



Dvořák und seine Familie auf den Stufen ihres Wohnhauses in der East 17th Street in New York, 1893

Joseph Horowitz

Dvořáks Prophezeiung

und das Schicksal der
Schwarzen klassischen Musik
in den USA

Aus dem Amerikanischen
von Christian Much

wolke

Originalausgabe: Dvořák's Prophecy and the Vexed Fate of Black Classical Music
W.W. Norton, New York 2022

Deutsche Erstausgabe 2025

© 2022 by Joseph Horowitz

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag, Berlin und Hofheim

Gesetzt in der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Montage aus einem Foto der Brooklyn bridge um 1894 (Library of Congress)

und einem Foto Dvořáks aus der Zeit (Library for the Performing Arts)

ISBN 978-3-95593-267-1

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort zur deutschen Ausgabe: Zwischen Europa und Amerika 9

Vorwort von George Shirley 18

Präambel: Die Vergangenheit nutzen 23

Kapitel 1: Dvořák, amerikanische Musik und *Race* 31

Dvořáks Prophezeiung – Dvořáks Nachkommen: Burleigh und Coleridge-Taylor – Die Schwarzen Sinfoniker – Porgy und Bess – Die Aneignungs-Debatte

Kapitel 2: Verteidigung der Nostalgie 60

James Gibbons Huneker und die ›Alte Garde‹ – Verteidigung der Nostalgie – Henry Edward Krehbiel und die Negro-Melodien – Die Fragmentierung der Kultur

Kapitel 3: Die subversive Kraft der Nostalgie 83

Vom Gebrauch der Umgangssprache: Mark Twain und Charles Ives – Der moralische Kern: die Rassenfrage – Der amerikanische Transzendentalismus

Kapitel 4: Eine ödipale Revolte 106

Die nutzlose Vergangenheit: Van Wyck Brooks und der Mythos des ›Gilded Age‹ – Die nutzlose Vergangenheit: Virgil Thomson, Aaron Copland und das herkömmliche Narrativ – Leonard Bernstein und der Fall Ives – Copland und Mexiko – Nachtrag: Das herkömmliche Narrativ und der CIA

Kapitel 5: Die Gabelung der amerikanischen Musik 133

Warum die klassische Musik des USA weiß blieb – Gab es eine nutzbare musikalische Vergangenheit? – Der Nutzen von Whitman und Melville – Zusammenfluss – Black Souls Matter

Kapitel 6: Klassische Musik – nicht nur weiß 165

Zu entdecken: William Levi Dawson – Zu entdecken: Florence Price – Zu entdecken: Nathaniel Dett – Zu entdecken: ein geächteter Komponist

Kapitel 7: Geschichte nutzen – Streifzüge in ein Minenfeld	184
<i>Der Zustand der Geschichtslosigkeit – Kultur und ›soziale Kontrolle‹ – Triggerwarnungen – Begegnung mit Harry Burleigh – Begegnung mit John Singer Sargent – Begegnung mit Arthur Farwell – Porgy und Dvořáks Prophezeiung</i>	
Zusammenfassung	220
Danksagungen	243
Über den Autor	245
Hörempfehlungen (mit Fundorten der QR-Codes)	246
Register	251

Der amerikanische Geist widersetzt sich nicht der Tradition,
er vergisst sie.

George Santayana



William L. Dawson schrieb 1934 die *Negro Folk Symphony*

Vorwort zur deutschen Ausgabe Zwischen Europa und Amerika

Die Künste speisen sich aus dem kulturellen Gedächtnis - einer ringsum rapide schwindenden Ressource. Im Zeitalter von Trump ist das auch eine sehr amerikanische Krise, ein weiteres Symptom der amerikanischen Wurzellosigkeit. Die Amnesie der Neuen Welt wird sich zweifellos über die sozialen Medien verbreiten, verbrämt mit technologischen Spielereien, die in Bits und Stücken, in unzusammenhängenden Punkten, in Oberflächlichkeit und Vergänglichkeit ertrinken. Der deutsche Soziologe Hartmut Rosa betrachtet das Gesamtbild und stellt eine „neue Theorie der Moderne“ auf. Er nennt die vorherrschende Dynamik „soziale Beschleunigung“ – und seine Prognosen sind düster. In *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (2005) prognostiziert Rosa – zutreffend – neue Formen des politischen Zusammenbruchs und Ausbrüche unkontrollierter Gewalt unter Massen, die von den Prozessen der Beschleunigung und des Wachstums ausgeschlossen sind. Die Künste brechen ihrerseits zusammen. Sie beruhen notwendigerweise auf Abstammung und Tradition, auf einer dialektischen Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die soziale Beschleunigung führt zu einem Zustand der Geschichtslosigkeit.

