der Revolutionen, Begriffsgeschichte, die Geschichte des klassischen Musiklebens und der musikalischen Mobilität sowie Gedächtnisforschung. Sein Buch »Global Players: Orchestertourneen und internationaler Musikbetrieb, 1880–2000« erscheint demnächst bei DeGruyter.

Susanne Rode-Breymann war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Bayreuth und Bonn und von 1999 bis 2004 Ordinaria für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln, 2024 bis 2024 Professorin für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt in Gender Studies an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo sie 2006 das *Forschungszentrum Musik und Gender* gründete und leitete. Ab Oktober 2024 ist sie Gastprofessorin für musikspezifische Genderforschung an der Hochschule für Musik Nürnberg im Rahmen des Spitzenprofessurenprogramms der bayerische Hightech Agenda. Im Fokus der letzten Jahre standen Hochschulleitung und -politik (2010 bis 2024 Präsidentin der HMTMH; 2017 bis 2023 Vorsitzende der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen; 2021 bis 2023 HRK-Vizepräsidentin für Kooperation und Vielfalt innerhalb des Hochschulsystems). Sie publiziert über Alte Musik, Neue Musik, Musiktheater (u.a. 2010: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*) und Gender Studies (u.a. 2014 bei C.H. Beck: Alma Mahler Werfel. Muse. Gattin. Witwe), gibt verschiedene Jahrbücher und Reihen heraus und war Fachherausgeberin Musik der *Enzyklopädie der Neuzeit*. Neun der von ihr Promovierten und Habilitierten sind unterdessen Professor*innen in Deutschland, Österreich und USA.

Carolyn Stahrenberg ist Professorin für Musikwissenschaft an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz, Österreich. Zuvor war sie u.a. wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum Musik und Gender in Hannover, am Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg/Br. und an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. 2018 war sie Juniorprofessorin für Musikwissenschaft / Gender Studies an der Universität der Künste Berlin. Ihre Dissertation wurde 2012 veröffentlicht und widmet sich dem Komponisten Mischa Spoliansky und der populären Musik im Berlin der Zwischenkriegszeit. Stahrenbergs Forschungsschwerpunkte sind Po-

puläre Musik, Musiktheater, Musik und Gender, Musik und Migration und die Musikgeschichte der Weimarer Republik.

Melanie Unseld ist seit 2016 Professorin für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung/Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie studierte Historische Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg. 1996 schloss sie ihr Studium mit einer Magisterarbeit über das Streichquartettsschaffen des russischen Komponisten Alexander Borodin an der Universität Hamburg ab. 1999 folgte die Promotion ebenda (*»Man töte dieses Weib!« Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001). 2002–2004 war sie Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms, 2005–2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hier ab 2006 am Forschungszentrum für Musik und Gender. 2008–2016 hatte sie die Professur für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg inne. 2013 habilitierte sie sich an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover mit einer Arbeit über Biographie und Musikgeschichte. 2019–2022 leitete sie das Forschungsprojekt »Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950«, das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördert wurde. Sie ist korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Abbildungsverzeichnis

Glenda Goodman: Temporal Approaches to Transatlantic Music Studies

Fig. 1 The first page of the score to *The American Indian Girl* [Charles E. Horn and J.M. Smith, *The American Indian Girl*, (New York, NY, 1835).], <https://www.loc.gov/resource/music.musihis-100006463/?st=gallery> (Library of Congress).

Melanie Unseld: *Die Neger in Wien*

Eine Oper als Medium der Wissensproduktion über Sklaverei um 1800

Abb. 1 Klavierbearbeitung des Marsches aus Salieris *Die Neger*, aufgenommen in die Sammlung *Pot Pourri für das Forte-Piano*, Band IV. Zweyter Jahrgang, 3. Heft, No. 14.,], ÖNB/Musiksammlung, Sign. MS26618-qu.4°/III,10,70 MUS MAG, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Axel Körner: In Breach of Civilization. Dancing the United States' Slave Economy in Risorgimento Italy

Fig. 1 Carlo Ferrario, Bozzetto per *I Bianchi ed i Negri* (1863), Archivio Storico Ricordi ICONo12081.

Candace Bailey: Music and Musicians in the French Quarter

Parisian Musical Culture in Antebellum New Orleans

Fig. 1 Map of the French Quarter, New Orleans with locations relevant to its musical culture or mentioned here. Robinson's Atlas of the City of New Orleans, Vierre Carré, 1883 (New Orleans Notarial Archive, public domain).

