



Wolfgang Rathert / Berndt Ostendorf

Musik der USA

Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge

Mit freundlicher Unterstützung von

 ernst von siemens
musikstiftung

 **DFG** Deutsche
Forschungsgemeinschaft

und des US-amerikanischen Generalkonsulats München

Erstausgabe Oktober 2018

© by Wolfgang Rathert und Berndt Ostendorf
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2018
Gesetzt in Adobe Garamond und Thesis Sans
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-112-4

www.wolke-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort und Dank	9
Die geheime Choreographie der amerikanischen Musik	11
I Spielarten des Populären [Ostendorf]	19
1. Einleitendes ...	19
2. Einübung in den Rassismus: Die Minstrel Show ...	26
3. Der Coon Song ...	35
4. Frühe amerikanische Klaviermusik: Louis Moreau Gottschalk ...	40
5. Stephen Foster und die erste nationale Songtradition ...	44
6. Tin Pan Alley und die Great American Song Tradition. New York als Zentrum einer nationalen Musikindustrie ...	53
7. Die „Shylocks von Tin Pan Alley“ ...	68
8. Die Rolle der Deutsch-Amerikaner in der amerikanischen Musik zwischen 1870–1930 ...	72
9. Die Einzigartigkeit der Musik von New Orleans ...	101
10. Blues, Jazz, Folk und Country als Schlüsseltraditionen ...	109
11. Country und Western Music [Mitautor: Stephan Palmié] ...	117
12. Die amerikanischen Folksong-Revivals ...	121
Anmerkungen ...	126
II Kulturelle Vernetzungen [Rathert]	129
1. Einleitendes ...	129
2. Frühe Einwanderung ...	132
3. Europäische Klassiker als Leitbild in New England ...	135
4. Anthony Philip Heinrich ...	141
5. Einwanderung im 19. Jahrhundert ...	143
6. Europäische Dirigenten in den USA ...	147
7. Noch einmal: Die Damrosch-Dynastie ...	155
8. Emigranten auf Zeit: Gustav Mahler und Ferruccio Busoni ...	157
9. Vermittler zwischen 19. und 20. Jahrhundert: Artur Schnabel und die Brüder Busch ...	169
10. Migrationen anderer europäischer Nationen im 20. Jahrhundert ...	173
11. Exil ab 1933 ...	181
12. Arnold Schönberg ...	184
13. Igor Strawinsky und Béla Bartók ...	189
14. Exil-Situationen in Hollywood ...	194
15. Schicksale an der Ostküste ...	198
16. Transatlantische Laufbahnen ...	202

- 17. Amerikaner in Europa I: Bis zum Zweiten Weltkrieg ... 211
- 18. Amerikaner und doch Europäer: Daniel Gregory Mason ... 219
- 19. Deutschland oder Frankreich? ... 221
- 20. Gertrude Stein, Virgil Thomson und die „Boulangerie“ ... 225
- 21. George Antheil und andere „Bad Boys“ der amerikanischen Moderne ... 229
- 22. Amerikaner in Europa II: Nach dem Zweiten Weltkrieg ... 235
- 23. Die American Academy in Rom und der Kalte Krieg ... 238
- 24. Amerikanische Mavericks nach 1960 in Europa ... 242
 - Anmerkungen ... 248

III Emanzipation und Emergenz. Autonomiebestrebungen in der nordamerikanischen Musikgeschichte [Rathert] 251

- 1. Einleitendes ... 251
- 2. Inneramerikanische Voraussetzungen ... 253
- 3. Wege der geistlichen Musik ... 259
- 4. Vorschein der Autonomie: Von der First New England School bis zur *Niagara Symphony* ... 271
 - 4.1 Das Erbe der Revolution ... 271
 - 4.2 Die First New England School ... 275
 - 4.3 Natur, Zivilisation, Kunstreligion: Die amerikanische Musik(ästhetik) vor dem Bürgerkrieg und ihre Folgen ... 282
- 5. Vom Gilded Age bis zum Ersten Weltkrieg ... 294
 - 5.1 Das Panorama ... 294
 - 5.2 Der Bürgerkrieg und seine Folgen ... 303
 - 5.3 Yankee Blues und Redemptive Culture ... 310
 - 5.4 Die Dvořák-Kontroverse ... 314
 - 5.5 Indianismus und „Go West“ ... 317
- 6. Die Rolle des Musiktheaters ... 327
 - 6.1 Grundsätzliche Aspekte ... 327
 - 6.2 Musical oder Oper? ... 330
 - 6.3 Europäisches oder amerikanisches Musiktheater? ... 337
 - 6.4 Hybridisierung und Mehrsträngigkeit ... 343
 - Anmerkungen ... 350

