

## ABSTRACT

Title of Dissertation: MIMETISCHER ZAUBER: DIE  
ENGLISCHSPRACHIGE REZEPTION DEUTSCHER  
LIEDER IN DEN USA, 1830-1880

Armin Werner Hadamer, Doctor of Philosophy, 2005

Dissertation directed by: Professor Elke Frederiksen  
Department of Germanic Studies

The English-language reception of German songs in the United States was a textual practice that extended across many social contexts in the 19<sup>th</sup> century. Translation, adaptation and circulation of these songs were a form of rhetorical and quasi mimetic representation that helped various American discourses constitute their worlds and identities (Transcendentalism, reform movements, revivalism, education, popular culture, political parties and the Civil War). Homi Bhabha's concept of the "Third Space" is a valid approach to the reception as these discourses made German songs part of their negotiations of American national identity, class, moral values, gender, and ethnicity, thus creating their own usable as well as ambivalent *German* point of reference. German and American cultures did not simply coexist in symbiotic relations. Rather, as the reception shows, they constructed their identities and differences through multiple intertextual relations within a shared discursive sphere of song. Cultural transfer was thus as much an *inside* as an *outside* phenomenon. The dissertation builds on extensive archival research and a collection of several hundred German songs, each with melody

and English text, ranging from the Classics, Romanticism, the Napoleonic Wars, to German, Austrian and Swiss folk songs.

The main objective is to move the American reception of German songs from its hidden archival existence into the light of scholarly investigation by applying an interdisciplinary Cultural Studies approach. The dissertation uses Michel Foucault's discourse analysis to refine this approach methodologically, demonstrating with an in-depth archeology the discursive function of the songs within their contexts. Two results of this analysis are crucial. First, it goes significantly beyond the existing scholarship on German-American relations in the 19<sup>th</sup> century (New England Transcendentalists, immigrant history) as it explores the *German* within the wider contexts of American popular culture. Second, by doing so it reads these relations against their scholarly and collective narratives, sharing Walter Benjamin's emancipatory vision of history as a site of potentially many readings. In addition, the dissertation contributes to a broader understanding of German literature within the historical, cultural and interdisciplinary contexts of German Studies.

MIMETISCHER ZAUBER: DIE ENGLISCHSPRACHIGE REZEPTION DEUTSCHER  
LIEDER IN DEN USA, 1830-1880

By

Armin Werner Hadamer

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2005

Advisory Committee:

Professor Elke Frederiksen, Chair  
Professor Linda Mabbs  
Professor Rose-Marie Oster  
Professor Guenter Pfister  
Professor Gabriele Strauch

©Copyright by  
Armin Werner Hadamer  
2005

DEDICATION

Meiner Frau Susanne

## ACKNOWLEDGMENT

My thanks go to all who sponsored my research over the years, particularly the Walter Cerf Fund in Stowe, Vermont, my mother Anneliese Hadamer, Nadine Strawser in Elkins, West Virginia, and all those who provided their hospitality at various research locations across the country. My special thanks go to my adviser, Professor Elke Frederiksen, for the vision to give my research an academic home, the scholarly perspectives and advice, which allowed it achieving the form of this dissertation.

## TABLE OF CONTENTS

## List of Tables - vi

Teil I:	Einführung - 1
	1.1. Ansatz, Ziel und Aufbau - 1
	1.2. Positionalität: Cultural Studies und Geschichtsphilosophie – 7
	1.2.1. Cultural Studies - 7
	1.2.2. Geschichtsphilosophie - 10
	1.3. Die Rezeption im wissenschaftlichen Diskurs - 16
	1.4. Zum Sprachgebrauch der Dissertation – 29
Teil II:	Die Textlandschaft der Rezeption - 33
	2.1. Der historische und sozio-musikalische Rahmen - 33
	2.2. Methodik der Quellenforschung - 36
	2.3. Die Intertextualität der Rezeption - 49
	2.3.1. Die Rezeption als intertextuelles Ereignis - 51
	2.3.2. Grundzüge und Beispiele der Intertextualität - 57
	2.4. Die deutschen Vorlagen und ihr kultureller Kontext - 86
	2.5. Zusammenfassung - 110
Teil III:	Diskursanalyse - 113
	3.1. Archäologische Diskursanalyse - 114
	3.1.1. Interdiskursanalyse – 117
	3.1.4. Diskursanalyse und die Rezeption - 118
	3.2. Die epistemische und rhetorische Ordnung der Rezeption - 122
	3.2.1. Repräsentation und Repräsentativität - 122
	3.2.2. Die Rezeption als “mimetischer Zauber” – 128
	3.2.3. Die rhetorisch-diskursiven Strategien - 135
	3.3. Zusammenfassung - 142
Teil IV:	Die Diskursgeschichte der Rezeption - 144
	4.1. Der kultur-ökonomische Kontext - 146
	4.1.1. Markt und Zirkulation - 146
	4.1.2. Evangelismus und Printkultur – 152
	4.1.3. Printmarkt und nationale Identität - 158
	4.2. Kontexte, Kontaktstellen und Vermittler - 165
	4.2.1. Literarische Vermittlungen über England - 168
	4.2.2. Die Transzendentalisten – 175
	4.2.3. Amerikanische Studenten in Deutschland - 193
	4.2.4. Die Übersetzer und Übersetzerinnen - 205
	4.2.5. Deutsche Musiker und Musiklehrer in den USA – 221
	4.3. Die Reformbewegungen Neu Englands - 231
	4.3.1. Reformbewegung und Musikerziehung - 234
	4.4. Die Gesellschaft: Sentimental Culture - 250
	4.4.1. Die Familie: Cult of Domesticity - 252

- 4.4.2. Lieder, Lyrik, Romane und Motivkultur - 255
- 4.5. Die Musiklandschaft und das Lied - 281
  - 4.5.1. Zirkulation und Repertoire - 282
  - 4.5.2. Alpenromantik - 293
- 4.6. Andere Wirklichkeiten - 307
  - 4.6.1. Der Seitenblick auf die Einwanderer - 309
  - 4.6.2. Die deutsch-amerikanische Erfahrungswelt - 314
  - 4.6.3. Minstrel Show und Dutch Character - 319
- 4.7. Die Rezeption als kulturelle Erinnerung - 331
- 4.8. Zusammenfassung – 335

Teil V:           Schlusswort – 342

Notes - 347

Appendix – Texte der deutschen Lieder (German Song Lyrics) - 385

Bibliographie (Works Cited) - 421

1. Primärquellen (Primary Sources) - 421
2. Sekundärliteratur (Secondary Literature) - 440



## LIST OF TABLES

- Tab. 1 Rezeption von Heinrich Heine Liedern zwischen 1850 und 1872
- Tab. 2 Rezeption von Heines "Lorelei" zwischen 1831 und 1889
- Tab. 3 Rezeption von Heines "Die schönsten Augen"
- Tab. 4 Die Adaptionen der Lieder mit Melodien von Friedrich Kücken
- Tab. 5 Liste der 35 am häufigsten adaptierten deutschen Lieder in den USA
- Tab. 6 Adaptionen deutscher Lieder im amerikanischen Bürgerkrieg
- Tab. 7 Am. Adaptionen deutscher Lieder der spätaufklärerischen Epoche
- Tab. 8 Am. Adaptionen deutscher Lieder der Hoch- und Spätromantik
- Tab. 9 Die populärsten Adaptionen der Lieder Joseph von Eichendorffs
- Tab. 10 Religiöse Kontrafakturen zu deutschen Liedmelodien
- Tab. 11 Adaptionen deutscher Lieder in Publikationen der Südstaaten

## Teil I: Einführung

### 1.1. Ansatz, Ziel und Aufbau

*The spectacle of Mozart riding the Western Plains in a shape-note disguise shows what varied cultural influences were let loose on the frontier during the Age of Jackson.*

Robert Stevenson (Fig. 11, note)

*Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis.*

Michel Foucault (1991, 34)

Die englischsprachige Rezeption deutscher Lieder in den USA des 19. Jahrhunderts ist eine widerspenstige Erscheinung. Sie ist wie das wirkliche Leben selbst: sie liefert eine unbegrenzte Vielzahl von empirischen Daten, die sich gegen die Einordnung in Oberbegriffe und gegen die Reduktion auf die Vorstellung eines einfachen kulturhistorischen Transfers sträuben. In ihrer verschriftlichen Existenz als sehr umfangreicher Textkorpus, so wie er mir vorliegt, manifestiert sie sich als eine offene Zeichenwelt, als ein, wie Walter Benjamin es im reproduzierten Kunstwerk erkannte, Schauplatz von Indizien (1977, 148). Durch ihren für uns verlorengegangenen Kontext stehen diese Indizien als ein verwirrendes und vieldeutiges Bricolage von Einzelheiten nebeneinander, die sich nicht mehr ohne Weiteres aufeinander beziehen lassen. Jeder Anspruch auf eine sinnhafte Einheit, Struktur und Deutung der Rezeption liefe deshalb Gefahr, sich diesem Schauplatz mit seinen *eigenen* Begriffen und Bildern zu nähern, die aber das Bedeutungspotential nicht entfalten, sondern nur wieder in neuen Verschlüsselungen aufschieben würden.

Die gespenstige Erscheinung des über die Prärie reitenden Mozarts ist ein gutes

Beispiel solch einer solchen aufgeschobenen Bildphantasie, das sich ganz am Rand der Sekundärliteratur zur amerikanischen Musikgeschichte in Bezug auf die Rezeption finden lässt.<sup>1</sup> Die zentrale Metapher wird hier gleich zu einer raum-zeitlichen Bildreihe allegorisch ausgeweitet: Mozart zu Pferd, seine *shape-note*-Verkleidung, die Prärie, das Grenzland und die Ära des Präsidenten Andrew Jacksons, wobei diese Reihe auf einer weiteren Ebene selbst wieder eingehüllt ist in das Bild von den freigesetzten kulturellen Einflüssen. Diese Allegorie bringt damit rhetorisch äußerst komplexe Prozesse auf einen einfachen, ironischen und doch scheinbar sinnhaften bildlichen Nenner und erspart damit ihrem Autoren, diese weiter zu untersuchen. Anstatt die Sicht freizugeben, schiebt sie sich so zwischen uns und die vergangene Wirklichkeit, die sie abzubilden vorgibt, und setzt sich als ein Stück vertexteter Geschichte an deren Stelle. Sie verweigert uns die Deutung, derer sie eigentlich bedarf und die so nur von Eingeweihten geleistet werden kann. Die Geschichtsschreibung weist sich so kraft ihrer Repräsentativität als ein Stück erzählter tatsächlicher, mit der Vergangenheit identischer *Geschichte* aus (cf. Breithaupt 194f.,196). Als kollektive Erinnerung und kulturelle Gedächtnisarbeit verknüpft sie sich aber mit selektiven und wertenden Wahrnehmungsausschnitten, Bedingungen der Sinngebung, Parteilichkeit und Identitätsstiftung. Der Schauplatz der Indizien der Rezeption lag bisher im Schatten solcher musikgeschichtlichen Darstellungen. Als eine Ansammlung stummer Relikte und Überreste konnte er nicht selbst zu uns sprechen und wir seiner nicht habhaft werden. Walter Benjamins geschichtsphilosophische Bemerkung zur Scheinhaftigkeit und Abgehobenheit der modernen Kulturgeschichte lässt sich auch hier treffend anbringen: "Sie [die Kulturgeschichte] vermehrt wohl die Last der Schätze,

die sich auf dem Rücken der Menschheit häufen. Aber sie gibt ihr die Kraft nicht, diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen” (1988, 312).

Die amerikanische Rezeption deutscher Lieder des vorletzten Jahrhunderts ist ein solches Phänomen der Kulturgeschichte, deren Indizien als vergessene Texte, Bilder und Kontexte im Schatten der Geschichtsschreibung aufbewahrt liegen.<sup>2</sup> Die Rezeption “abzuschütteln” und “in die Hand zu bekommen,” um das Verborgene entgegen der organisierten Kulturerinnerung ins Licht zu rücken und relevant zu machen, ist das Ziel dieser Dissertation. Sie erweitert dabei gleichzeitig den akademischen Diskurs zum deutsch-amerikanischen Kultur- und Literaturverhältnis im 19. Jahrhundert über die Beschäftigung mit den Transzendentalisten Neu Englands und der Geschichte deutscher Einwanderer hinaus erheblich um die weitreichenden Verbindungen im populärkulturellen Raum dieser Zeit. Weil ich damit ein Untersuchungsgebiet aufarbeite, das zum ersten Mal als wissenschaftlicher Gegenstand in Erscheinung tritt, muss die Rezeption sowohl in ihrer Breite, als auch in ihrer Tiefe aufgezeigt werden. Es gilt, sowohl einen Informationsrückstand aufzuholen, als auch Aufklärungsarbeit zu leisten. Gleich einer archäologischen Ausgrabung werde ich zu den Details der Indizienlandschaft durchbrechen, sie identifizieren, benennen und sie für uns in ihren Kontexten lesbar machen. Ich will die Rezeption als einen wissenschaftlichen Gegenstand zur Verfügung stellen und als ein Stück kulturgeschichtlicher Erinnerung erhalten, ohne ihr aber eine übergeordnete Sinn- und Darstellungsstruktur vorauszusetzen. Es besteht daher die Notwendigkeit eines komplexen erkenntnistheoretischen und methodischen Modells, das ich in zwei Teilen (II und III)

entwickeln werde, bevor ich später (Teil IV) zur eigentlichen Diskursgeschichte der Rezeption übergehe.