Mein künstlerischer Werdegang verdeutlicht das. Aufgewachsen bin ich in New York und Colorado, mit einer Liebe zur klassischen Musik. Genauer: zur europäischen Klassik. Mein Vater, der Sohn von Einwanderern, lernte die weite Welt erstmals beim Medizinstudium in Wien kennen. Als Jude aus Manhattans geschäftiger Lower East Side hatte er dafür in den USA keine Zulassung erhalten. Meine frühesten musikalischen Erinnerungen sind geprägt von Richard Tauber, wie er Lehár und Johann Strauss singt. Zu unserer Sammlung von 78er-Langspielplatten gehörten auch – ich erinnere mich seit Kindheitstagen an die Cover – Rachmaninoff als Interpret seines Zweiten Klavierkonzerts und Rudolf Serkin in Brahms' B-Dur-Sonate. Ich spielte schon in jungen Jahren Klavier; vor allem Chopin. Als Jugendlicher entwickelte ich eine lebenslange Leidenschaft für Wagner, der mein Gefühlsleben auf gefährliche Weise in Beschlag nahm.

Ich wollte nie Musikkritiker werden, stolperte aber als arbeitsloser End-Zwanziger eher zufällig in einen entsprechenden Job bei der *New York Times*. Schon bald fühlte ich mich dabei eher unwohl. Was berechtigte mich, über ein breites Spektrum von Musikveranstaltungen ein Urteil zu fällen? Hinzu kam, dass mir die Veranstaltungen, mit wenigen Ausnahmen, redundant und formelhaft schienen, eigentlich überflüssig. Ich stellte fest, dass es um die klassische Musik in New York schlecht bestellt war. Die Institutionen, in denen sie aufgeführt wurde, taumelten wie Schlafwandler ihrer Bedeutungslosigkeit entgegen.

Ein Buchvertrag – für das, woraus später mein Buch *Conversations With Arrau* entstand (die deutschsprachige Ausgabe trug den Titel *Claudio Arrau: Leben mit der Musik*) – bot mir die Gelegenheit, bei der *New York Times* zu kündigen. Der Pianist Claudio Arrau war eine späte Inkarnation des romantischen Bohémien; meine Neugier für diesen Typ war auch ein neugieriger Blick zurück auf die Alte Welt. Mein Blick nach vorne auf die Neue Welt, die ich nie so ganz als meine eigene empfand, löste in mir ein Gefühl des Verratenseins aus – und den Wunsch zu verstehen, wie die Klassik in den USA ihren Weg verloren hatte. Aber die Geschichte der amerikanischen Musikinstitutionen war praktisch unerforscht. Mein umstrittenstes Buch – *Understanding Toscanini: How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music* (1987) – war ein Anlauf, den Forschungsstand verbessern; obendrein (das ist keine Übertreibung) war es ein Akt der Selbsttherapie. Dieses Buch sollte aufzeigen, wie die amerikanische Klassik in den Jahrzehnten zwischen den Weltkriegen beliebter wurde, dann aber in einen fatal eurozentrischen ›Interpreten-Kult‹ abglitt, der das Interesse an den einheimischen Wurzeln der Musik verdrängte. Die grassierende Musikvermittlungs-Bewegung klammerte sich an tote europäische Meister. Da (infolge des Verdrängungskampfes einer Koalition kommerzieller Rundfunkanstalten) ein amerikanisches Äquivalent zur BBC oder zu den deutschen öffentlich-rechtlichen Kultursendern nicht existierte, wurde die Klassik zu einem florierenden amerikanischen Wirtschaftszweig. Amerikanische Klassik und die verschiedenen Formen der zeitgenössischen Musik galten bestenfalls als Nischenprodukte.

Im Zuge meiner Recherchen – angefangen bei *Wagner Nights: An American History* (1994) bis hin zu *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall* (2005) – stieß ich mit zunehmender Detailschärfe darauf, dass die Klassik in den USA bereits in den letzten Jahrzehnten des

19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht hatte. Die überragendsten Wegbereiter waren Theodore Thomas und Henry Higginson. Im Gegensatz zu Arthur Judson wirkten sie geschmacksbildend.