IV Das amerikanische Jahrhundert. Perspektiven und Exkursionen [Rathert]..... 353

- 1. Historische und methodische Reflexionen ... 353
- 2. Technik und Technologie ... 361
 - 2.1 Die „zweite Entdeckung“ der USA ... 361
 - 2.2 Musik im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit ... 364
 - 2.3 Filmmusik ... 371
- 3. Familienbande ... 379
- 4. Individuation und Epochen-Physiognomie ... 388
- 5. Entwicklungen vor 1945 ... 390
 - 5.1 Charles Ives ... 395
 - 5.2 Henry Cowell ... 411
 - 5.3 Aaron Copland ... 416

6. Nach 1945	... 421
6.1 Elliott Carter	... 431
6.2 John Cage	... 435
6.3 Leonard Bernstein	... 443
6.4 Die New York School	... 450
6.5 Minimalismus und Post-Minimalismus	... 461
6.6 John Adams	... 471
6.7 Third Stream(s)	... 476
Anmerkungen	... 488

Voices of American Music 493
--------------------------	-----------

Anhang

Glossar 498
Synoptische Chronik 1600–2018 501
Auswahl-Bibliographie 613
Abbildungsnachweise 703
Index 707

VORWORT UND DANK

Das Buch *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge* unternimmt den verwegenen Versuch, einen Gegenstand zu behandeln, dessen innere und äußere Dimensionen sich – wie das Land selbst – einer Bändigung entziehen. Die amerikanische Musikgeschichte ist, zumal in ihren globalen Ausstrahlungen, definitiv „bigger than life“, um den Titel von Nicholas Rays kontroverserem Film von 1956 zu zitieren. Oft fühlten sich die Autoren wie Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* Ulrich, der konstatierte, dass die Wahrheit kein Stück Kristall sei, den man in die Tasche stecken könne, sondern eine unendliche Flüssigkeit, in die man hineinfalle – und, so sei es hinzugefügt, auch leicht ertrinken kann. Ein freundlicheres Bild stammt von dem Pianisten Alfred Brendel, der die Interpretationsarbeit am Klavierkonzert Robert Schumanns mit dem Touristen verglich, der sich durch die Häuser-schluchten Manhattans bewege, um das Empire State Building zu besuchen: Das Gebäude wirke immer, als habe man es in Kürze erreicht, doch beim nächsten Block scheint es wieder genauso weit entfernt wie zuvor, bevor man es schließlich erreicht. Die Autoren sind froh, dass sie weder das Schicksal Ed Averys, des tragischen Helden von *Bigger than life*, erlitten haben noch in der unendlichen Flüssigkeit der amerikanischen Musik ertrunken sind, sondern am Schluss doch noch einen möglichen Eingang gefunden zu haben. Dass dieser Weg zu einem wie auch immer vorläufigen Ende gelangte, ist der nachhaltigen und geduldigen Unterstützung folgender Institutionen und Personen zu verdanken:

Wir danken der Ernst von Siemens Musikstiftung (Zug/Schweiz) und dem Amerikanischen Generalkonsulat München für die großzügige Unterstützung bei der Finanzierung der Herstellungs- und Druckkosten sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Finanzierung eines Forschungssemesters (einschließlich einer Archivreise in die USA) für Wolfgang Rathert.

Wir danken der Paul Sacher-Stiftung Basel, ihrem Direktor Felix Meyer und seinen Assistentinnen Isolde Degen und Ute Vollmar, dem wissenschaftlichen Stab mit Angela de Benedictis, Matthias Kassel, Simon Obert und Heidi Zimmermann sowie den Mitarbeiterinnen der Bibliothek für die unschätzbare fachliche Unterstützung und die Zurverfügungstellung von Abbildungen aus ihren Sammlungen zu amerikanischen Komponisten.