Zuerst werde ich im nächsten Abschnitt dieser Einführung (1.2.) darlegen, warum grundsätzlich ein interdisziplinärer und kulturwissenschaftlicher Ansatz erforderlich ist, um die Rezeption als Untersuchungsgegenstand zu etablieren. Daran anknüpfend formuliere ich mit Hilfe der philosophischen Überlegungen Walter Benjamins ein Verständnis von Geschichte, auf dessen Basis ich die Rezeption in den Bereich einer kritisch alternativen Erinnerung zurückholen und für ein analytisches Lesen gewinnen kann. Der Unterschied wird deutlich werden zwischen institutionalisierten Versionen von Geschichte und einer allegorisch zu erfassenden Vergangenheit, die auch stets auf die Entdeckung einer alternativen Gegenwart zeigt. Im Anschluss (1.3.) gebe ich kritisch und zum Kontrast einen Abriss der wissenschaftlichen Aussagen, die bisher zur Rezeption oder ihren Kontexten an verschiedener Stelle gemacht worden sind.

Nach einer kurzen Erläuterung des historischen Rahmens und der Methodik der Quellenforschung gebe ich in Teil II einen ausführlichen, querschnittartigen Überblick zur Inter- und Hypertextualität der Rezeption, d.h. dem Verhältnis der Texte zueinander und ihrem Wandlungsverhalten am Beispiel konkreter Lieder und einiger tabellarischer Aufstellungen. Als ein ergänzender Exkurs hierzu folgt eine Rekonstruktion der deutschen Quellen und ihrer sozio-musikalischen Kontexte in Deutschland aus der amerikanischen Perspektive. Diese intensive Einführung in die amerikanische und deutsche Textlandschaft verdeutlicht nicht nur den gemeinsamen Zugang zu einer intermedialen und schriftlichen Erfahrungswelt, sondern auch die Anforderungen an meine weitere Analyse- und Darstellungsmethode, die Ordnungsprinzipien dieser

gemeinsamen Erfahrungswelt ohne die Vorstellung geschlossener Kultursysteme zu erfassen. Im Kern bedeutet dies eine Umorientierung von hermeneutischer Text- und Kulturinterpretation zur Analyse des Prozesscharakters, der Repräsentationsformen und dem diskursiven Zusammenspiel vieler Texte und relevanter Daten (cf. Celestini 67).

Vor dem Hintergrund dieser Einführung und ihrer Erkenntnisse kann ich in Teil III mit Michel Foucaults archäologischer Diskursanalyse die Ordnungsprinzipien und die Diskursivität der Rezeption kritisch und ohne interpretatorische Vereinnahmung bestimmen. Ich greife die von Foucault für das 19. Jahrhundert herausgearbeitete Episteme, d.h. die Erfahrung und Wissen konstituierende Grundlage der *Repräsentativität* auf und beschreibe auf dieser Grundlage die bestimmten mimetischen und rhetorischen Strategien der Rezeption, welche die Liedtexte zu diskursiven Aussagen organisierten. “Mimetischer Zauber” – eine Wortschöpfung Horkheimers und Adornos - bedeutete hier eine Repräsentation der adaptierten deutschen Lieder, die sich als ein gültiger Erfahrungsgegenstand und als eine natürliche Wahrheit inszenierte. Die Repräsentation konnte sich selbst dadurch letztlich als legitime und autoritative Stimme im jeweiligen Diskurs einsetzen. “Zauber” konnotiert dabei die zweideutige Verbindung einer kreativen aber auch trügerischen Eigenschaft (im Sinne eines *faulen* Zaubers) eines Versuchs, Realitäten jenseits der Sprache zu schaffen zum Zweck eines textuell vermittelten Prozesses der Selbstausslegung. Dies ist der zentrale heuristische Gedanke meiner Dissertation.

Teil IV vertieft sich schließlich in die eigentliche Diskursgeschichte der Rezeption im Sinn einer Gesamtdarstellung ihrer Interdiskursivität innerhalb der kulturhistorischen Kontexte der amerikanischen Gesellschaft, die zeigt, wie und warum die

deutschen Liedtexte in ihnen als englischsprachige Adaptionen funktionieren konnten. Der Begriff Rezeption meint deshalb hier vorrangig die Aktualisierung der deutschen Lieder in ihrer funktionalen Eigenschaft als Träger diskursiver Bedeutung, Gültigkeit und Verwendbarkeit innerhalb der Erfahrungsräume und den Wirklichkeitsmodellen der amerikanischen Kultur im 19. Jahrhundert. Dazu gehörten die verschiedenen sozio-musikalischen Anwendungsbereiche der Populärkultur, Religion, Erziehung und Politik, aber auch die zeitgenössischen literarischen Beziehungen zwischen den USA und Deutschland. Es wird sich an zahlreichen Beispielen zeigen, wie die Rezeption sich innerhalb dieser verschiedenen, ineinander verwobenen Kontexte als scheinbarer Kulturkontakt vertextlichte und damit kulturellen Sinn produzierte, aber auch hinterging. Als ein Prozess amerikanischer Selbstausslegung war die Repräsentation des *Deutschen* gekennzeichnet von einer Ambivalenz zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung, mit der Themenkomplexe wie nationale Identität, Tradition, Ethnizität, Geschlechterrollen, Moral, Erziehung und Religion verhandelt wurden. Als Teil einer textuellen Erfahrungswelt repräsentierten die adaptierten Lieder so eine *brauchbare* Version des deutschen Anderen. Jedoch sorgte der ambivalente Charakter der Rezeption auch für die latente und unerwünschte Anwesenheit *unbrauchbarer* und auszugrenzender Elemente.

Damit entsprach die Rezeption der von Homi Bhabha geprägten Denkfigur des "Third Space," einer kulturellen Sphäre des Übergangs, in welcher die inhärente Hybridität einer Kultur zwangsläufig innerhalb der Artikulation gewünschter und postulierter, aber nie erreichter Identitäten als ständige "cultural difference" zum Ausdruck kommt. (Bhabha 1994, 36f.; cf. Mitterbauer 57f.). Die Auseinandersetzung mit

dem kulturellen Selbst war hier nie von der Auseinandersetzung mit dem zu trennen, was scheinbar außerhalb seiner selbst liegt, dem vermeintlich kulturellen Anderen: “To that end we should remember that it is the ‘inter’ – the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space – that carries the burden of the meaning of culture” (Bhabha 1994, 38; cf. Suppanz 22f.).

## 1.2. Positionalität: Cultural Studies und Geschichtsphilosophie

Die Erkenntnis liegt nahe, dass die Rezeption deshalb ein Schattendasein gefristet hat und nicht bei Licht bearbeitet worden ist, weil sie bisher für die in Frage kommenden Disziplinen kaum kommunizierbar war. Der transkulturelle, intermediale und intertextuelle Schauplatz ihrer Indizien fügt sich nicht in die konventionellen Sinnstrukturen und Gegenstandsbildungen von Forschungsgebieten wie Geschichte, Kultur, Literatur und Musik. Sie berührt sie alle und gehört doch zu keinem ganz, und es ist wohl wegen dieser entgrenzenden Eigenschaft schwierig, über sie – wenn überhaupt – anders als allegorisch und beiläufig am Rande zu reden. Ihre textuelle Komplexität wurde bislang durch Undurchsichtigkeit, Marginalisierung und Ausblendung in eine Form wissenschaftlicher (Miss)Repräsentation gebracht, welche die autoritativen Diskurse der einzelnen Disziplinen möglichst nicht stören sollte.

### 1.2.1. Cultural Studies

Meine Absicht, diese Schwierigkeiten zu überwinden und die Rezeption unreduziert kommunizierbar zu machen, wird deshalb unweigerlich auch zu einer (nicht neuen) Aufforderung an die Literatur- und Kulturwissenschaft und auch an die Musikwissenschaft, die Vorstellung von *genuinen* und schlichtweg gegebenen Untersuchungsgegenständen in Zweifel zu ziehen und angesichts der Vernetzungsformen



von Literatur, Kultur und Geschichte über die Grenzen und Aufgaben der Disziplinen weiterhin kritisch im Gespräch zu bleiben (cf. Nünning 300, 319). Die Dissertation will so die Möglichkeiten zu einer integrativen Tendenz nutzen, die unter den Disziplinen aufgeteilten und fragmentisierten Aspekte von Kultur und Literatur am Beispiel der vorliegenden Rezeption interdisziplinär zusammenzubringen und zur weiteren Auswertung zur Verfügung stellen.

Die Rezeption “in die Hände zu bekommen” hat deshalb für mich an aller erster Stelle einen operationalen und diskursiven Wert, wie er sonst auch von der Kulturwissenschaft gefordert wird: Pluralisierung der Quellen, der Redegegenstände und des wissenschaftlichen Diskurses im Sinn einer Verständigung jenseits vorgegebener Strukturen (Nünning 300f.; Lützel 17f.). Dabei müssen wir nicht auf einen Textkorpus wie dem der vorliegenden Rezeption warten, wo dies deutlich der Fall ist. Es ist meiner Ansicht nach gar nicht die Frage, ob Pluralität und Entgrenzung in literarischen und kulturellen Texten grundsätzlich gegeben sind oder nicht. Vielmehr ist dies immer und überall dort der Fall, wo wir willens sind, diese Pluralität und Entgrenzung an ihnen zu erkennen und für uns selbst und unsere Arbeit zu aktualisieren, auch *innerhalb* der einzelnen Disziplinen. Diese Bereitschaft ist letztlich eine politische und legt auf intellektuelle Erkenntnis und Kritik größeres Gewicht als auf akademische Praxis: “First, the classical intellectual is one who works at the frontiers between the traditionally differentiated academic subject areas, drawing upon more than one such specialty for his or her work; second, the intellectual deploys such knowledge as a way of ‘reading’ the contemporary cultural situation” (Eagleton 1985, 124). Ganz gleich, ob wir von Kulturwissenschaft oder von Cultural Studies sprechen: die Textualität von Literatur und

Kultur konstituiert sich erst im Akt unseres Lesens, der selbst wieder in seinem eigenen kultur-historischen Kontext steht. Letzteren wiederum als Text zu veranschlagen, bedeutet nichts anderes, als dass sich diese Dialektik weiter fortsetzt, nicht aber dass sie aufgehoben ist. Anders gesagt: auch der *linguistic turn*, die Einsicht in die sprachliche Konstituierung der Welt, befreit uns nicht von unserer materiellen und geistigen Position in der Geschichte. Was bleibt, ist die unversöhnliche Spannung zwischen Subjektivität und Positionalität einerseits und Kultur, Literatur und Kulturgeschichte andererseits. Cultural Studies als Projekt, so Stuart Hall, lebe gerade von der produktiven und intervenierenden Wechselseitigkeit dieser Spannung (284). Voraussetzung dafür sei aber, dass diese Spannung aufrechterhalten und nicht von der scheinhaften Endgültigkeit letzter Antworten und geschlossener Theorien usurpiert werde: “I do think there is all the difference in the world between understanding the politics of intellectual work and substituting intellectual work for politics” (Hall 286).

Die Aufrechterhaltung der Spannung als politische Haltung innerhalb der Cultural Studies markiert exakt die für mich wichtige Verbindung zur Kritischen Theorie Theodor W. Adornos. Die Freiheit und der Wille zur Erfahrung des spezifischen Objekts - und nicht zur begrifflichen Objektivität - der Kultur, Kunst oder Geschichte bedürfe es, so Adorno, gerade an einem “Mehr an Subjekt,” um “[. . .] anstelle des Einheitsprinzips und der Allherrschaft des übergeordneten Begriffs die Idee dessen zu rücken, was außerhalb des Banns solcher Einheit wäre [und] mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen” (1966, 50, 10). Damit ist auf keinen Fall eine Subjektivität gemeint, die sich von außen als Ideologie, Wahrheit oder Politik an ihren Gegenstand heranmacht, sondern eine, die sich aus der Dialektik des eigenen Lesens

entwickelt, eine “Steigerung der Subjektivität durch die reflektierte Einbeziehung dessen, was das selbstherrliche, sich autonom dünkende Subjekt an sich selbst verdrängt: dass es ein Stück Natur war” (Wiggershaus 1998, 43f.). Antony Easthope hat dies so auf den Punkt gebracht: “Historically determined structures of meaning read me rather than I them” (1991, 180). Erkenntnis soll danach nicht mehr Ergebnis monologisch-hermetischer Soziolekte und hermeneutischer Überanstrengung sein, sondern Ergebnis einer kritischen Selbst-Implikation, die inmitten der Heterogenität und dem Dissens der Diskurse sich stets dialogisch vermittelt (cf. Zima 1991, 407).

Seitdem die German Studies in den USA seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts sich zunehmend in einen kulturwissenschaftlichen Kontext gestellt haben, ist auch dort die Forderung nach dieser Aktualisierung des Hybriden und Marginalisierten laut geworden. Vereinzelt galt dies auch speziell der Rolle deutscher Kultur in der US-amerikanischen Kulturgeschichte und ihrer literarischen und kulturellen Produktionen (cf. Hohendahl 1996, 27f.). Auf diesem Gebiet mehr zu erfahren, um die German Studies noch besser in den USA zu positionieren, sehe ich durchaus auch als einen Wirkungsaspekt meiner Dissertation.