Fig. 2 Dédé, »Mon pauvre coeur«. Tulane, Special Collections, Panzeri Collection.

Fig. 3 Romagnesi, »Le pauvre aveugle«. Tulane, Special Collections, Rare 784.89 M685 v. 3, »Mme. L. T.« binder's volume.

Clemens Kreutzfeldt: »the first statue of art in this country« Das Bostoner Beethovenfest 1856. Transatlantischer Transfer von Erinnerungspraktiken

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).

Abb. 2 Programm des *Grand Beethoven Festival*, Houghton Library, Harvard University, MSAm2567. Foto: Clemens Kreutzfeldt.

Abb. 3 Thomas Crawford, Statue of Beethoven. New England Conservatory of Music, Fotografie [ca. 1903–1930], Boston Public Library, Arts Department, <http://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/3f463f437>.

Carola Bebermeier: A World Within a Room? Der US-amerikanische Parlor als Ort von Salongeselligkeiten, musikkulturellen Begegnungen und Bühne der *genteel performance*

Abb. 1 Hausgrundriss: [Anon.]: Design for a Country House Costing Five Thousand Dollars, in: *Harper's Bazar* 2/27 (3. Juli 1869), S. 417.

Abb. 2 Fred W. Clarke: Madame Le Vert House, in: U.S. Department of the Interior Office of National Parks, Buildings, and Reservations, Branch of Plans and Design, Survey No. ALA-29, n.d.

Abb. 3 Fred W. Clarke: Madame Le Vert House, in: U.S. Department of the Interior Office of National Parks, Buildings, and Reservations, Branch of Plans and Design, Survey No. ALA-29, n.d.

Abb. 4 Fotografie von Octavia Walton LeVert's ehemaligem Parlor, in: [Anon.]: *Notables of America, Europe Entertained Here*, in: *Mobile Register* (25. Mai 1967), S. 1 (Collection Octavia Walton LeVert, Minnie Michell Archives Mobile, Alabama).

Abb. 5 Octavia Walton LeVert: *Sans Souci*, New York: Vanderbeek/Boston: Ditson 1849.

Carolyn Stahrenberg: Transatlantischer Kontaktraum

Der Lunchroom der Klavierpädagogin Edith Schreier in San Francisco, 1939/40

Abb. 1 Visitenkarte für Edith Schreiers »Viennese Lunches«, undatiert (nach Aug. 1939). SISS Schreier JonasE, Mappe 49. Foto: Carolyn Stahrenberg.

Clemens Kreutzfeldt: Musikalienhandel in Antebellum Boston

Räume des transatlantischen Austauschs. Dokumentation einer Ausstellung

- (1) *Boston Almanac 1852*, verlegt von B. B. Mussey & Co., 29 Cornhill, Boston. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (2) Grand Panoramic View of the West Side of Washington Street, aus Gleason's Pictorial Drawing Room Companion 4/20 (14. Mai 1853). Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (3) To the Patrons of 277 Washington Street, Oliver Ditson & Co., Boston 1856 [25,5 x 33,5 cm] (zusammen verlegt mit: Syracuse Polka, respectfully inscribed to Miss R. H. Loomis, composed & arranged by J. A. Fowler). Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (4) *Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion* 9/8 (25. August 1855), S. 117, Fotografie und Collage C. K.
- (5) *A Favorite, Waltz* [und] *The Russian Dance* [verlegt von Gottlieb Graupner um 1810]. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (6) The Poor Orphan Maid. A Balled. Sung by Mrs. Graupner. Composed by M. P. King. Boston published and Sold by G. Graupner at his Music Store No. 6 Franklin Street [1810]. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (7) Notensammlung Priscilla Barker Longley, [Boston] 1824 [24,5 x 32,5 cm], Buchdeckel und -rücken. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (8) Aufbewahrungsbox für Musikalien, »Jenny Lind Conservatory«, patentiert von Bernard J. Beck (1836–1880), Brooklyn, New York, ca. 1850–1870. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (9) Portraitlithografie von Jenny Lind samt Signatur-Faksimile. Deckblatt von *Jenny Lind's First Apperance. Or. Oh! Well do I Remember, Composed by Ricardo Linter*, verlegt von William Hall & Son, New York 1850. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (10) Six Songs by Wurzel, Geo. F. Root, *Rosalie the Prairie Flower*, verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855. Foto: Clemens Kreutzfeldt.