Wir danken folgenden Personen – darunter auch Freunde und Kollegen, die das Erscheinen dieses Buchs leider nicht mehr erleben durften – für ihr nie nachlassendes Interesse und ihre Anregungen:

Robert Adlington, Rüdiger Albrecht, Knut Andreas, Gisela Bechtel, Agnes und Ludger Böckenhoff, Gianmario Borio, Esteban Buch, Frank Cifarelli, Sabine Coelsch-Foisner, Monika und Hermann Danuser, Marc Delaere, Christof Decker, Lew Erenberg, Jasmin Falk, William Ferris, Jens Malte Fischer, Josef Focht, Giovanni Giuriati, Nils Grosch, Werner Grünzweig, Charles Hamm, Thomas Hell, Stephen Hinton, David Horn, William Kinderman, Helmut König und Heike Dörrenbecher, John Hasse, Heribert Henrich, Elmar Juchem und Stefanie Kage, Richard Klein, Hanspeter Krellmann, Brigitte Kreutzer, Günter Lenz, Sabine Liebner und Rupert Karbacher, Joseph Logsdon, Andreas Meyer, Claudio Müller, Klaus Oberdieck, Masako Ohta, Carol J. Oja, Matthias Osterwold, Stephan Palmié, Sascha Pöhlmann, Gerhard Putschögl, Ulrich Ratzeburg, Klaus Peter Richter, Peter J. Schmelz, Dieter Schnebel, Herbert Schneider, Anne C. und John R. Shreffler, Gisela und Giselher Schubert, Michael P. Smith, Werner Sollors, Metin Somer, Martin Supper, Eva Wattolik, Mike Weaver, Horst Weber, Doris Wendt, Olaf Wilhelmer, Regina Wohlfarth, Steven Whitfield und Meike Zwingenberger, Constance Scharff und Arturo Zychlinsky.

Für die Durchsicht und Korrektur des Manuskripts geht ein großer Dank an Renate Lau, Veronika Keller, Juana Zimmermann und die studentischen Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der LMU München, insbesondere Elisabeth Hösl und Felix Janssen. Der Leiterin der Geschäftsstelle des Departments Kunstwissenschaften an der LMU, Bianca Michaels, und ihrer Mitarbeiterin Renate Treiber sei für ihre administrative Unterstützung gedankt.

Der Dank an den Verleger des Wolke-Verlags, Peter Mischung, in Worte zu fassen, ist eigentlich nicht möglich: Ohne seine unermüdliche Energie, seine bewundernswerte Professionalität und nie nachlassende Zugewandtheit gegenüber den Autoren und seinen Glauben an Sache wäre dieses Buch wohl nicht zustande gekommen.

Jutta Ostendorf und Ilona Rathert sowie unseren Kindern und Enkeln danken wir für die Kraft und Liebe, die es uns ermöglichten, dieses Buch entstehen lassen zu können.

Berndt Ostendorf
Wolfgang Rathert
München/Berlin, im September 2018

DIE GEHEIME CHOREOGRAPHIE DER AMERIKANISCHEN MUSIK

E pluribus unum (Wappenspruch der USA)
Look! The next time you hear anyone say
there's no room in this country for foreigners,
tell him *everybody* in the United States is a for-
eigner. (Frank Sinatra)

I

Was meinen wir mit „amerikanischer“ Musik? Gibt es eine große amerikanische Erzählung eines musikalischen Sonderwegs, in den USA als *exceptionalism* bekannt, oder finden wir im Laufe der Musikgeschichte immer häufiger separate, heterogene, zum Teil sogar inkompatible Geschichten vor? Unterliegen wir vielleicht sogar einem erkenntnistheoretischen Vorbehalt, weil wir zu sehr in unseren eigenen Musik-Narrationen verstrickt sind, die unsere Wahrnehmung filtern? Offensichtlich gibt es eine unterschiedliche Innen- bzw. Außensicht zu diesen Fragen, die sich auf das Bild der amerikanischen Musik sofort auswirkt. Kann es in einem so großen und vielfältigen Land eine tragfähige Historiographie der amerikanischen Musik geben? Wie steht es in den USA mit der Suche nach einer nationalen musikalischen Identität und mit den Versuchen einer nationalen Selbstbestimmung mittels Musik? Wer sind die amerikanischen „Bürger“ und wer nicht? Anfänglich waren nur „gentlemen of property and standing“ wahlberechtigt. Die Indianer, die Schwarzen, die Einwanderer, die Juden, die Asiaten, die illegalen Hispanics waren nicht satisfaktionsfähig und blieben ausgeschlossen. Wie steht es heute mit Bürgern von Hawaii, Puerto Rico, Alaska und Guam, die zum Hoheitsgebiet der USA gehören, und wie mit denen von Kanada, Mexiko und Kuba, die als „Hinterhof“ der USA gelten und Nachbarn auf dem nordamerikanischen Kontinent sind? Und wie steht es mit den Frauen? Jeder Versuch der Einschränkung der Zugehörigkeit hat sich im Laufe der Zeit als problematisch erwiesen, da sich die stetig wandernde und mobile „amerikanische“ Musik nicht an Staatsgrenzen gehalten oder irgendwelche Weisungen und Vorbehalte respektiert hat.