### 1.2.2. Geschichtsphilosophie

Die Rezeption in die Hand zu bekommen, heißt vor allem, ihre transkulturelle, intertextuelle und interdisziplinäre Textlandschaft als wissenschaftlichen Gegenstand gegen bestehende Fach-, Gedächtnis- und Identitätsgrenzen zu behaupten. Ich will die Rezeption ebenso als ein Stück erinnerter Vergangenheit retten, indem ich ihrem Partikularen zu seinem Recht vor übergreifenden Sinnstrukturen und deterministischen Anschauungen ver helfe. Die Darstellung der vielstimmigen und - im Sinn Bhabhas -

hybriden Aktualisierungen der deutschen Lieder im amerikanischen Kontext muss ungehindert die Sicht auf Unerwartetes und Ambivalentes freigeben können. Sie soll gegebenenfalls das ans Licht bringen, was gewohnte Sicht- und Erzählweisen von Geschichte, Kultur und Literatur verfremdend in Frage stellt. Es geht also nicht um eine texthermeneutische Lektüre, um homogenes Einfühlen und um künstliche Syntheseleistungen, nicht um die Exegese der Rezeption als eine in Geschichte und Kultur bereits vorliegende Sinneinheit, die wieder nur Gewohntes und Erwartetes bestätigt, sondern um einen Verfremdungseffekt, der im Erkannten Dissonanz zu privilegierten Erkenntnissen erzeugt (Kögler 36). Die Geschichtsphilosophie und das methodische Arbeitsverfahren Walter Benjamins (1892-1940) sollen meiner Arbeit als grundsätzlicher Ansatz dienen, dem Versuch zu einer monologischen, in übergeordneten Sinnstrukturen erzählenden Geschichtsschreibung entgegenzuwirken und der Rezeption nicht die Gestalt einer ontologischen Wahrheit zu lassen, die man entweder bejaht, verneint oder vergisst: “Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present” (Bhabha 1994, 7).

Walter Benjamin formuliert in seinem Aufsatz “Über den Begriff der Geschichte” als vierzehnte These: “Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet” (1977, 258). Er distanziert sich damit von den sinnstiftenden Ansprüchen des positivistischen Historismus und der idealistischen Geschichtsauffassung, die jeweils in Vergangenheit und Zukunft progressive, sich von selbst vollziehende Naturpläne sehen (1977, 253, 260; Tiedemann 33). Für Benjamin aber ist Geschichte kein unabänderliches

Naturereignis, sondern eine in Texten, Artefakten und Waren verdinglichte Erscheinungsform verschobener Bedeutungen einer mythisch entfremdeten Welt, - eine erstarrte Ur- und Trümmerlandschaft, deren verborgener Sinnzusammenhang als ein geschichtlich Wahres letztlich nur im Jetzt des Lesens erfahrbar und aktualisierbar ist (1963, 182f.; cf. Wiggershaus 104f. und Biti 491).

Der mythische Bann der Geschichte wird gebrochen, wenn ihre Erzählungen und Bilder als eine dialektische Konstellation, d.h. als die Einheit von Geschichte und Vergangenheit als zweier unversöhnlicher, aber voneinander abhängigen Gegensätze sichtbar gemacht werden. Die Phänomene der Geschichte geben die in ihrem Innern aufbewahrte Vergangenheit dann frei, wenn diese dialektische Konstellation in der Aktualität der Gegenwart als eine "Jetztzeit" der Vergangenheit, als ein stets im Jetzt Gemachtes erkannt wird. Das Kontinuum der Geschichte zerfällt und ihr Lesen befreit sich vom historischen Determinismus. In diesem Moment schlägt die Dialektik in die Erkenntnis um, dass Geschichte grundsätzlich anders sein kann, und in den Versuch, "die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen."<sup>3</sup> Geschichte soll nach Benjamin so darauf untersucht werden, wo sie dieses "Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit" bereithält und das Vergangene vollständig "zitierbar" werden lässt.<sup>4</sup> Er sieht darin die Chance zur Rettung vergessener und unterdrückter Vergangenheiten, eine Aufwertung des "Abfalls der Geschichte" und die revolutionäre Möglichkeit, Geschichte auf diese Weise zu erlösen und im Interesse des Verdrängten und der Unterdrückten neu zu schreiben (Tiedemann 36, 38; Zima 1991, 133; cf. Witte 117).

Meine Solidarisierung mit Benjamins Ansatz, wie er ihn besonders im

Zusammenhang seiner Hauptarbeit, dem unvollendet gebliebenen Passagen-Werk (1982), zu einer “materiale[n] Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts” entwickelt hat (Tiedemann 11), ist nicht nur erkenntnistheoretischer sondern auch methodischer Art. Diese betrifft vor allem Benjamins Idee des Lesens und des Zitierens. Für ihn war die Möglichkeit der Erfahrung einer Jetztzeit eine Sache sprachlicher Konkretheit. Für das Passagen-Werk wollte er erproben, wie weit sich für ein Zeitalter äußerste Konkretheit gewinnen lässt, indem er die Epoche von kleinen “Symptomen der Oberfläche” her entzifferte und im Detail erfasste, also im Besonderen das Allgemeine las (Wiggershaus 106, 221). Die “Analyse des kleinen Einzelmoments” und “gesteigerte Anschaulichkeit” sollten das diskursive “Totalgeschehen” unreduziert und stringent spiegeln, das einzelne Objekt aufgewertet werden (Benjamin 1982, 575; Tiedemann 13). Ihm schwebte eine hartnäckig minutiöse, auf Details und Fragmente gerichtete Lesetechnik vor. Untersucht werden sollte das Marginale und Verdrängte, Brüche statt glatter Verbindungen, Ordnungen und Chronologien. Mittels dieser “zarte[n] Empirie” wollte Benjamin im Stil einer Montage einzelner Indizien eine ganzen Epoche zu einem “Ausdruckscharakter und -zusammenhang” verdichten und gleichzeitig seiner dialektischen Bildphantasien überführen (Benjamin 1982, 574; Tiedemann 15, 29; Witte 80). Sein Ziel war das Zerschlagen des “schönen Scheins” und der “natürlichen Aussagen,” um darunter einen ursprünglichen, d.h. ewig gegenwärtigen Seinszusammenhang freizulegen. Die Erfahrung mit Geschichte soll in jeder Gegenwart zu einer dieser Gegenwart ursprünglichen, aktuellen werden: “Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht als in ihm gemeint erkannte” (Benjamin 1988, 303f.; Witte 118). Es ging ihm mit dieser kryptisch-allegorischen

Sichtweise also nicht um das Schaffen geschichtlicher Zusammenhänge, sondern um die assoziative Aktualisierung vergangener Momente und um die Entdeckung ihrer überzeitlichen Gültigkeit (Kurz 42; Sauder 139).

Die Rezeption “in die Hände zu bekommen” heiße nach Benjamin nicht, sie dort als eine gewonnene und selbst-legitime Gegengeschichte festzuhalten. Deshalb kann nicht die Frage sein, ob sein Konzept einer allegorischen Empirie der Montage und Zitate einer kulturgeschichtlichen Wahrheit in einem essentialistischen Sinn besonders nahe kommt oder nicht. Es gibt kein Interpretationsprivileg, das von einer höheren Warte die Rezeption als solche deuten könnte.<sup>5</sup> Das allegorisierende Lesen der Rezeption, als ein heuristisches Prinzip, ist für mich kein hermeneutisches Verfahren, keine *Interpretation*, bei der die Indizien ihres Schauplatzes im Schlsselverfahren einer Allegorese auf den Nenner einer “Ur-Erzählung” bzw. eines gegebenen Praetextes oder eines eigentlichen und zusammenhängend erzhlbaren Sinns zu bringen sind. Vielmehr bringe ich eine Lesehaltung zum Gegenstand, die von keiner ihr gegebenen Bedeutung ausgeht, die es nur abzulesen gilt, sondern vielmehr die Möglichkeiten neuer Deutungen der Geschichte(n) eröffnet und damit den Schauplatz der Indizien in ein prismatisches Licht rückt. Die Allegorese als heuristisches Leseverfahren und der Schauplatz der Indizien stehen in einem nicht zu trennenden, dialektischen Verhältnis. Je dichter, beweglicher und weitläufiger wir uns am Boden der Vergangenheit bewegen, umso weniger gehen ihre Indizien in vorgefertigten Sinnstrukturen auf und verlangen umso mehr neue Deutungen: “Mit einer derartigen Fülle von Erinnerungen versorgt, manifestieren sie [die Indizien] sich als eine mehr oder weniger zufällige Collage aus Trümmern, Zitaten, Kopien, Duplikaten, Simulakren und Denkmälern, als ein eigenartiger Rebus, dessen

Chiffreanordnung durch eine Lösung zwar erneut motiviert, aber keinesfalls naturalisiert werden kann” (Biti 110). Das Lesen von Vergangenheit ist immer, auch wenn nicht bewusst, allegorisch. Aber nur im Eingeständnis, dass ihre Wahrheit nicht anzueignen ist und ein radikal Anderes bleibt, liegt die Möglichkeit zur Erkenntnis und Veränderung.

Dieses gesellschaftlich Gemachte jeder historischen Wahrheit ist als widerspruchsvolle Einheit in den kulturellen Texten selbst gespeichert und garantiert deren Fortbestand als etwas Gesellschaftliches bzw. gesellschaftlich Wahres über ihre diskursive Verfallszeit hinaus in den Archiven. Da das kulturelle Gedächtnis sich überzeitlich und metaphysisch im bevorzugten Medium der Schrift inszeniert und u.a. von dort auch seinen Sinn empfängt, so werden die Archive selbst zu dialektischen Gedächtnisorten potentiell konkurrierenden Erinnerns und Vergessens im “Niemandland zwischen Präsenz und Absenz” (Assmann 21f.).<sup>6</sup> Bedenken wir, dass die Rezeption eine transkulturelle Überschreibung deutscher Lieder ins Englische war und dort weiter zirkuliert wurde, so erweitert sich das historische Feld, das es kritisch zu erinnern und zu aktualisieren gilt, auf zwei Sprachen und Kulturen. Das gesammelte Material zur Rezeption - die gesamte Breite ihrer Dokumentation vom Paratext bis zum einzelnen Liedtext - bietet deshalb nicht nur *eine* Vergangenheit zur Rettung an. Vergangenheit lässt sich nicht mehr fein säuberlich in national-kulturelle Erinnerungsschubladen verstauen. Vielmehr erschließt die Rezeption etliche Möglichkeiten, mittels ihrer transkulturellen und hybriden Begriffs- und Bilderwelt die Unabgeschlossenheit, Widersprüchlichkeit, Unbestimmtheit, Improvisation und das Andere jeweils eigenkultureller Vorstellungen von Geschichte und Identität zu erkennen. Damit meine ich auch einen Verfremdungseffekt gegenüber dem Verständnis von deutscher Kultur und



Literatur, der durch die Folie der Rezeption als transkultureller Interdiskurs zu einem anderen Lesen *ihrer* (!) Geschichte auffordert und insbesondere das Verständnis der deutschen Romantik noch mehr um ihre translingualen und transkulturellen Aspekte erweitern kann.

Das Material der Rezeption ist demnach für mich ein allegorischer Text, der auf ein noch zu erschließendes Erinnerbares und Bekanntes, auf eine *neue* Erinnerung deutet: “Durch diese immanente Temporalität der allegorischen Struktur setzt die Allegorie nicht nur erinnerbare Bedeutungszusammenhänge voraus, sie stiftet umgekehrt auch Erinnerungsräume [. . .], indem sie Altes als Neues erzählt und Neues als Altes” (Kurz 42.). Der noch zu schaffende und stets zu erneuernde Praetext der Allegorie hält das “Jetzt der Erkennbarkeit” Benjamins bereit, das “Moment der Applikation auf die Lebenswelt” und ihrer Zukunft (65). Schließlich kann ein allegorisches Lesen die Texte selbst durch ihre Aktualisierung für die Zukunft retten und neue Bedingungen ihres Verstehens schaffen (Preminger und Brogan 32; cf. Sauder 139f).

### **1.3. Die Rezeption im wissenschaftlichen Diskurs**

Die Schwierigkeiten der Kommunizierbarkeit der Rezeption, aber auch einzelne Tendenzen, diese zu überwinden, stelle ich hier in einer Art Diskursgeschichte der wenigen Sekundärliteratur zum Thema vor. Dies soll ein Gesamtüberblick sein, der berücksichtigt, was sowohl speziell zur Rezeption deutscher Lieder, als auch allgemein zu den literarischen und kulturellen Beziehungen zwischen den USA und Deutschland gesagt worden ist. Beides steht im gemeinsamen Kontext eines ideologischen Klimas, das ich hier hauptsächlich aus amerikanischer Sicht skizziere, weil es für den akademischen Standort der German Studies in den USA relevant ist. Interdisziplinär umfasst dieser

Kontext neben den German Studies vor allem die Fachrichtungen American Studies, American Literature, die US-amerikanische Musikwissenschaft und am Rande die deutsche Amerikanistik und auch Übersetzungsforschung.