Thomas kam 1845 im Alter von zehn Jahren aus Deutschland. Als ›Meister Theodore Thomas, der Wundergeiger‹ tourte er auf dem Pferderücken, stets begleitet von einer Pistole. Jahrzehnte später machte er sich zum Dirigenten und gründete auf allerhöchstem Niveau das Theodore Thomas Orchestra. Um die volle Saison hindurch beschäftigt zu sein (und somit die Orchestermitglieder bei der Stange zu halten), war das Orchester stets auf Wanderschaft, von Küste zu Küste, von Norden nach Süden, mit Gastspielen in Bahnhöfen und Kirchen. 1891 erfüllte sich Thomas, der musikalische Pionier, seinen Lebenstraum und ergatterte die Stelle eines Großstadt-Musikdirektors. Er gründete das Chicago Orchestra (heute: Chicago Symphony Orchestra).

Wie Thomas wurde auch Higginson nicht in Reichtum geboren. Als Musikstudent in Wien konnte er sich keine drei Mahlzeiten am Tag leisten. Als sein Musiker-Talent hinter seinen Erwartungen blieb, zog er nach Boston, wechselte erfolgreich ins Bankwesen und beschloss, ein Vollzeitorchester ins Leben zu rufen. Nachdem er 1881 genügend Vermögen angehäuft hatte, kündigte er die Gründung des Boston Symphony Orchestra an. Er finanzierte und managte es bis zu seinem Tod im Jahre 1919. Zu seinen Dirigenten (die er höchstpersönlich aufspürte und auswählte) gehörten Artur Nikisch und Karl Muck. Er baute auch die Symphony Hall, die bis heute der eindrucksvolle Stammsitz des Orchesters ist.

Das New Yorker Musikleben beherrschte derweil der Dirigent Anton Seidl, der sich zuvor in Bayreuth als Wagners wichtigster Schützling (und Ersatzsohn) die Sporen verdient hatte. Statt heutzutage ebenbürtig oder sogar als Primus neben seinen New Yorker Kollegen Arturo Toscanini und Leonard Bernstein zu stehen, ist er völlig in Vergessenheit geraten. Während seiner Zeit an der Metropolitan Opera und mit den New Yorker Philharmonikern war er der Vorkämpfer einer landesweiten Wagner-Bewegung. Gleichzeitig setzte er sich für englischsprachige Opernaufführungen ein und behielt die aufstrebende New Yorker Komponistengemeinde genau im Auge.

Dies war also die Zeit, in der Antonín Dvořáks 1893 prophezeite, dass ›Negro-Melodien‹ eine ›bedeutende und erhabene‹ Schule der amerikanischen Musik hervorbringen würden. Diese von Anfang an einflussreiche, aber auch umstrittene Prophezeiung griff ein Jahrzehnt später

W.E. B. Du Bois in seiner Anthologie *The Sorrows of Black Folk* auf. Er bezeichnete das ›Negro-Volkslied‹ als ›einzigartiges spirituelles Erbe der Nation und das größte Geschenk der Schwarzen‹. In dem Jahrzehnt, das durch Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt*, die Gründung des Chicago Orchestra und die Orchesterleiter Nikisch in Boston und Seidl in New York markiert wurde, kannte das amerikanische Musikleben ein oberstes Ziel: die Suche nach neuen, autochthonen Inhalten – nach einem ›amerikanischen Kompositionsstil‹. Der ›Interpreten-Kult‹ der Zwischenkriegszeit lag noch in weiter Ferne.