Die Verfassung mit ihren abstrakten Idealen und Prinzipien ist der umfassendste gemeinsame Nenner, der eine nationale Identität stiftet und definiert. Kann man für den Nationalstaat musikalische Gemeinsamkeiten, etwa einen parallelen musikalischen Nationalcharakter, postulieren, der dem politischen entspricht? Gibt es dahinter oder darunter ein politisches Unbewusstes der Musik oder eine unsichtbare Choreographie in der *mise en scène* und der Performanz der Musik? Kann man überhaupt von einem musikalischen Korrelat der politischen Nation oder der Gesellschaft ausgehen? Wenn nicht, gibt es dann vielleicht einen nationalen Satz von

typischen Gattungen, oder gar stilistische Eigenarten? Hier stellt sich die immer wieder erörterte Frage, worauf diese musikalischen Gemeinsamkeiten basieren und wo sie herkommen und wer sie formuliert hat – und zwar als politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle und ethnische Grenzziehung, die entscheiden soll, wer dazu gehört und wer nicht.

Gibt es ein „idealtypisches Wesen“ der nationalen Musik, also eine jeweils „synchron präsente Tradition“? Wie entfaltet und entwickelten sich die jeweiligen historischen Einschätzungen? Vorsicht ist geboten, denn in der Frage steckt eine verborgene synchronisierende und damit ordnende Hintergrundannahme und eine „self-fulfilling prophecy“. Die Kontur der Antwort ist vorgegeben und entspricht der Logik der Frage: Es gibt zwei grundsätzliche große derartige Erzählungen, die im nationalen Sinnspruch *E pluribus unum* zum Ausdruck kommen. Als konzeptuelle Hintergrundannahme der Vorstellung einer Gemeinsamkeit gilt immer die Synchronie. Ist es die gemeinsame DNA der Ethnie oder aber ist es die kollektive historische Erfahrung des Rassismus und Nativismus, die eine Folge der jeweiligen Konstruktionen der Rasse sind? Man spricht von einer gemeinsamen Gefühlsstruktur. Was jedoch konstituiert diese Gemeinsamkeit, ist sie organisch gewachsen oder doch durch eine bewusste Identitätspolitik geschaffen worden? Diese Konstruktionen entfalten sich einerseits diachron und hinterlassen langfristige Sedimente. Schließlich könnte man den gemeinsamem Raum, die Geographie und die lokalen regionalen Erfahrungen, etwa in Neuengland, im Süden oder Westen nennen. Damit zusammenhängend ist die Entwicklung der Märkte, die sich vor 1880 zunächst regional, ab 1880 national und nach 1920 international formierten. Wenn man eine gemeinsame Basis für amerikanische Musik sucht, dann ist das Ziel der Frage eine Makro-Musikologie des *unum*, also erkennbare gemeinsame Charakteristika und Familienähnlichkeiten.

Eine Verneinung der Einheit unterstellt eine empirisch greifbare und mikro-musikologisch beschreibbare Diversität und betont die real existierenden Unterschiede, die *plures*. Gibt es statt der Einheit eine Vielzahl von inkompatiblen amerikanischen Musiken? Dazu müssen gleichsam spontan Differenzkriterien und charakteristische Brüche (*musical particulars*) postuliert werden. Es kann also auch quasi automatisch zu einer Überdeterminierung der Differenzen kommen. Dahinter kommt ein altes kognitives Grundparadigma zwischen Universalismus vs. Partikularismus zum Vorschein – ein grundsätzlicher Zugang seit Platon und Aristoteles. Was vereint wird, wird vornehmlich idealtypisch verstanden, was trennt, bleibt vorwiegend realhistorisch begründet. Hier kann man von einem programmierten Streit zwischen Idealisten und Realisten sprechen. Die Frage ist, ob diese Differenzen von einem musikalischen Unbewussten choreographiert werden.¹

Sicher aber basiert ein Nationalgefühl auch auf den über die Zeit akkumulierten gemeinsamen historischen Erfahrungen (und ihrer jeweiligen Bearbeitung), die für die USA in erster Linie aus der Kolonial- und Besiedlungsgeschichte, der Einwanderung, der Sklaverei und dem Bürgerkrieg, dem die Geburt der Nation zugeschrieben

wird, und der Industrialisierung, Urbanisierung, Einwanderung und Globalisierung bestehen, die den heutigen multi-kulturellen Kosmopolitismus ermöglicht hat.