Mit German Culture in America (1957) versuchte Henry A. Pochmann als erster aus dem Blickwinkel der amerikanischen Literatur einen umfassenden Überblick über die amerikanische Rezeption deutscher Philosophie und Literatur zu geben.<sup>7</sup> Dieses Werk ist seit seiner Entstehung eine vielzitierte und unabhömmliche Bezugspunkt für alle geblieben, die sich mit diesem Kulturkontakt aus literarisch-komparatistischer Sicht auseinandersetzen (cf. Jost 34): “Considering the tremendous body of material that has been printed on the general subject of Germanic influences, one is at loss to understand why the more strictly cultural influences – philosophical, political, religious, literary, and artistic – have received so little attention” (4). Pochmann bringt hier zum Ausdruck, was ich oben bereits andeutete: historische Studien, die er zwar im Überfluss registrierte, haben es nicht vermocht, qualitative und komparatistische Analysen hervorzubringen, die über eine begrifflich rigide Einflussforschung hinaus kamen (7ff.; cf. Conzen 2001, 10). Bei aller Aufholarbeit musste leider auch er eine Lücke hinterlassen, die bis heute nicht geschlossen wurde: “I particularly regret my inability to treat the German influence in the other arts – notably music, the area in which German influence has been most pervasive and profound” (15). German-American Studies, ein sammelintensives und filiopietistisches Spezialgebiet zur Erforschung deutsch-amerikanischer Kulturgeschichte, das ein merkwürdiges Dasein jenseits jeglicher Theoriebildung fristet, schien am ehesten bestimmt, in der Nachfolge Pochmanns Versäumtes hier aufzuholen (Tolzmann 2001, 14ff.). Doch leider hat die Disziplin zu diesem Themenbereich bisher nicht mehr

geleistet, als einige Daten und Namen zu den auffälligsten Leistungen deutscher Musik in den USA zusammenzutragen, und dies stets in der Hoffnung, ihre Summe zu einer Art *deutschen* Einfluss transzendieren zu können.<sup>8</sup>

In der Literaturwissenschaft hat es auf amerikanischer Seite innerhalb der German Studies des frühen 20. Jahrhunderts, also bereits weit vor Pochmann, einige Arbeiten gegeben, die sich zwar nicht der Musikkultur, so doch der amerikanischen Rezeption deutscher Literatur allgemein widmen und dabei auch besonders die Masse der Übersetzungen ins Englische berücksichtigen. Wenn auch schwach in der Analyse, so sind sie doch immer noch wichtige Materialsammlungen und hilfreiche Belege, die zum Vergleich mit der Liedrezeption herangezogen werden können (z.B. Goodnight, Haertel, Hathaway, Morgan, von Klenze, Sachs, Wellek, Ziegler). Die Beschäftigung der German Studies der jüngeren Zeit mit diesem Thema steht weniger in der Nachfolge dieser Arbeiten, sondern ist der Komparatistik und transkulturellen Anschauungsart verpflichtet, die in den 50er Jahren von Pochmann und Stanley M. Vogel, ebenfalls Professor für englische Literatur, auf diesem Gebiet initiiert worden waren (cf. Bauschinger, Elfe et. al, Hansen and Pollin). In der letzten Zeit hat sich aber wesentlich intensiver als die German Studies oder die amerikanischen American Studies die (bundes-)deutsche Amerikanistik mit Arbeiten hervorgetan, die die kulturellen und literarischen Beziehungen der USA und Deutschlands im 19. Jahrhundert in diesem Sinn untersuchen.<sup>9</sup> Hinweise jedoch auf die Stellung speziell deutscher Lieder in diesem Kontext sind nur äußerst gering und sporadisch. Zu verdanken sind sie dem Umstand, dass diese Untersuchungen sich im Stil der komparatistischen Einflussforschung an sehr konkreten und individuellen Einzelfällen literarischer Beziehungen halten, und die entsprechenden Hinweise deshalb

im Inventar dieser Beziehungen als Fußnoten auftauchen und schon mal disparat notiert werden (cf. Galinsky 1983, 133f.). Rezeptionstechnisch gesehen aufschlussreicher, weil sie auf die Struktur und die Bedingungen von interkultureller Übersetzung eingeht, hat sich die deutsche Übersetzungsforschung am Rande allgemein mit dem Thema des literarischen Kontakts der beiden Kulturen beschäftigt und darf deshalb an dieser Stelle nicht vergessen werden (cf. Hamlin, Mueller-Vollmer). Die linguistische Anthropologie in Deutschland/Europa, speziell in ihrer interdisziplinären Zusammenarbeit mit der Literaturwissenschaft unter dem Dach der Kulturwissenschaft hat hierzu auch wichtige Arbeiten vorgelegt (cf. Bachmann-Medick).

Insgesamt wurde in den USA eine dialogische Würdigung transkultureller und literarischer Beziehungen erschwert durch die sogenannte *myth and symbol school* der in den 50er Jahren neu entstandenen Disziplin der American Studies. Unter dem Paradigma eines *American exceptionalism* ging es dieser Bewegung darum, speziell in wiederkehrenden Mythen und Symbolen der Literatur die Quintessenz amerikanischer Identität und seiner Erzählbarkeit aufzudecken. (cf. Kessler-Harris 359; Berkhofer 279; Lenz 1999, 236f.). Intrakulturell holistisch postulierte man einen einzigartigen Nationalcharakter, dem sich der ethnisch-kulturelle Pluralismus unterordnen musste: “Talking about differences became a way of moderating their impact. That is how American historians in the 1950s at last undertook an eager study of minority groups and cultures as part of a consensus interpretation of American history” (Higham 323). Nach einer diesem Standpunkt gegenläufigen Phase seit den 60er Jahren mit diversifizierenden politischen, interdisziplinären und theoretischen Ansätzen, ist der Trend der American

Studies in den letzten Jahren wieder rückwärts gewandt und konservativ geprägt von der Suche nach einer nationalen “new synthesis” (Lenz and Milich 9).

Diese Kulturpolitik und -stimmung hat sich über die Grenzen der American Studies hinaus auch innerhalb der German Studies in den USA kontrovers bemerkbar gemacht und dort zu Grundsatzdiskussionen geführt. Dabei ging und geht es vor allem um Fragen der Repräsentation des disziplinären Untersuchungsgegenstandes, der deutschen Kultur und Literatur. Die Befürchtung kam auf, dass das Bild dieser Literatur und Kultur in erster Linie so gezeichnet wird, dass sich eine amerikanische Identität darin finden kann. Was interessiere sei Information *über* Deutschland, nicht aber *von* Deutschland (Sammons 105). Peter Hohendahl brachte dies in seinem Artikel “The American-German Divide” (21ff.) auf folgenden Punkt:

“[American nativists] frequently posit American culture as an unquestioned standard for the study of German culture and literature in the same way traditional German Germanistik has posited German culture as the only viable standard. Carried to an extreme, an unacknowledged notion of American culture in this paradigm functions as a filter that allows only those elements of German culture to pass which are compatible with this idea. [. . .] Thus the problem of American nativism is ultimately that it mirrors German nativism. (24f.)

Diese Konstellation bezeugt das ideologische Verlangen eines jeweils logozentrischen Selbst, den Anderen zu studieren und zu repräsentieren, diesem gleichzeitig aber das Recht abzuerkennen, erstens für sich selbst zu sprechen und zweitens seinerseits die Richtung des analytischen Blicks umzudrehen (cf. Berman 2f.; Seeba 1989, 150). Beide

Positionen, so Hohendahl, sehen kulturelle Fremdheit als etwas außerhalb Befindliches an, aber sie bringen es nicht dazu, sich dem Nicht-Identischen (“differences”) innerhalb ihrer eigenen Kulturen zu stellen. Entscheidend sei es aber, dieses intrakulturelle Nicht-Identische zu akzeptieren und in den Dienst der Literaturwissenschaft zu stellen: “In order to do this we have to overcome a false opposition that has plagued German Studies in this country” (25). Frank Trommler hat dies etwas diplomatischer formuliert: “[The] main contribution from Germany has always been both an unifying and diversifying factor in establishing American identity, with the proviso that learning about the German experience also meant learning about ourselves” (1996, 138).

Innere Diversifizierung, der Blick für das Nicht-Identische und dialogisches Selbstverständnis der Kulturen und ihrer repräsentativen Disziplinen sind Forderungen aus der skeptischen Einsicht heraus, dass Kulturen nicht immanent in Referenz nur zu sich selbst verstanden werden können. Dieser Widerstand gegen Identitätsdenken und Mythenbildung ist vor allem bei der europäischen Amerikanistik der letzten Jahre zu bemerken, möglicherweise als eine Reaktion auf die amerikanische *new synthesis* Bewegung. Ihr Programm hat sich eine multikulturelle und transnationale Komparatistik zum kritischen Paradigma gemacht, das die hybride Konstitution amerikanischer Kultur und Geschichte in sogenannten “borderlands” und “contact zones” verortet. Danach bewegt sich Kultur im Raum einer ständigen prozessualen Transkulturalität, der man wissenschaftlich nur gerecht werden kann, indem man im wörtlichen wie übertragenen Sinn kulturelle Aussagen und Bedeutungen ständig hin und her übersetzt und dabei auf die Idee von unabhängigen und stabilen kulturellen Identitäten verzichtet (Lenz 1999, 242ff., 249; Thelen). Der Gedanke ist allerdings nicht neu. Bereits 1968 wurde auf dem

Tenth Germanic Languages Symposium an der University of Texas, Austin, die Analyse kultureller Hybridisierung und Zweisprachigkeit eingefordert: “This is especially urgent since the special interest groups and filiopietistic elements have neglected the issue of ‘cultural mixing’ and for various motives have overemphasized the ‘Germanic’ heritage (Gilbert 1971, 100f.).

Den prominentesten Vorstoß neuerer Zeit innerhalb der *American Literature* in den USA in diese komparatistische Richtung hat bisher das Forschungs- und Publikationsprojekt “New Directions in German-American Studies” unter der Leitung von Werner Sollors (Harvard) unternommen. Ausgehend von der narrativen Verfasstheit nationaler und kultureller Geschichte interessiert es sich für Narrationen außerhalb der englischen Sprache und kontert den Mythos einer monolingualen und nationalen Vergangenheit (Øverland 7; Sollors 1998, 3ff.). Das Ziel ist hier, die Tradition deutsch-amerikanischer Texte von ihrem Dasein als “stepchild of German Studies and American Studies” zu befreien und zu einem Umdenken hinsichtlich des Verständnisses von deutscher als auch amerikanischer Literatur beizutragen (Sollors 1999, xi-xii). Diese Untersuchungen machen deutlich, dass der *gemeinsame* Kontext amerikanischer und deutscher Literatur, zum Beispiel im gegenseitigen Einfluss auf die Entwicklung poetischer Sprachen, bisher kaum mehr als angedacht wurde (Cagidemetro 21f.). Trotz dieser einzelnen Versuche darf es bei der generellen Lage der Forschung auf diesem Gebiet nicht verwundern, wenn bisher zu der amerikanischen Rezeption deutscher Lieder im 19. Jahrhundert im Bereich der Literaturwissenschaft weder propädeutische noch umfassende monographische Arbeiten vorgelegt worden sind. Dies gilt sowohl für die USA, als auch für die Bundesrepublik.<sup>10</sup>

Die englischsprachige Adaption einzelner deutscher Lieder als ambivalenter Bezugspunkt taucht wenigstens in derjenigen Disziplin hier und da auf, in der man es sowieso am ehesten erwarten darf, nämlich in der amerikanischen historischen Musikwissenschaft. Hier findet sich verstreut über die letzten Jahrzehnte der eine oder andere zarte Hinweis darauf: “Many German songs in English translation were widely disseminated and were sung in the concert hall and in the Parlor” (The New Grove 1986, 3: 591). Oder an anderer Stelle etwas versteckter, das Wort “Deutsch” vermeidend: “The simpler and more melodious music brought to Americans by European immigrants proved attractive to native Americans [. . .]. English music-hall ditties and strophic songs of Central European origin executed by non-native singers were very much part of the American popular scene.” (Tawa 1990, 122). Am deutlichsten innerhalb der mir bekannten Sekundärliteratur in diesem Bereich wird der Musikwissenschaftler Charles Hamm (Dartmouth) im Kapitel “‘When the Swallows Homeward Fly’; or, German Song in Nineteenth-Century America” (187-200) in seinem Yesterdays: Popular Song in America (1979). Allerdings kommt er dabei außer der Präsentation einiger Melodiebeispiele weder zu einem Überblick, noch zu einer tieferen Analyse: “German song, then, enjoyed some vogue in America at mid-century, just at the time that the German population of the United States was swollen by new waves of immigrants” (200). Seine beiden Metaphern unterstellen stillschweigend, dass Modeerscheinungen und Populäres unmittelbar mit Einwanderungsgeschichte und demographisch bedingter Nachfrage verknüpft sind. An anderer Stelle sagt Hamm dann genau das Gegenteil, nämlich dass diese Nachfrage nichts mit der deutschen Einwanderung zu tun hatte: “[. . .] but rather a recognition of what many musicians were beginning to see as a powerful new



direction in music, the domination of all types of music by German composers. That [music publisher] Reed did not aim his Gems of German Song at the German community is obvious from the fact that the songs were brought out with English texts” (189f.). Es bleibt bei diesen oberflächlichen und widersprüchlichen Beobachtungen. Hamm stellt auch keine Fragen nach den Liedtexten selbst und ihrer literarischen Bewandnis bzw. nach der Intermedialität von Lyrik und Vokalmusik, wie sie sich gerade im 19. Jahrhundert herausbildete. Was er und andere unterlassen, ist aber vor allem die transkulturelle Rezeption überhaupt als diskursives Phänomen zu erkennen bzw. anzuerkennen und folglich auch ihrer Tragweite und Bedeutung Rechnung zu tragen.