All dies bildet den Hintergrund für *Dvořáks Prophezeiung*. Seit mehr als drei Jahrzehnten durchforste ich diesen Teil der Geschichte und komme zu einer bitteren Erkenntnis: Die Klagelieder des Südens, die Dvořák, Du Bois und andere einst als das chancenreichste Vehikel zur Abnabelung von Europa betrachteten, wurden im Großen und Ganzen von amerikanischen Komponisten vernachlässigt. Niemand bestreitet, dass weltweit populäre Musikgenres (wie Blues und Jazz) Schwarzen Wurzeln entsprangen. Aber in Bezug auf die Klassik leugnete der Modernismus die Existenz einer ›nutzbaren Vergangenheit‹ (um einen von Van Wyck Brooks um 1910 geprägten Begriff zu verwenden). Auf ihrer eifrigen Suche nach einheimischen Wurzeln retteten Brooks und andere Literaturhistoriker der Zwischenkriegszeit Herman Melville und *Moby-Dick* (1851) vor dem Vergessen. Doch die tonangebenden Interpreten der Musikgeschichte – Copland, Virgil Thomson und später Leonard Bernstein – fanden keine nützlichen Vorläufer. Eine in der Zwischenkriegszeit unter modernistischen Komponisten grassierende Abneigung gegen den Jazz verschärfte das Problem. Zwei überragende Genies, Charles Ives und George Gershwin, drängte der Modernismus an den Rand.

Anstelle des gewohnten Narrativs schlage ich hier ein neues Koordinatenfeld der amerikanischen Kompositions-Topographie vor. Zwei im Umgangssprachlichen beheimatete Komponisten, Ives und Gershwin, sind deren tragende Zwillingspfeiler. Dabei streife ich auch andere, die nicht ins Lager der Modernisten passen: Arthur Farwell, den amerikanischen Bartók, der die sich auf Dvořák berufende Schule der ›Indianisten‹ anführte; William Levi Dawson, dessen *Negro Folk Symphony* (1932) meiner Meinung nach die überbewerteten Sinfonien von Copland und Roy Harris übertrifft; und Silvestre Revueltas, der parallel zu seinem Landsmann Diego Rivera ein Meister der politischen Kunst war.

Die daraus resultierende Geschichtsschreibung nenne ich mein ›neues Paradigma‹.

* * *

1992 lud mich Harvey Lichtenstein zum Mittagessen ein. Er hatte im Alleingang die Brooklyn Academy of Music – eine vergessene Konzerthalle mit 2.000 Sitzplätzen in einem peripheren Stadtteil – in die BAM verwandelt: die aufregendste Institution für darstellende Künste westlich des Atlantiks. Seine Strategie war einfach: anbieten, was das Lincoln Center und die Carnegie Hall nicht anbieten. Als ehemaliger Tänzer besaß er ein Gespür für innovative Tanz-, Musik- und Theateraufführungen, gepaart mit einem unermüdlichen Werbetalent. Harveys Hausorchester, das Brooklyn Philharmonic Orchestra (BPO), hatte innerhalb von zwei Jahren infolge einer drakonischen Programmrevision zwei Drittel seines Publikums verloren. Er hatte mein *Understanding Toscanini* gelesen und sich offensichtlich mit den darin enthaltenen Beschwerden und Vorschlägen identifiziert – auch mit Seite 431, auf der ich das BAM als Antithese zu Manhattans musikalischem Mainstream pries.

Harvey hatte nichts zu verlieren und beauftragte mich, die Zielsetzungen und das Repertoire des Orchesters neu zu gestalten. Innerhalb eines Jahres berief man mich zum Geschäftsführer. Das gesamte Programm des BPO war thematisch ausgerichtet, etwa die Hälfte unserer Konzerte eingebettet in interdisziplinäre Festivals. Wir begannen mit einer Feier zum hundertsten Jubiläum von Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt* – ein Jubiläum, das man in Manhattan, wo die Sinfonie 1893 uraufgeführt worden war, ignorierte. Ich beauftragte den Videokünstler Peter Bogdanoff mit einer visuellen Präsentation, die das Amerikanische im Largo und Scherzo der Sinfonie herausstellt. Auf der Grundlage von zwei kurz zuvor erschienenen Artikeln von Professor Michael Beckerman (einer von fünf Wissenschaftlern, die an unserem Dvořák-Wochenende teilnahmen) erforschten wir – in Text und Bild – den spezifischen Einfluss von Longfellow's *Song of Hiawatha*, des amerikanischen Westens und des afroamerikanischen Gesangs und Tanzes auf Dvořáks Sinfonie. Im Hauptkonzert kombinierten wir Dvořáks Sinfonie, Amy Beachs (von Dvořák beeinflusste) *Gaelische Sinfonie* und Edward MacDowells *Trauergesang* aus seiner zeitgleich entstandenen *Indianischen Suite*. Ein sechstündiges Sonntagskonzert kontextualisierte Dvořáks Prophezeiung; die