II

„Where does a specific historian feel that music in his area begins and ends? Out of the total experience in his area, what facets appeal to the historian in question as worthy of chronicle in his book? What criteria for determining musical value does the historian accept, and why? How important does the historian consider primary documents and original editions to be, as opposed to merely secondary sources? What kind of public does the historian envision – one musical cognoscenti or a broad lay public? Is the historian teleologically minded, or, in other words, does he envision American music history as moving forward to some recognizable goal. If so, is the goal toward which history leads understood to be always higher and better than anything that has preceded it?“²

Die Fragen, mit denen der amerikanische Musikhistoriker Robert Stevenson 1970 in einem Vortrag in der Library of Congress zu Beginn seines Vortrags über Grundfragen einer amerikanischen Musikgeschichtsschreibung der USA seine Hörer konfrontierte, haben an Aktualität nichts verloren, im Gegenteil. Auf die Eingangsfrage – also wie ein Musikhistoriker in den USA eigentlich spüre und entscheide, wo Anfang und Ende der ihn umgebenden Musikkultur anzusetzen seien – antwortete er mit einem Hinweis auf die Haltung lateinamerikanischer Musikhistoriker: Niemandem von ihnen würde es im Traum einfallen, eine Darstellung anstatt mit der Musik der indigenen Völker mit der importierten Musikkultur der spanischen Kolonialherrschaft zu beginnen. In vielen Darstellungen zur Musikgeschichte der USA war es aber genau umgekehrt: Der nordamerikanische Indianer blieb in ihnen lange ein „indigenous foreigner“, wie Stevensons paradoxe Formulierung lautete. War diese Ignoranz Ausdruck eines latenten oder manifesten Rassismus einer von weißen Musikhistorikern dominierten Geschichtsschreibung gegenüber den Ureinwohnern, der genauso gut auch die Musikkulturen anderer ethnischer Gruppen – insbesondere die afro-amerikanische Bevölkerung – treffen konnte? Oder war sie, objektiv betrachtet, gerechtfertigt, weil die indianische Musik, so faszinierend sie auch für weiße Ohren klingen mochte, nichts zu einer Entwicklung der Musik auf amerikanischem Boden beitrug? Stevensons provozierender Anfang machte klar, dass es sich bei der Befassung mit der nordamerikanischen Musik um eine sehr spezielle, vielleicht sogar unvergleichliche Situation handelte, bei der die „üblichen“ Darstellungskriterien einer Musikgeschichte nicht greifen: Man kann sie weder als eine Ereignis-, National-, Gattungs-, Ideen- oder Sozialgeschichte schreiben und benötigt doch alle diese Elemente, um am Ende wieder festzustellen, dass ein geschlossenes Gesamtbild utopisch ist – es würde jeden Rahmen sprengen und doch Torso bleiben. Und schon die Wahl des geographischen Attributs im Titel – amerikanisch, nordamerikanisch, USA – ist heikel, weil dadurch ganz unterschiedliche Assoziationen über ästhetische, geschichtliche, kulturelle und machtpolitische Ansprüche ausge-

löst werden (können). In dem vorliegenden Buch finden, entsprechend dem Usus in der anglo-amerikanischen Literatur die ersten beiden Bezeichnungen auch für die Zeit nach 1776 Gebrauch, ohne damit die eigenständige Musikgeschichte Kanadas oder Mittel- und Südamerikas thematisieren zu wollen oder können. Dies heißt allerdings nicht, dass die vielfältigen Beziehungen der USA zu ihren Nachbarn ignoriert werden dürfen.