Diese Unterlassung verwundert aber nicht, wenn man bedenkt, dass bisher in den USA in den Bereichen der Musikwissenschaft und Musikethnologie deutsche Musik und ihr literarisches oder kulturelles Umfeld nicht als integrale Bestandteile der populären amerikanischen Musikkultur und ihrer Geschichte gesehen wurden, - im Gegensatz zur Musik Großbritanniens. Insgesamt geht es auch in diesen Disziplinen immer wieder um eine essentialistische Einflussforschung, die ideologischen Bedingungen unterworfen zu sein scheint. Gelegentlich stößt man bei ihrer Lektüre auf das Argument, dass Deutsche und Deutsches in den USA zwar im Bereich der populären und teilweise traditionell gewordenen Musik einen Einfluss *hätten* haben müssen, bedenke man Dauer und Umfang der deutschen Einwanderung und ihrer mitgebrachten Musikkultur. Da es diesen Einfluss aber nie gegeben habe, zeige sich gerade deswegen umso deutlicher, wie wenig Deutsches dazu taue, vom amerikanischen Volk und Nationalgeist als das seine akzeptiert zu werden, was wiederum erkläre, warum dieser Einfluss keine Wirkung hatte.<sup>11</sup> Die Selbstreferenzialität des formelhaften Gedankens ist klar, ebenfalls seine

Hartnäckigkeit. Das Phänomen der amerikanischen Rezeption deutscher Lieder kann auf diese Weise zwar in einen toten Winkel geschoben werden, aber nicht ohne indirekt durch seine Verneinung an Bedeutung zu gewinnen. Niemand will verneinen, dass die deutsche Musikkultur in der vielfältigsten Weise in den USA nicht erst seit dem 19. Jahrhundert extrem stark präsent war; und niemand kann nun mehr die Existenz der zu untersuchenden deutschen Lieder bestreiten. Das expressive Ignorieren und die Relegation in die Bedeutungslosigkeit bezeugen sich selbst deshalb einzig als ein subjektives Werturteil und nicht als eine kritische und differenzierende Analyse. Diese diskursive Strategie zeugt eklatant von einem Identitätsdenken, das sich als absolutgesetzte Wahrheit an die Stelle der Erkenntnis setzt. Ihre polarisierende Narrativität erhebt nicht nur den Anspruch auf Charakterisierung des nationalen Selbst, sondern auch darauf, das kulturell Andere mit letzter Gewissheit darzustellen und in seinem Namen zu sprechen. Die Mythisierung vom amerikanischen Lied setzt dessen ästhetische Kriterien absolut und versteht es als selbstverständlichen Ausdruck eines ebenso absoluten nationalen und oft auch national-ethnischen Charakters. Was bleibt, ist die Rezeption als “Abfall” des amerikanischen Kulturgedächtnisses, ein “unscheinbarer Überrest,” der zu einem “sichtbaren Zeichen für etwas Unsichtbares wird [. . .]. Der Rest ist das, was übrigbleibt; und damit kann wiederum das Archiv [der kollektiven Erinnerung] wie der Abfall gemeint sein” (Assmann 23).

Ein weiterer Grund für die Nichtbeachtung der hier zu untersuchenden Rezeption ist ihre transkulturelle und bilinguale Natur. Gerade die sehr wohl vorhandenen Arbeiten zur deutschsprachigen Musik der Deutsch-Amerikaner in den US als einem regional-ethnischen Phänomen<sup>12</sup> machen deutlich, wie sehr die Sprachbarriere bisher die

notwendige Komparatistik zwischen deutsch- und englischsprachigen Quellen und das Aufstöbern deutscher Elemente *innerhalb* der amerikanischen und englischsprachigen Musikkultur verhinderte: “The reasons for such neglect [include] the more specific problem of understanding music without texts in German or without text at all [. . .] as signifying ethnicity” (Bohlman and Holzapfel 8). In der Musikwissenschaft kam diesem Ziel bisher nur die deutsch-amerikanische Zusammenarbeit von Volksliedforscher Otto Holzapfel (Freiburg) und Musikethnologe Philip V. Bohlman (Chicago) nahe, die interdisziplinär Einwanderergeschichte und Akkulturationsprozesse u.a. auch anhand der Zweisprachigkeit geistlicher deutsch-amerikanischer Gesangbücher untersucht haben, um dort Einsichten jenseits der rigiden und stereotyp-konventionellen Identitätskonzepte zu gewinnen (cf. Holzapfel 1998; Bohlman 1985a). Bohlman hat sich auch als erster und bisher einziger um eine kritisch-theoretische Aufarbeitung des Problemfelds deutscher Musik in den USA bemüht, wobei er auch populärkulturelle und übergreifende diskursive Aspekte berücksichtigte. Er kam ebenfalls zur Erkenntnis von der wissenschaftlichen wie populären Repräsentation deutscher Musikkultur in den USA in einer Art *totem Winkel*. Danach, so Bohlman, wird diese Kultur entweder als völlig assimiliert oder als völlig unassimiliert dargestellt, sie sei ohne “vital individuality, existing instead [either] as a mere historical artifact or losing all identity at the moment of contact with other music” (1985b, 33f.). Er selbst dagegen spricht sich für ein Konzept aus, dass kulturelle Veränderung und komplexe Interkulturalität nicht als das Ende einer ethnischen Identität deutet, sondern gerade diese Identität in ihrem prozessualen und interaktiven Charakter innerhalb eines größeren kulturellen Kontexts verortet und als dynamischen Eigenwert versteht (36f.; Bohlman and Holzapfel 16). Diesen prozessualen Charakter spezifiziert er

und Holzapfel weiter als eine Translation von Musik und Kultur, einen Akt der *re-ethnification* bei gleichzeitiger Dekonstruktion ihrer beiden begrifflichen Bezugspole, der deutschen und der amerikanischen Identität (17, 19). Dieses Konzept markiert in der Liedforschung einen kulturwissenschaftlich orientierten Neuansatz, der Musik und Text nicht mehr allein als Produzenten und Ausdruck kultureller Bedeutung und Identität versteht, sondern umgedreht auch als Ergebnis diskursiver, sozialer Praktiken.

Das hybride Dasein der Lieder der vorliegenden Rezeption in einem kulturellen Zwischenraum markiert ohne Frage ein In-Frage-Stellen der herrschenden Art und Weise, wie im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs Lieder und Musikkultur als ethnische oder nationale Identitätsträger signifiziert werden. Es bringt die schwierige Frage auf, wo und wie überhaupt ethnische, nationale oder sonstige Identitäten an Musik und Lied festgemacht werden können. Es ist gerade das konnotative Wesen der Musik bzw. Melodie selbst, das auf Grund der Unkontrollierbarkeit seiner Evokationen völlig dem Spiel des Identifizierens ausgesetzt ist. Die angeblichen nationalen Merkmale zum Beispiel einer *deutschen* Melodie ergeben sich dabei aus den hartnäckigen, über Generationen tradierten Konventionen und Stereotypen des Hörens, nicht aber aus der Musik. Aus diesem Grund erklären sich auch die Schwierigkeiten bei Bohlman und Holzapfel, trotz bester Absichten, sich letztlich von ethnischen und nationalen Konzepten ganz freizusprechen. So sehr sich die Idee von *re-ethnification* auch gegen den Binarismus ethnischer und nationaler Kodierung auflehnt, so sehr wird diese in ihrem Fortleben als einer Mixtur der darin zu identifizierenden ethnischen Elemente doch wieder bestätigt. Selbst Charles Hamm unterstelle ich noch in begrenztem Maß die Absicht, musikalisch-kulturelle Zwischen- und Mischräume in seinem Kapitel zum

deutschen Lied in den USA darstellen zu wollen. Das heißt, er muss dies notgedrungen dort anerkennen, wo deutsche Lieder in englischer Sprache und in hoher Auflagenzahl publiziert und einem amerikanischen Repertoire einverleibt wurden (194f.). Hinsichtlich der Musik selbst, als einer Art Refugium außerhalb der Sprache, aber bleibt er hart und insistiert wenig überzeugend auf metaphysischen Kriterien wie den “musical features distinguishing German song” und “characteristics of the German style” (192, 194). Im Stil einer logischen Folgerung schließt er dann wie selbstverständlich, dass diese Lieder auch auf das *amerikanische* Lied nur geringen Einfluss ausgeübt hätten, weil es einen “indigenous American song” bereits ein paar Jahre vorher gegeben habe. Er sagt aber nicht, wovon er diese nationalen Charakteristiken aus der Vielfalt musikalischer Merkmale dieser Zeit ableitet.

Henry A. Pochmann hatte die Problematik bereits in seiner großangelegten Arbeit zur amerikanischen Rezeption deutscher Literatur und Philosophie erfahren müssen und problematisiert. Auf der einen Seite kam er zu der Erkenntnis, dass ein Verständnis von amerikanischer Literatur nur zu erlangen sei, indem man dialogisch und komparatistisch ihre Interaktion mit den europäischen Vorlagen untersuche (5, 8). Andererseits aber mache eine solche Untersuchung deutlich, wie wenig sie sich letztlich dabei auf festgesetzte Definitionen kultureller und nationaler Identitäten berufen und stützen kann, geschweige denn auf ein darauf aufbauendes Konzept von national-kulturellem Einfluss:

[ . . . ] while I constantly employ the terms *German* and *American*, I have not found it possible anywhere precisely to define those terms, or even to distinguish between what might be termed German *Geist* and American

spirit. All formulations of *Nationalgeist* that I attempted turned out to be so vague as to be meaningless or so narrow as to be useless or so comprehensive as to be self-contradictory. (vii)

In letzter Konsequenz, so Pochmann, läuft es auf eine Häufung spezifischer, wenn nicht disparater und nicht identifizierender Erkenntnisse zu einzelnen Personen, Stoffen, Ideen usw. in ihrer jeweils raum-zeitlichen Einzigartigkeit hinaus (vii, 8). Da aber, wo die Untersuchungen von diesen Identitäten selbst ihre Berechtigung empfangen, entlarven sie sich als eine Selbstdarstellung, deren einziges Ziel die Spiegelung der Art ihres eigenen Funktionierens und ihrer Selbstlegitimation ist (cf. Biti 110f.).

Die Rezeption ist bis heute ein Rede- bzw. Schweigegegenstand geblieben, dessen Marginalisierung oder Verdeckung nicht nur Zeugnis allgemeiner sozio-kultureller Entwicklungen in den USA ist, sondern auch Zeugnis wissenschaftlich-diskursiver Wissens- und Machtkonstituierung. Was dort bisher über sie gesagt wurde, galt nicht direkt dem rezipierten deutschen Liedmaterial selbst, sondern der Frage, wie dieses Phänomen auf eine erzählbare Form innerhalb der nationalen amerikanischen Geschichtserzählung zu reduzieren sei.<sup>13</sup> Die Rezeption in die Hände zu bekommen ist deshalb ein Akt der Entideologisierung, indem wir uns an etablierten Vorstellungen vorbei ihrer Landschaft nähern und anhand ihrer konkreten Indizien ein Stück transatlantischer Kultur- und Literaturgeschichte ins kritische Bewusstsein rücken.

#### **1.4. Zum Sprachgebrauch der Dissertation**

Der Begriff der "Rezeption" meint in erster Linie den empirisch fassbaren Prozess der Übernahme, Adaption, Zirkulation und Verwendung der deutschen Lieder in den amerikanischen Diskursen des relevanten Zeitraums. In zweiter Linie meint

“Rezeption” einen Diskurs, der mit der Repräsentation der deutschen Lieder eine Erfahrungswelt inszenierte, in der auch das Verhältnis zwischen den amerikanischen Rezipienten und ihren deutschen Vorlagen zum Ausdruck kam und so Sprecherpositionen bezeichnete. Als “Diskurs” war die Rezeption eine regelbestimmte und rhetorische Text- und Sprachpraxis, in der auf diese Weise die Liedadaptionen zu Orten sinnvoller Aussagen zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Themen wurden. Rezeption heißt hier daher nicht den auf literarische Bedeutung bezogenen Interpretations- und Verstehensvorgang, wie er kontrovers innerhalb der deutschen Rezeptionsästhetik (Iser und Jaub) und im amerikanischen *reader-response criticism* (Culler, Fish, Mailloux, Holland u.a.) seit langer Zeit diskutiert wird.

Im Bezug auf die Summe der ins Englische rezipierten Zientexte spreche ich von Adaptionen, um das weite Spektrum zwischen Übersetzung und freier Übernahme ins Englische abzudecken. Die deutschen Vorlagen werden von mir als Ausgangstexte bezeichnet, anstelle des diskursiv besetzten Wertbegriffs “Original” (s. Kapitel 2). Der Begriff “Lied” bezieht sich im weitesten Sinn auf alle vertonten Formen strophischer und reimgebundener Lyrik. Zwischen liedhafter Lyrik, Volkslied und Kunstlied wird gegebenenfalls differenziert werden. Obwohl meine Diskursanalyse in erster Linie die Texte der Lieder bzw. Liedadaptionen in ihren verschiedenen Kontexten untersucht, so werden doch an einigen Stellen die musikalischen Aspekte dargelegt, insofern sie an der diskursiven Konstituierung von Bedeutung beteiligt sind (vgl. 79f. und 355, Endnote 34). Weil diese musikalischen Aspekte (z.B. Melodie, Komponisten) immer wieder eine Rolle spielen, möchte ich den Bezug dazu wahren und deshalb durchweg von “Lied” sprechen, bzw. an gegebener Stelle zwischen Liedtext und Melodie differenzieren.

Wenn vom “Deutschen” oder von deutschsprachigen Liedern die Rede ist, so impliziert dies, mit gutem Grund, grundsätzlich auch schweizerisches und österreichisches Material, welches aber wiederum dort, wo es singular als solches in Erscheinung tritt, auch explizit benannt wird. Man muss bedenken, dass erstens die national-politische, kulturelle und ethnische Landschaft im 19. Jahrhundert eine andere war als heute, und zweitens, dass auf Seiten der Rezipienten in den USA und England hier meistens nicht genau unterschieden wurde. Dies betrifft aber konkret am meisten Tirol und die Tiroler, die auch als “deutsch” bezeichnet wurden. Hinzu kommt die ständige Verwechslung zwischen den Attributen “tirolerisch” und “schweizerisch,” von anderen deutschsprachigen Regionen ganz zu schweigen. Mit “Amerika” sind stets die USA gemeint, und amerikanisch bedeutet dementsprechend US-amerikanisch. Spreche ich von “Amerikanern,” so sind, wenn nicht anders bezeichnet, stets die Teilnehmer der von mir diskutierten Diskurse und sozialen Kontexte gemeint, insbesondere die direkt am Rezeptionsprozess beteiligten.