- (11) *Grand March for the Piano by Adolph Baumbach*, verlegt von Russel & Richardson, 291 Washington Street, Boston 1857. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (12) Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Vierhändiger Klavierauszug vom Componisten, verlegt von Breitkopf & Härtel, Leipzig um 1850. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (13) *Potpourris élégants sur des motifs d'Opéras favoris pour le Piano par Henri Cramer* (1809–1877), verlegt von Johann André, Offenbach um 1850, Teil einer ehemaligen Bibliothekssammlung (Fletcher Free Library, Burlington, Vermont, Bindung um 1930). Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (14) *Richardson's Correct Edition: The Six Celebrated Nocturnes for the Pianoforte composed by John Fields* [sic] (1782–1837) [hier Nr. 3 in As-Dur], verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (15) Notensammlung Henry Mason (1831–1890), »Piano Vol. V.«, um 1850, Buchdeckel und -rücken. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (16) Nathan Richardson (1827–1859), *Modern School for the Piano-Forte*, verlegt von George D. Russel und Nathan Richardson, 291 Washington Street, Boston ca. 1856 [Neuausgabe der Erstauflage von 1853]. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (17) James Cutler Dunn Parker (1828–1916), *Manual of Harmony and Thorough Bass*, verlegt von Nathan Richardson, 282 Washington Street, Boston 1855. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (18) Nathan Richardson (1827–1859), *Richardsons's New Method [for the] Piano-Forte. American Fingering*, verlegt von Oliver Ditson & Co., 277 Washington Street, Boston 1859. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (19) Nathan Richardson (1827–1859), *Richardsons's New Method [for the] Piano-Forte. Foreign Fingering*, verlegt von Oliver Ditson & Co., 277 Washington Street, Boston 1859. Foto: Clemens Kreutzfeldt.
- (A) Federal Street Theatre Boston, aus: Caleb Hopkins Snow, *A History of Boston*, Boston 1828.
- (B) »Boston Theatre«, in: *The Repertory* (27. April 1810).
- (C) Dwight's Journal of Music 5/2 (15. April 1854), S. 16.

Camilla Köhnken: Franz Liszt across the Ocean

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal in New York

- Abb. 1 Erste Seite von Friedheims Manuskript mit seinen Instruktionen für die Interpretation der Liszt Sonate h-Moll, eingetragen in die Schirmer-Edition von Rafael Joseffy von 1909 (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries).
- Abb. 2 Deutsches Manuskript von Moriz Rosenthals autobiographischem Fragment auf dem Briefpapier des Great Northern Hotels im Archiv des Mannes College (The New School), New York.
- Abb. 3 Beschreibung von Provenienz und Inhalt des Manuskripts von Moriz Rosenthal von 1984.
- Abb. 4 Werbung für Alberto Jonás *Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity* mit Bildern der Liszt-Schüler Moriz Rosenthal, Arthur Friedheim und Emil Sauer (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries).

Rebecca Epstein-Boley: Das Damen-Trompeterkorps *Biseras*

Eine Varieté-Truppe und die Herausforderungen des transatlantischen Kulturaustausches um 1900

- Abb. 1 *Die Biseras* in der Christmas Pantomime am Drury Lane Theatre, ca. 1903. Foto: Rebecca Epstein-Boley, aus der ehemaligen Sammlung von Anne Beresford Kent.

Sandra Hupfaut: Vom Sound der ›Neuen Welt‹ zum Sound der ›Heilen Welt‹

Oder: Von der ›Rainer Family‹ bis zu Toni Praxmairs »Kitzbuehel Tyrolean Singers«

- Abb. 1 »Re-Engagement of the Rainers [...] 15. July 1842 [...]«, Harvard University, Houghton Library, Harvard Theatre Collection: Playbills and programs from Boston Theatres, htc_tcs_66_22_1842_july_15_rainers, online zugänglich via <https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/hou0243100454>.
- Abb. 2 »Franz Rainer's Tyrolean Alpine Singers«, 1900/1909, Iowa University, Digital Library, Redpath Chautauqua Collection, MSC150 online zugänglich via https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Atc_55971_55969.
- Abb. 3 *The Bystander*, 17.11.1937, via britishnewspaperarchive.com, c_ Illustrated London News Group, Image created courtesy of The British Library Board.