Die monographische Literatur, die über die Musik der USA seit der ersten Gesamtdarstellung ihrer Geschichte durch den Franko-Amerikaner Frédéric Louis Ritter, dem 1883 erschienenen Werk *Music in America*, entstanden ist, füllt 135 Jahre später ganze Bibliotheken. Wie hoch die Zahl der Aufsätze zu einzelnen Themen ist, weiß niemand. Quantitativ wie qualitativ ist diese in den letzten zwei Jahrzehnten exponentiell anwachsende Literaturlage letzten Endes nichts anderes als Ausdruck der Komplexität der amerikanischen Musikgeschichte. Eine ganze akademische Industrie erforscht mit historischen, systematischen und ethnologischen Methoden tendenziell jeden ihrer Aspekte. Vergegenwärtigt man sich die Anzahl und den Umfang von Dokumenten, die in Archiven und Bibliotheken der USA und in Europa vorhanden sind, wird schnell klar, um was für eine Aufgabe es sich handelt. Allein in den Sammlungen zu Leonard Bernstein und Aaron Copland, die in der Library of Congress vorhanden sind, befinden sich jeweils mehr als 400.000 Dokumente (items); so werden noch Generationen von Archivaren, Bibliothekaren und Forschern damit beschäftigt sein werden, das Material zu erfassen, zu strukturieren und für die Öffentlichkeit in Form von Datenbanken, Publikationen und Editionen aufzubereiten. Hinzu kommen die Aktivitäten auf dem Gebiet der Tonträgerindustrie und nicht-kommerzieller Organisationen (wie dem Smithsonian Institute und den New World Records) und Initiativen im Internet wie die von der Stiftung des amerikanischen Baritons Thomas Hampson, die digitale Ressourcen zur Geschichte des amerikanischen Lieds aufbereitet.³ Die Frequenz neuer Veröffentlichungen, die bereits jetzt jedes Jahr zum Thema erscheinen, ist so hoch, dass es auch für die auf die Musik der USA spezialisierten Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen schwierig geworden ist, auch nur einigermaßen den Überblick zu behalten. Zudem ist die Publikationsflut in der anglo-amerikanischen Musikwissenschaft inzwischen durch Nebenflüsse zu einem wahren Delta angewachsen, denn in der europäischen Musikwissenschaft und insbesondere im deutschsprachigen Bereich ist das Interesse für die Musik der USA ebenfalls kontinuierlich angestiegen. Den ersten Impuls dafür setzte vor vier Jahrzehnten die langsam einsetzende Exilforschung über die Jahre 1933–1945. Sie führte nicht nur die irreversiblen Folgen des Aderlasses für die deutsche Musikkultur vor Augen, sondern auch die paradoxe Tatsache, dass die europäische Musikgeschichte über einen gewissen Zeitraum praktisch eine eingekapselte amerikanische war. Da sich aber umgekehrt auch ein Teil der Musikgeschichte der USA seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in einem erheblichen Ausmaß in europäischen Ländern abspielte, war gleich ein weiteres, nicht minder breites transatlantisches Forschungsfeld eröffnet. Schließlich entdeckte auch die Amerikanistik die amerikanische Musik und stellte zu ihrem nicht geringen Erstaunen fest, dass sich

Kernfragen der kulturellen Entwicklung der USA in ihr wie in einem Brennspiegel abbilden. Heute kann und sollte die Erforschung der Musik der USA sinnvollerweise nur noch in einem transdisziplinären und -nationalen Verbund erfolgen, in dem ein Fächerkanon von Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaft, Literatur-, Kunst- und Mediengeschichte und der Amerikanistik mit Unterstützung der Digital Humanities das Gebiet kartieren und auch für den nicht-spezialisierten Interessenten zugänglich machen kann.