“DichterInnen” sage ich nur da, wo es konkreten Anlass gibt, von beiden Geschlechtern zu sprechen. Tatsache ist aber, dass in der Rezeption Frauen, so wie es mir hier vor Augen liegt, zumindest numerisch eine untergeordnete Rolle spielen, was uns für das 19. Jahrhundert nicht überraschen kann.<sup>14</sup> Es wird aber auch die Rede von einigen wenigen amerikanischen und englischen Dichterinnen und Übersetzerinnen sein. Diese Unterrepräsentation steht in Kontrast zu einer latenten Feminisierung des Diskurses um das Lied und der Liedkultur in den USA, weil die Zielgruppen am Ende der Rezeptionskette oft von Frauen dominiert wurden. Insgesamt möchte ich deshalb diesen speziellen Fall des Sprachgebrauchs nicht als politisch unkorrekte Nachlässigkeit



missverstanden wissen, sondern als eine Art kritischer Sensibilierung gegen die diskursiven und sozio-historischen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sowohl in Deutschland als auch in den USA dieser Zeit.

Die amerikanischen Begriffe sind meistens die der historischen Diskurse selbst und nicht die ihr im Nachhinein von der Forschung gegebenen wissenschaftlichen Oberbegriffe. Sie erscheinen deshalb im Text zuerst als Zitat aus den Primärquellen. Bei wiederholtem Gebrauch werden sie als selbständige *termini technici* ohne Anführungsstriche in Kursivschreibung wiedergegeben. Diese Begriffe werden grammatisch eingedeutscht und nach Sprachgefühl, aber einheitlich, mit deutschen Artikeln versehen. Ich muss hier von vornherein für das Sprachgemisch um Nachsicht bitten, aber auch um das Zugeständnis, dass dies das Ergebnis des hybriden sprachlichen und kulturellen Raums des Schreibens ist, in dem ich mich hier bewege.

Der Dissertation ist ein Appendix aller deutschen Ausgangstexte angefügt, die im Text zitiert oder erwähnt werden. Ich möchte hier dazu auffordern, besonders die nur in Auszügen zitierten oder nur auf Englisch angeführten Texte bei Bedarf in ihrer Vollständigkeit einzusehen, um sich von ihnen einen Gesamteindruck zu verschaffen, den ich aus Gründen einer stringenten Textgestaltung nicht immer mitliefern kann.

## Teil II: Die Textlandschaft der Rezeption

*Cultures don't hold still for their portraits.*

James Clifford (10)

Mit der folgenden Darstellung will ich eine Einführung in die kultur-historischen sowie textuellen Bedingungen der Rezeption geben. Den Anfang macht ein Überblick zu den historischen Grundzügen der Rezeption und ihrer sozio-musikalischen Anwendungspraxis (2.1.). Danach folgt eine kurze Darstellung meiner Quellenforschung und ihrer Methoden (2.2.). Der "Schauplatz der Indizien" wird im nächsten Abschnitt als Textkorpus in seiner dynamischen Intertextualität gezeigt und problematisiert, indem ich das Rezeptions- bzw. Adaptionverhalten an einigen konkreten Textbeispielen und tabellarischen Übersichten aufzeige (2.3.). Dieser Übersicht schließt sich eine Darstellung der deutschen publizistischen, diskursiven und kultur-ideologischen Vorlagen an, auf welche die amerikanische Rezeption zurückgreifen konnte (2.4.). Zum Schluss diskutiere ich die Anforderungen, die sie an eine kulturwissenschaftliche Analyse der Rezeption stellten (2.5.).

### 2.1. Der historische und sozio-musikalische Rahmen

Die Rezeption weltlicher deutscher Lieder in den USA begann, von einigen früheren Ausnahmen abgesehen, mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und intensivierte sich etwa ab der Amtszeit Andrew Jacksons (1828-1836). Sie hatte ihren Höhepunkt in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, den sogenannten *Sentimental Years*, bis in die Phase nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg (1861-65) und dauerte bis in das Viktorianische Amerika der 70er und 80er hinein. Für den Zeitraum zwischen 1830 und 1880 gilt also ein hoher Grad an Dynamik, Komplexität und Quantität der Verbreitung

der deutschen Lieder und ihrer Integration in den amerikanischen sozio-musikalischen und populären Kulturkontext. Allerdings gab es bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert in England und den USA eine interkulturelle Praxis des Übersetzens und Adaptierens im Bereich deutschsprachiger geistlicher Volkslieder und Kirchenlieder, in einzelnen Fällen sogar davor.<sup>15</sup> Diese Praxis entwickelte sich in beiden Ländern im folgenden Jahrhundert zu einer breiten Bewegung und dauerte bis ins 20. Jahrhundert. Die nicht seltene Vernetzung und Überschneidung der Rezeption geistlicher und der Rezeption weltlicher Lieder in dieser Zeit sind bereits ein erster, wichtiger Hinweis auf die intertextuelle Vielseitigkeit der Lieder und auf ihre interdiskursiven Bezüge.<sup>16</sup>

Im Verlauf dieses transkulturellen Adaptionprozesses wurden die Liedtexte in der Regel zusammen mit ihren Melodien ins Englische übertragen und in populärkulturelle, d.h. meist kommerzielle, institutionelle oder anders sozial organisierte Anwendungsbereiche amerikanischer Vokalmusik und deren Gebrauchsliteratur integriert. Diese reichten von Schulen, Universitäten, Akademien, Musikgesellschaften, Gesangsvereinen (*glee clubs, singing societies*), Singschulen (*singing schools*), Sonntagsschulen (*Sunday-* oder *Sabbath schools*), Mäßigungsvereinen (*Temperance societies*), vom Gemeindegesang offizieller Kirchen (*congregational singing*) bis zu religiös-evangelistischen Bewegungen (*revivalism*) und ihren Massenversammlungen (*revival-* und *camp meetings*), von den Kampagnen politischer Parteien und der Armeen der Nord- und Südstaaten im Bürgerkrieg zu den Bierhallen und –gärten (*saloons, music halls*), Theatern, Varietébühnen (*vaudeville*), den *minstrel shows* und schließlich zur Populär- bzw. Hausmusik der heimischen *parlors*, wenn nicht gar zum Singen am

Lagerfeuer. Sie standen direkt oder indirekt für viele der gesellschaftlichen Diskurse und kulturhistorischen Kontexte in den USA dieser Zeit.

Die Diskursteilnehmer am Rezeptionsprozess waren kreative Kräfte wie Übersetzer, Dichter, Musiker, Kritiker, Arrangeure, Kompilatoren, Herausgeber und Konzertveranstalter, aber auch ideologische Kräfte wie Philosophen, Kleriker, Pädagogen, Politiker, Reformer, Unionisten und Sezessionisten, Heils- und Religionsverkünder. Es ging dabei also primär um einen meist dilettantischen, gewerblichen oder diskursiv an spezifische soziokulturelle oder politische Interessen gebundenen Modus der Übertragung und Überlieferung von Text und Musik in Kombination. Davon zu unterscheiden ist die gesonderte Aufnahme deutscher Lyrik, wie man sie außerhalb des musikalischen Kontexts als gelehrte oder populärkulturelle Übersetzungen ebenfalls in den USA dieser Zeit in Anthologien, Zeitschriften und Journalen findet. Natürlich bestand zwischen beiden eine Verbindung insofern, als dass auch literarisch ambitioniertere Übersetzungen amerikanischer DichterInnen Aufnahme in die praktische Liedkultur fanden. Insgesamt kann man erkennen, dass an der Rezeption zwei Gruppen von Rezipienten beteiligt waren: die textproduzierenden Rezipienten und ihr Publikum, die Masse der AnwenderInnen der Lieder.

Die sich ab etwa 1830 rapide und anhaltend verstärkende deutsche Einwanderung in die USA (Adams 6; Conzen 1984, 17) ist für die Rezeption nicht in der Art relevant, wie man es vielleicht erwarten könnte. Ein Konzept wie zum Beispiel *Einfluss* im Sinne einer sozio-historischen Kontaktgeschichte muss dem Analysemodell von Diskursivität und Repräsentation untergeordnet werden, weil ein positivistisch-essentialistischer Blickwinkel in diesem Bereich das Phänomen der Rezeption mit den ihm zur Verfügung

stehenden Daten nicht erfassen kann. Aus der deutschen Einwanderungsgeschichte in die USA heraus kann zum Beispiel nicht erklärt werden, warum ausgerechnet in Neu-England ein wichtiges Zentrum der Rezeption deutscher Lieder und ein gesteigertes Interesse an deutscher Kultur entstand, obwohl die deutsche Einwanderung dorthin vergleichsweise marginal war. Kontaktgeschichtliche Daten müssen deshalb auf diskursiver Ebene untersucht werden, was aber nicht bedeutet, dass einzelne deutschsprachige Einwanderer und Einwanderinnen sowie Gruppen als Vermittler, Übersetzer, Künstler und ähnlichem nicht an der Rezeption beteiligt waren und hier berücksichtigt werden.

Vor dem Hintergrund der historischen und transkulturellen Komplexität der Rezeption soll der angegebene Zeitraum meiner Untersuchung nur als notwendige Einschränkung und Orientierung zugrunde liegen, jedoch nicht etwa als ein Ansatz verstanden sein, der historistisch ein Epochenphänomen im Vergleich von verschiedenen Kulturen diskutiert.

## **2.2. Methodik der Quellenforschung**

Die Vertonungen lyrischer Texte sorgten bereits in Deutschland dafür, dass die Rezeptionslandschaft der Lieder sich entscheidend erweitern konnte und die Spielarten ihrer Anwendung unberechenbar wurden. Sprachwechsel, Adaptionenvarianten, Parodie, Kontrafaktur und kreative Willkür haben dies im Verlauf der amerikanischen Rezeption nur noch verstärkt. Daraus ergibt sich als Konsequenz für jedes Quellenstudium die Schwierigkeit und Mühseligkeit, zuerst im Stil einer Textkritik die amerikanischen Adaptionen deutscher Lieder als solche überhaupt zu lokalisieren, zu identifizieren und endlich auf ihre deutschen Ausgangstexte und deren Quellenbelege zurückzuführen.

Letzteres kann ein Nachweis in einem der musikwissenschaftlichen Standardanthologien wie zum Beispiel Ludwig Erks und Franz Böhm's Deutscher Liederhort (1893) sein oder die Angabe von entsprechenden Opusnummern in den Werken einzelner Komponisten.

Die Melodien, denen wir in erster Linie diesen komplizierten Umstand zu verdanken haben, bleiben aber auch gleichzeitig der zuverlässigste und manchmal einzige Schlüssel zur Identifikation der deutschen Ausgangstexte. Dabei verließ ich mich auf meine Fähigkeit des Notenlesens und auf ein von mir entwickeltes Computerprogramm, das mittels Zahlencodes Melodien entziffert. Ebenso wurden melodie-thematische Verzeichnisse wie zum Beispiel Carl Maria von Weber in seinen Werken von Friedrich Wilhelm Jähns (Berlin 1871, Nachdruck 1967) oder Liedanthologien einzelner Komponisten wie Beethoven (Werke von Beethoven 1961-2001) verwendet, sofern sie für individuelle Komponisten vorhanden waren. Die paratextlichen Hinweise zur Herkunft der Lieder in den amerikanischen Publikationen wie "Austrian air" (air = Melodie) oder "from the German" und die Angabe von Namen deutscher Komponisten und Dichter zur Herkunft des adaptierten Materials waren wichtige Spuren, die aber leider oft inkonsistent, teilweise unzuverlässig und auch gar nicht vorhanden waren. Die Angaben zu den Dichtern wurden in den Primärquellen meistens zugunsten der Komponisten vernachlässigt, der musikalische Bezug stand eindeutig im Vordergrund. Bei Volksliedern und volkstümlichen Liedern gab es oft gar keine Angaben, ein Umstand, dem wir schon in der deutschen Liedtradition begegnen, wo Lied- und Gedichttitel mitunter variabel gehandhabt wurden. Deshalb blieben die Melodien das einzige exakte Identifikationskriterium, und nur solche Textbeispiele wurden von mir in

diese Arbeit aufgenommen, bei denen ich die Identität der Melodie und der Liedtexte eindeutig nachweisen konnte.

Die bibliographische und archivarische Suche und Lokalisierung potentieller Quellen der Rezeption hat sich je nach Anwendungsbereich und Textgenre unterschiedlich gestaltet. Im Bereich der *sheet music*, also Publikationen individueller Lieder im Einzeldruck, wurde sie etwas erleichtert durch Bibliographien wie Richard J. Wolfes Secular Music in America, 1801-1825 (1964) oder den Complete Catalogue of Sheet Music and Musical Works 1870 (1871), die eine erste Übersicht gaben. Inzwischen gibt es auch für diese Textgattung einige sehr hilfreiche Veröffentlichung auf dem Internet, zum Beispiel The Lester S. Levy Collection of Sheet Music (Johns Hopkins University)<sup>17</sup> oder Music for the Nation: American Sheet Music, 1820-1860 & 1870-1885 und America Singing: Nineteenth-Century Song Sheets (beide Library of Congress)<sup>18</sup>. Die vorhandenen Angaben zu Komponisten und Dichtern des adaptierten Materials sind auf diesen Blättern, wenn vorhanden, meistens verlässlich. Das Gleiche gilt für die Information zu den Übersetzern und Arrangeuren.