Bis zum Ende des Kalten Kriegs und des Falls der Mauer im Jahr 1989 spielte die amerikanische Musik in der anglo-amerikanischen Musikwissenschaft nur eine marginale Rolle. Nach Ritters Buch gab es nur eine Handvoll Gesamtdarstellungen, unter denen Gilbert Chases 1955 erschienenes Buch *America's Music. From the Pilgrims to the Present* eine Ausnahme bildet: Es lenkte nicht nur zum ersten Mal den Blick auf die Populärmusik, sondern lag bereits drei Jahre später in deutscher Übersetzung auch in der Bundesrepublik Deutschland vor. H. Wiley Hitchcock und Charles Hamm wählten in ihren 1969 bzw. 1983 publizierten Büchern *Music in the United States. A Historical Introduction* und *Music in the New World* erstmals Zugänge, die der Vielschichtigkeit und Dynamik der amerikanischen Musikgeschichte inhaltlich und methodisch gerecht wurden, indem sie eine kulturgeschichtliche Perspektive wählten, die von der Dialektik des Verhältnisses von „populären“ und „ernsten“ Musikkulturen ausging und auch die transatlantischen Bezüge berücksichtigte. Ronald L. Davis' bis heute unterschätzte dreibändige *History of Music in American Life* von 1980–1982 machte durch zeitliche Gliederung und Umfang deutlich, wie sich die Musikgeschichte der USA nach dem Ende des Bürgerkriegs beschleunigte und verdichtete. Eine endgültige Korrektur der im Bewusstsein der europäischen und auch weiten Teilen der amerikanischen Musikwissenschaft noch vorherrschenden Meinung, dass die amerikanische Musikgeschichte erstens kurz und zweitens ereignisarm sei, lieferte dann 1986 die von Hitchcock betreute vierbändige Ausgabe des Lexikons *New Grove of American Music*, dessen beeindruckende Teamleistung mehr als 4.500 Einträge hervorbrachte. Knapp 30 Jahre später erschien die zweite, von Charles Hiroshi Garrett herausgegebene Ausgabe: Sie enthält 9.374 Einträge unter Mitarbeit von mehr als 1.500 Autoren aus der ganzen Welt! In diesem Zeitraum haben sich inhaltliche Einsichten und die daraus folgenden Methodenansätze noch einmal so stark geändert, dass man von einer kopernikanischen Wende sprechen kann.

Die Gesamtdarstellungen sind, sofern sie nicht für die Lehre als Nachschlagewerke benötigt werden, faktisch verschwunden. Der letzte große Versuch war Richard Crawford's *America's Musical Life* aus dem Jahr 2001, in dem Crawford aber bereits einen strukturgeschichtlichen und systematischen Ansatz wählte, der den Begriff der „Performance“ in den Mittelpunkt rückte, der hier weit mehr als die Übersetzung „Aufführung“ impliziert, nämlich Aktivität auf allen Ebenen der Produktion, Reproduktion und Distribution von Musik, und damit die Dynamik des amerikanischen Musiklebens als roten Faden herausarbeitete. Einige Jahre zuvor war die von David Nicholls herausgegebene *Cambridge History of American Music*

erschienen; die insgesamt 19 Beiträge des Bandes bieten in der Verbindung topologischer und chronologischer Aspekte eine so weitgehende Differenzierung, dass wir es auch mit 19 eigenen Musikgeschichten zu tun haben.⁴ Zahllose Spezialstudien zu Akteuren, Institutionen und Phasen der amerikanischen Musikgeschichte sind seitdem erschienen, die immer wieder um die Frage kreisen, was „(US-)amerikanische Musik“ sei. Die vorläufige und pragmatische Antwort, die Chase 1955 gegeben hatte, lautete, dass jegliche Musik amerikanisch sei, die von amerikanischen Bürgern auf dem Territorium der USA geschaffen worden sei. Kyle Gann bemerkte dazu in seinem 1997 erschienenen Buch *American Music*, das diese Definition die amerikanische Musik dennoch in einer „vulnerable position“ zurückgelassen habe, weil sie keine inhaltlichen, sondern nur formale Kriterien liefern könne und damit das kulturelle Unterlegenheitsgefühl gegenüber Europa eher noch verstärkt denn gemildert habe: „America is so distrustful of its own musical creativity that it continues to project musical achievement on the rest of the world, preserving its own cultural inferiority complex. So intense is the focus on the dichotomy between Eurocentric tradition on one hand and ethnics music [...] on the other, that ‚American classical music‘ is perceived as just a special case of the European tradition.“⁵ Die Ergebnisse der 2008/2009 durchgeführten europäisch-amerikanischen Doppelkonferenz zu den transatlantischen Musikbeziehungen im 20. Jahrhundert haben jedoch gezeigt, dass diese pessimistische Deutung vor dem Hintergrund der Neuerschließung und Rekontextualisierung von Quellen – so den in der Basler Paul Sacher Stiftung liegenden Sammlungen prägender amerikanischer und europäischer Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Pierre Boulez, Elliott Carter, Morton Feldman, Conlon Nanarrow, Steve Reich, George Rochberg und Edgard Varèse – nicht das letzte Wort ist, sondern einer permanenten Revision unterliegt.⁶ Und die Diskussion geht weiter, wie die Ergebnisse eines Kolloquiums führender amerikanischer Musikwissenschaftler zeigen, das sich der Frage widmete, unter welchen Voraussetzungen ein Studium der amerikanischen Musik im 21. Jahrhundert möglich ist.⁷