Im Bereich der Gesangbücher, Anthologien, *songster* und *broad-sides* war die Suche erheblich schwieriger. Eine Stichwortsuche blieb hier weitgehend erfolglos, sieht man von den äußerst wenigen Publikationen ab, die bereits im Titel einen Hinweis auf die Rezeption enthalten, wie etwa The German Glee-Book (1844) oder William B. Bradburys The Alpine Glee Singer (1853). Eine wichtige Hilfe boten hier die bibliographischen Angaben zu den Primärquellen innerhalb der Sekundärliteratur zu den einzelnen Anwendungsbereichen. Im Bereich des amerikanischen Bürgerkriegs, um ein Beispiel zu nennen, sei hier auf Paul Glass und Louis C. Singers Singing Soldiers (1968)

oder Frank W. Hoogerwerfs Confederate Sheet-Music Imprints (1984) hingewiesen. Durch intensive Recherche konnte ich mir durch die Selektionen dieser Art Sekundärliteratur eine eigene umfassende Bibliographie von ca. 120 repräsentativen Primärquellen des Zweitraums zwischen 1830 und 1880 zusammenstellen, wobei auch Quellen späteren Datums wichtige Aufklärung in Zweifelsfällen lieferten. Unter Einbeziehung der relevanten kultur- und musikhistorischen Sekundärliteratur und ihrer Informationen zum Hintergrund einzelner Liedbeispiele konnte ich nicht nur die Überlieferung einzelner Adaptionstexte und Adaptionsvarianten rekonstruieren, sondern auch die Übersicht über ein gewisses Kernrepertoire der Rezeption gewinnen. Nach Abschluss meiner Quellenforschung standen mir insgesamt rund 400 Adaptionen weltlicher deutscher Lieder für diese Arbeit zur Verfügung. Um dieses Liedmaterial hier anschaulich zu machen und für die spätere diskursanalytische Auswertung bereitzustellen, habe ich es in bestimmten Übersichts-Kategorien gesammelt, die ich hier kurz mit einigen Beispielen und Tabellen vorstellen will.

Von den insgesamt 127 von mir dazu ermittelten Dichtern und Dichterinnen sind die quantitativ prominentesten August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), der mit 18 Liedern vertreten ist, Heinrich Heine (1797-1856) mit 17, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) mit 12, Ludwig Uhland (1787-1862) mit acht und Friedrich Schiller (1759-1805) mit sechs Liedern. Mit fünf oder vier Liedern folgen Matthias Claudius (1740-1815), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Wilhelm Hey (1789-1854), Johann Friedrich Kind (1768-1843) und Theodor Körner (1791-1813). Unter den kanonisch gesehen literarisch prominenteren Dichtern, die mit drei oder weniger Liedtexten vertreten sind, befinden sich unter anderen Adalbert von Chamisso (1781-



1838), Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), Wilhelm Hauff (1802-1827), Nikolaus Lenau (1802-1850), Friedrich Rückert (1788-1866) oder Friedrich von Schlegel (1772-1829). Volkslieder und anonyme Lieder machen mit ca. 90 den größten Teil aus, wozu man noch 16 Texte aus Des Knaben Wunderhorn (1805/1808) dazurechnen kann. Die verbleibende Urheberschaft teilt sich auf unter den zahlreichen weniger prominenten LiederdichterInnen, die hier aber das Gros der deutschen Ausgangstexte stellen. Dazu gehören zum Beispiel Ernst Moritz Arndt (1769-1860), Wilhelmine von Chézy (1783-1856), Ernst von Feuchtersleben (1806-1849), Georg Karl Reginald Herlossohn (1804-1849), Franz von Kobell (1803-1882), Max von Schenkendorf (1783-1817), Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766-1849) und Johann Rudolph Wyss (1743-1818). Am Beispiel der Rezeption von Heinrich Heine zwischen 1850 und 1872 soll stellvertretend hier mit drei Tabellen ein Eindruck von der Beweglichkeit der Rezeption und ihrer Adaptionsexpraxis vermittelt werden. Zu jedem Ausgangstext ist jeweils nur ein einziger amerikanischer Adaptionstitel hier wiedergegeben, d.h. auf zusätzliche Varianten wurde hier bei dieser Aufstellung zwecks Übersichtlichkeit verzichtet. Die Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit:

Tab. 1

<i>Titel, erste Zeile und Entstehungsjahr</i>	<i>Komponist</i>	<i>Am. Titel, erste Zeile u. Adaptionjahr</i>
Am fernen Horizonte (1824)	Robert Franz (op. 37, 3; 1866)	Along the Far Horizon (1870)
Auf Flügeln des Gesanges (1823)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 34, 2; 1836)	The Maid of Ganges (On Song's Bright Pinions; 1870)
Am Meer (Das Meer erglänzte weit hinaus; 1824)	Franz Schubert (D. 957; 1828)	On the Sea (The sea in the glow of departing eve; 1855)
Die Lotusblume ängstigt (1823)	Robert Schumann (op. 25, 7; 1840)	The Lotus Flower (The lotus flower feareth; 1872)

Du bist wie eine Blume (1824)	Friedrich Kücken (vor 1843)	Oh Thou Art Like a Flower (1850)
Das Fischermädchen (Du schönes Fischermädchen; 1824)	Gustave J. Stoeckel	Fishermaiden (Thou fairest fishermaiden; 1853)
Die schönsten Augen (Du hast Diamanten und Perlen; 1824)	Giorgio Stigelli (vor 1850)	The Brightest Eyes (Thou'st pearls and diamonds, fair one; 1851)
Es fällt ein Stern herunter (1824)	Breitfeld	There Falls a Star (1870)
Lorelei (Ich weiß nicht, was soll es bedeuten; 1824)	Friedrich Silcher (1827)	The Lorelee (I know not whence it rises; 1831)
Ich wollt meine Liebe ergösse sich (1823)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 63, 1; 1845)	I would that my love could silently (1860)
Leise zieht durch mein Gemüt (Gruß)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 19, 5; 1834)	Summer Days Are Coming (1851)
Mädchen mit dem roten Mündchen (1824)	Robert Franz (op. 5, 5; 1846)	Darling Maiden (Maiden with the Mouth of Roses; 1870)
Die zwei Grenadiere (Nach Frankreich zogen zwei Grenadiere; 1821)	Robert Schumann (op. 49, 1; 1840)	The Two Grenadiers (To France were faring two Grenadiers; 1870)
Morgengruss (Über die Berge steigt schon die Sonne; 1824)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 47, 2; 1840)	Joy to Ye Flowers (1855)
Abendlied (Wenn ich auf dem Lager liege; 1824)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (Drei Volkslieder, 2; 1839)	Evening Song (When I am on my couch reclining; 1870)
So muss ich weinen bitterlich (Wenn ich in deine Augen seh'; 1822-23)	Robert Schumann (1844; Dichterliebe, op. 48, 4)	I Can But Weep (When looking on thine azure eyes; 1850)
Wie schön bist du (Wie gerne dir zu Füßen)	Heinrich Weidt	How Fair Art Thou (O, at thy feet how happy; 1850)

Ein einzelnes Lied konnte auf diese Weise zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten mehrere amerikanische Adaptionenvarianten, man könnte auch *Identitäten* sagen, annehmen, die wiederum nicht nur als Einzelexemplare, sondern potentiell auch in mehreren Publikationen und Bereichen erscheinen konnte. Daraus ergab sich zwischen einem deutschen Ausgangstext und seinen amerikanischen Adaptionenvarianten ein

durchschnittliches Verhältnis von etwa eins zu vier, aber zwischen Ausgangstext und *allen* seinen von mir gesammelten Einzelpublikationen in den USA von eins zu zehn. Es gibt so Ausgangstexte, die ich nur in einer Adaptionvariante einmalig in einer Publikation gefunden habe, bis hin zu Beispielen mit zahlreichen Varianten und Veröffentlichungen in ganz unterschiedlicher Mischung. Die Rezeptionsgeschichte von Heines "Lorelei" aus "Die Heimkehr" (Nr. 2) im Buch der Lieder (1823-1824) ist für letzteres ein Beispiel. Hier zeigte sich ein Interesse der Rezeption am dichterischen Text, von dem es gleich mehrere Übersetzungen gab, aber auch relativ unabhängig davon an seiner Vertonung, der Melodie von Friedrich Silcher, der man unabhängig von Heines Text kontrafakturisch geistliche Texte unterlegte. Auch die verschiedenen Anwendungsbereiche bezeichnen das unterschiedliche Interesse an Text und Melodie, hier für den Rezeptionszeitraum zwischen 1831 und 1889:

Tab. 2

<i>Datum</i>	<i>Ort</i>	<i>Amerikanischer Titel</i>	<i>Format</i>	<i>Anwendungsbereich</i>
1831	Boston	Lorelee. A Popular German Melody	Sheet music	Home parlor (piano music)
1850	St. Louis	Lorely (A Collection of Admired German Songs)	Sheet music	Home parlor
1852	Boston	Lorey Ley, a German Legend	Song book	Glee club
1854	Boston	Youthful Pilgrims	Song book	Sabbath school
1859	Philadelphia	Maid of the Rhine	Sheet music	Home parlor
1865	Boston	Remember Thy Creator	Song book	School
1879	Boston	Lore-Ley	Song book	College
1881	New York	The Loreley	Song book	School
1885	Philadelphia	To-Day We Come With Singing	Song book	Sabbath school
1889	New York	Far out on the desolate billow	Song book	Revivalism

Auf der anderen Seite zirkulierten manche Lieder nur in einer einzigen Adaptionversion zusammen mit der entsprechenden Melodie. So überlieferte sich zum Beispiel Karl

Herloßsohns “Wenn die Schwalben heimwärts ziehn” mit der Melodie von Franz Abt konsequent über verschiedene Anwendungsbereiche, Publikationsformate und Zeiten hinweg in *einer* englischsprachigen Fassung (“When the Swallows Homeward Fly”). Eine durchgängig identische Adaptionversion aus dem Werk Heines sind “Die schönsten Augen,” das Gedicht Nr. 62 aus “Die Heimkehr,” das interessanterweise als vertontes Lied in den USA nur in einem Anwendungsbereich, und zwar den der bürgerlichen Hausmusik, und ihrem bevorzugten Publikationsformat, der *sheet music* mit Pianobegleitung, gebunden war und sowohl im Norden als auch im Süden der USA in dieser Form zirkulierte, was in der Tabelle 3 durch die Seriendrucke der Südstaaten deutlich wird, die das Lied auch für sich vereinnahmten:

Tab. 3

<i>Datum</i>	<i>Ort</i>	<i>Amerikanischer Titel</i>	<i>Format</i>	<i>Anwendungsbereich</i>
1851	New York	Brightest Eyes (Gems of German Song)	Sheet music	Home parlor
1855	Baltimore	Brightest Eyes (Beauties of German Songs)	“	“
1856	Baltimore	Brightest Eyes	“	“
1857	Boston	Brightest Eyes	“	“
1862	Cincinnati	Brightest Eyes (Repertoire of German Songs)	“	“
186-?	Macon, Ga	Brightest Eyes (Gems of Southern song)	“	“
186-?	Macon, Ga	Brightest Eyes (The Southern Musical Boquet of Favorite Songs and Ballads)	“	“

Die Zahl der Komponisten, die im Kontext der Rezeption erschienen, beläuft sich insgesamt auf ca. 70. Dazu kommen zahlreiche Volks- und Studentenmelodien oder Melodien, zu denen kein Komponist ermittelt werden konnte. Die populärsten darunter, zumindest der Häufigkeit ihres Erscheinens nach, sind (in alphabetischer Reihenfolge) Franz Abt (1809-1885), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Konradin Kreutzer (1782-

1849), Friedrich Wilhelm Kücken (1810-1882), Felix Mendelsson-Bartholdy (1809-1847), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Hans Georg Nägeli (1773-1836), Johann Friedrich Reichardt (1779-1826), Franz Peter Schubert (1797-1828), Friedrich Silcher (1789-1860) und Carl Maria von Weber (1786-1826). Nur mit vereinzelt Melodien sind dagegen Liedkomponisten wie Robert Schumann (1811-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) oder Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814) vertreten.

Am Beispiel von Friedrich Wilhelm Kücken sieht man, wie sich die Daten zur Rezeption eines individuellen Komponisten in den USA zusammensetzen lassen, aber auch, welche Probleme ihrer Beschaffung damit verbunden sind. Zu Kücken selbst gibt es keine monographische Werkübersicht, die bei der Identifikation von Opusnummern, Entstehungsdaten oder den deutschen Dichtern und Dichterinnen seiner Texte hätte behilflich sein können, sieht man von den sehr unvollständigen Hinweisen in Nachschlagewerken wie Lawrence D. Snyders German Poetry in Song: An Index of Lieder (1995.) oder Minnie Earl Sears' Song Index: An Index to More than 120000 Songs in 177 Song Collections (1926.) einmal ab. Diese Vernachlässigung seines Werks steht in einem sehr unpassenden Verhältnis zu Kückens ubiquitärer Popularität sowohl im Deutschland des 19. Jahrhunderts als auch den USA, die etwa ein Jahrzehnt später einsetzte (Kücken schrieb die meisten seiner populären Lieder zwischen 1832 und 1843). Ein Fragezeichen in der Dichter-Spalte der folgenden Tabelle bedeutet, dass zwar der deutsche Text selbst ermittelt werden konnte, aber nicht sein Dichter oder seine Dichterin. Dies deutet in der Regel auf zweisprachige *sheet music* Publikationen hin, der wir zwar den deutschen Text, aber sonst keine Angaben verdanken. Dort, wo nur ein

englischer Titel existiert, gibt es zwar den paratextlichen Hinweis auf den Komponisten, doch konnte ich bisher an Hand der Melodie keinen deutschen Ausgangstext ermitteln.