III

Das vorliegende Buch geht auf die vor einigen Jahren gefasste Idee der beiden Autoren zurück, aus amerikanistischer und musikwissenschaftlicher Sicht für ein größeres deutschsprachiges Lesepublikum eine Einführung in die amerikanische Musik und ihre Geschichte zu ermöglichen. Dieses Vorhaben durchlief im Lauf der Arbeit wesentliche Wandlungen: Der Plan, eine Geschichte der amerikanischen Musik von ihren Anfängen bis heute noch einmal erzählen zu können, erwies sich angesichts der Geschwindigkeit des Literatur- und Forschungszuwachses als undurchführbar. Zudem haben sich die Möglichkeiten, sich im Internet über verschiedenste Bereiche der amerikanischen Musik umfassend und kompetent zu informieren, in diesem Zeitraum so verbessert, dass eine redundante Nacherzählung von einzelnen Phänomenen und Gattungen nicht sinnvoll erscheint, die anderswo kompakter, vollstän-

diger und aktueller zu finden sind. Der enzyklopädische Anspruch ist freilich noch im Anhang sichtbar: Die synoptische Chronik und die Auswahl-Bibliographie versuchen, soweit wie möglich, das Panorama, um das es geht, anzudeuten.

So verstehen sich die vier Kapitel des Buchs als Streifzüge: Sie spiegeln die Intentionen und Interessen, aber auch die Grenzen der Kompetenz der Autoren wider. Letztere werden durch die eher marginale Behandlung der Popularmusik nach 1945 und die Milieus der Gegenkulturen seit den 1980er Jahren gesteckt. Im Mittelpunkt standen der Wunsch, die „geheime Choreographie“ der amerikanischen Musik transparenter zu machen und Themen zu behandeln, die einem deutschsprachigen Publikum entweder vertraut sind (wie der Minimalismus) oder aber mit europäischen Bezügen (Migration und kultureller Austausch) zu tun haben, deren systematische Erforschung erst jetzt beginnt. Das Buch verzichtet daher auch weitgehend auf Werkbesprechungen zugunsten von Kontextualisierungen. Die Kapitel sind so geschrieben, dass sie auch für sich gelesen werden können; gelegentliche Redundanzen sind daher möglich, aber auch beabsichtigt, da dieselben Themen oder Akteure dann in anderen Zusammenhängen erscheinen.

Nicht anders als frühere Bücher über die amerikanische Musikgeschichte ist auch dieses Buch ein „work in progress“, auf dessen Weiterentwicklung die Autoren hoffen. Für eine kritische Auseinandersetzung, den Hinweis auf Leerstellen und Fehler, sind sie dankbar, hoffen aber gleichzeitig, dass diese *tour de force* und *tour de horizon* möglichst viele Leser anregen wird, eigene Streifzüge in der faszinierenden Landschaft der amerikanischen Musik zu unternehmen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu den von Julius Greve und Sascha Pöhlmann herausgegebenen Konferenzbericht *America and the Musical Unconscious*, New York und Dresden 2015.
- 2 Robert Stevenson, *Philosophies of American Music History*, Washington 1970, 3. (Stevensons Darstellung, so grundsätzlich sie ist, erschien nur als Separatdruck der Library of Congress außerhalb des Buchhandels.)
- 3 Vgl. dazu <https://hampsongfoundation.org/projects/> (abgerufen im September 2018).
- 4 Vgl. David Nicholls [Ed.], *The Cambridge History of American Music*. Cambridge 1998, XIII: „[...] to some extent self-contained, telling its own story from its own perspective.“
- 5 Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York 1997, XIII f.
- 6 Vgl. Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert und Anne C. Shreffler (Eds.): *Crosscurrents. European and American Music in Interaction, 1900–2000*, Suffolk 2014.
- 7 Charles Hiroshi Garrett, Carol J. Oja, George E. Lewis, Gayle Sherwood Magee, Alejandro L. Madrid, Sherrie Tucker und Robert Fink, „Studying U.S. Music in the Twenty-First Century“, in: *Journal of the American Musicological Society* 64 (2011), 689–719.