Alle anderen Lieder sind belegt. Kücken ist damit ein typisches Beispiel für die amerikanische Rezeption individueller Komponisten, die in ihrer kondensierten Zusammenstellung deren Uneinheitlichkeit und Beweglichkeit widerspiegelt:

Tab. 4

<i>Erste Zeile (Titel)</i>	<i>Amerikanischer Titel</i>	<i>DichterIn</i>
Abschied der Schwalben	The Swallows' Farewell (185-?)	?
Ach, wie ist's möglich dann (Treue Liebe)	How Can I Leave Thee (1851)	Chézy (1824/1827)
Alles still in süßer Ruh (Schlummerlied)	Gently Rest (1851)	Hoffmann von Fallersleben (1827)
An jedem Abend geh' (Lauf der Welt)	We Met By Chance (1846)	Uhland
Auf der Berge grünem Saume	On the Mountain's Airy Summit (186-?)	?
Der Himmel hat eine Thräne geweint, op. 62	Heaven Hath Shed a Tear (1855)	Rückert
Der Jäger (O wie schön zum Hörnerklänge), op. 22, 3	The Hunter's Song (185-?)	?
Des Morgens in der Frühe	The Alpine Morning (186-?)	Hoffmann von Fallersleben (1827)
Du bist wie eine Blume, op. 17	Oh Thou Art Like a Flower (1850)	Heine (1825)
Gute Nacht, fahre wohl	Good Night, Farewell (1865)	?
Ich will vor deiner Türe steh'n (Maurisches Ständchen), op. 31	Moorish Minstrel (1854)	Anton Graf von Brunykowski
Oh, wär ich doch des Mondes Licht (Herzenswünsche) op. 18, 1	Oh Were I But the Moonlight's Ray (1863)	?
Spazieren wollt' ich reiten (Von alten Liebesliedern)	Away Now Joyful Riding (1851)	<u>Des Knaben Wunderhorn</u> (1808)
Steiget hernieder auf gold'ner Spur	The Day Is Departing (1845)	?
Treibe, Schiffelein, treibe	Drift My Bark (1853)	?
Verstummt ist die Harfe, die Saiten entzwei (Das Mädchen von Judah), op. 34, 2	The Jewish Maiden (1850)	Paalzow
Wer will unter die Soldaten	The Young Recruit (1859)	Friedrich Güll

(Der kleine Rekrut )		(1836/1855)
?	Soldier's Farewell (1847)	?
?	Tyrolese Evening Song (1875)	?

Bis auf wenige Ausnahmen spielten die Melodien der Lieder in ihrem Verhältnis zum Text die dominante und selbständigere Rolle. Es war sehr selten, dass in den USA ein deutscher Liedtext neu vertont wurde, dafür aber wurden äußerst viele Melodien entweder neu vertextet oder die eigentlichen Ausgangstexte in irgendeiner Art und Weise verändert, die klar über die Intention einer Übersetzung hinausgeht. Die folgende Tabelle soll diese relative Eigenständigkeit der Melodie im Rezeptionsprozess verdeutlichen. Am Originaltext zu "O Tannenbaum" war man offensichtlich in den USA im 19. Jahrhundert nicht interessiert, sondern nur an der Melodie, die im amerikanischen Bürgerkrieg verschiedenen kriegsbezogenen Texten untergelegt wurde. Die Zahl dieser Kontrafakturen ergibt in der folgenden Tabelle zusammen mit der Zahl der Adaptionen die Summe aller von mir zu einer Melodie gefundenen amerikanischen Publikationen, wie sie verstreut in den verschiedenen Anwendungsbereichen und deren diversen Publikationsformaten zu finden sind. Aber auch unter den Textadaptionen (Übersetzungen, Parodien, freie Adaptionen) gibt es Beispiele, die sich im Bund mit ihrer Melodie über lange Zeiträume in Umlauf gehalten haben, viele davon bis ins 20. Jahrhundert. Darüber hinaus kann diese Tabelle auch als eine *Hitparade* der meist rezipierten Lieder gesehen werden, die mit dem 30 mal von mir aufgefundenen "Ach, du lieber Augustin" angeführt wird und bei den Liedern endet, die mir wenigstens sechs mal vorliegen:

Tab. 5

<i>Erste Zeile</i>	<i>DichterIn</i>	<i>Komponist</i>	<i>Textadap- -tionen</i>	<i>Kontra- -fakturen</i>	<i>Zeitraum</i>
Ach, du lieber Augustin	Volkslied	Volks- melodie	1	29	1814-81
Steh nur auf, steh nur auf (Der Schweizerbue)	Schweizer Volkslied	Schweizer Volks- melodie	19	5	1827-85
Wenn die Schwalben heimwärts ziehn	Herloßsohn	Abt	23	-	1849-85
Freut euch des Lebens	Johann Martin Usteri	Nägeli	14	9	1796- 1889
Krambambuli, das ist der Titel	Christoph Friedrich Wedekind	Studenten- melodie	4	13	1835-87
Den lieben langen Tag	Philipp Jakob Düringer	Volks- melodie	16	1	1855-89
Du, du liegst mir im Herzen	Volkslied	Volks- melodie	10	7	1841-89
Herz, mein Herz, warum so traurig	Johann Rudolph Wyss	Friedrich Glück	14	1	1827-84
O Tannenbaum	Ernst Anschütz	Volks- melodie	-	13	1861-84
Wann i in der Früh aufsteh'	Tiroler Volkslied	Volks- melodie/ Beethoven	-	13	1820-84
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten (Die Lorelei)	Heine	Silcher	8	4	1831-89
An jedem Abend geh' ich aus	Uhland	Kücken	12	-	1846-71
Ach, wie ist's möglich dann	Chézy	Kücken	12	-	1851-89
Chor der Jäger (Der Freischütz)	Kind	Weber	7	4	1830-63
Das klinget so herrlich (Die Zauberflöte)	Emanuel Schikaneder	Mozart	-	11	1797- 1884
Es braust ein Ruf wie Donnerschall (Die Wacht am Rhein)	Max Schneck- kenburger	Karl Wilhelm	5	6	1870-84
Komm, lieber Mai und mache	Christian Adolf Overbeck	Mozart	4	7	1841-87
Zu Lauterbach	Volkslied	Volks-	4	5	1827-87



		melodie			
Sah ein Knab' ein Röslein stehn	Goethe	Werner, Reichardt, Schubert	9	-	1846-88
Wer will unter die Soldaten (Lizette)	Friedrich Güll	Kücken	6	3	1847-87
Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein	Körner	Weber	5	4	1840-62
Das Leben bringt große Freud	Volkslied	Volks- melodie	-	8	1841-72
Bringt mir Blut der edlen Reben	Arndt	Studenten- melodie	-	7	1852-70
Marschlied der Jäger	Volkslied	Volks- melodie	-	7	1841-81
Hui auf! hui auf! (Der Tyroler Landsturm)	Max T. Seidel	Max T. Seidel	7	-	1827-71
Leise flehen meine Lieder	Ludwig Rellstab	Schubert	7	-	1850-88
Weh, daß wir scheiden müssen	Johanna Kinkel	Unbekannt	6	1	186-?- 1887
Ich bin ein Musikant	Volkslied	Volks- melodie	6	-	1863-76
Es ist bestimmt in Gottes Rat	Feuchtersleben	Mendelssohn	1	5	1849-84
Leise, fromme Weise (Freischütz)	Kind	Weber	6	-	1856-81
Wir binden dir den Jungfernkranz (Freischütz)	Kind	Weber	6	-	1847-84
Spazieren wollt ich reiten	<u>Wunderhorn</u>	Kücken	5	1	1854-87
Morgensfrüh, wenn die Sonne lacht	Volkslied	Schweizer Volks- melodie	5	1	1842-71
Eine feste Burg ist unser Gott	Luther	Volks- melodie	4	2	1795- 1881
Freunde, seht die Gläser blinken	Studentenlied	Friedrich H. Himmel	-	6	1847-85

Ich komme vor dem Hintergrund meiner Quellenforschung und dieser tabellarischen Überblicke schließlich zur Annahme, dass die von mir insgesamt nicht erfassten, übersehenen oder leider auch von mir nicht identifizierten Lieder auf eine mehrfach höhere und eine mit letzter Gewissheit nicht zu bestimmende Gesamtzahl rezipierter deutscher Lieder schließen lassen. Ich erhebe deshalb keinen Anspruch auf quantitative Vollständigkeit, d.h. weder darauf, alle jemals rezipierten deutschen Lieder ermittelt, noch darauf, die Gesamtheit aller zu einem bestimmten Lied rezipierten amerikanischen Textzeugen gesammelt zu haben.

### **2.3. Die Intertextualität der Rezeption**

*Und noch heute stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt,  
das Udenkbare selbst dar.*

Jacques Derrida (1972, 422).

Der vorliegenden Rezeption liegt kein zentraler Text zu Grunde, der als eine ästhetische Einheit a priori für uns Bedeutung signalisieren könnte und von dem dann paradigmatisch auf andere Texte zu schließen wäre. Ebenso wenig gibt es einen zentralen Autoren, eine spezifische Textgattung oder eine Epoche, die als fest verankerte und etablierte Sinneinheit zur interpretatorischen Verfügung stünden, von der sich auf eine gegebene Ordnungsstruktur der Rezeption schließen ließe. Dies gilt selbst für die Gattung des vertonten und gesungenen Liedes, die sowohl im Fall der deutschen Ausgangstexte, als auch ihrer amerikanischen Adaptionen als Textorientierung formal und in ihrer Kontextbindung viel zu heterogen ist, um daraus Bedeutungen literarischer oder kultureller Art abzuleiten. Man denke, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, an Heinrich Heines "Lorelei," das in seiner Vertonung durch Friedrich Silcher zwischen frommem

Lied für Sonntagschulen in den USA und vaterländischer Hymne im Dritten Reich so in völlig verschiedenen Kontexten funktionieren konnte. Es ist deshalb innerhalb seiner Bandbreite von möglich gewordenen Funktionen als ein unangenehm vielfältiger Bedeutungsträger bisher in Erscheinung getreten: “Verstehen und Missverstehen [bei der Popularisierung Heinescher Verse] gingen unauflöslich ineinander, weil der Gegenstand selbst dies veranlasst hat” (Riethmüller 221). Hier von *falschen* Rezeptionen zu sprechen bzw. diese zu hierarchisieren, würde unweigerlich auf das strittige Postulat einer *richtigen* Rezeption, Lesart oder Interpretation hinauslaufen. Das gleiche gilt für Textidentitäten, speziell wenn sie als nationale, sozio-kulturelle oder epochenspezifische Signifikation (z.B. deutsch, bürgerlich, romantisch) dem Text als ein ihm Wesentliches veranschlagt werden. Hier kam es in einigen besonderen Fällen der Rezeption zu einer Bastelei der Zeichen und Zuschreibungen, die wenig mit der vermeintlichen Identität der verwendeten Bausteine von Text und Melodie zu tun hatten, sondern ihre Wirklichkeit aus dem Akt des Bastelns selbst schöpften und die Vorlagen für ihre eigenen Äußerungsabsichten benutzten. Dazu kurz zwei markante Beispiele. Das heute noch sehr verbreitete *shape-note* and *gospel* Lied “My Jesus, as Thou Wilt!” ist eine Kontrafaktur der Grundmelodie aus dem zweiten Teil der Overtüre aus Carl Maria von Webers Der Freischütz (Berlin 1820) mit dem davon völlig unabhängigen geistlichen Liedtext Benjamin Schmolcks (1704) “Mein Jesu, wie du willst” in der Übersetzung der Engländerin Jane Borthwick (1854). In seiner *amerikanischen* Identität erschien das Lied 1862 in Chicago in einem kirchlichen Gesangbuch, für das es eigens in dieser Form arrangiert worden war und seine heute noch gültige Gestalt bekam.<sup>19</sup> Eine ähnlich wilde Tradierung liegt dem nicht weniger bekannten Lied “America” (“My country, ‘tis of

thee”) zu Grunde, dessen Melodie 1831 dem Lied “Heil Dir im Siegeskranz” entlehnt worden war. Man war in den USA darauf in einem deutschen Choralbuch gestoßen und hielt es vielerorts bis ins 20. Jahrhundert für eine genuin *deutsche* Nationalmelodie, bis man den Irrtum bemerkte und darin das englische “God Save the King” (1744) erkannte.<sup>20</sup> Die Gültigkeit der nationalen Identität beider Beispiele als jeweils ausgesprochen *amerikanisches* und *deutsches* Lied hat über Generationen hinweg trotz ihres bunten und internationalen Hintergrunds, wo Identität und Alterität sich unlösbar und wechselseitig durchdrangen, nie Beeinträchtigung erfahren. Diese Rezeption deshalb aber als eine Geschichte der Fehlinterpretationen, Missverständnisse, Unarten und Missbräuche wertend abzuhaken, wäre ein Rückfall in die Sackgasse des Identitätsdenkens und die (nicht eingestandene) Kapitulation vor ihrer intertextuellen, populärkulturellen – und im Sinn Homi Bhabhas - hybriden Existenz.

### 2.3.1. Die Rezeption als intertextuelles Ereignis

Analysiert man die Konstruktion und Kommunikation von Bedeutungen, Identitäten und Wirklichkeiten auf einer anderen Ebene als der des Inhalts, und zwar auf einer Ebene diesseits des Anspruchs auf richtiges Verstehen und sinnhafte Ordnungen, kann die oben genannte Sackgasse vermieden werden (cf. Foucault 1991, 44). Der a-zentrische Charakter, die Vielstimmigkeit, Unabgeschlossenheit und Hybridität dieser Ebene gibt vielmehr Anlass, über die Rezeption als einem diskursiven *Ereignis* zu sprechen, dessen Sprach-, Text- und Publikationspraxis mit den Liedadaptionen Erfahrungswelten und Wirklichkeitsmodelle pragmatisch erst konstituierte. Die Rezeption war kein Transfer eindeutig vorhandener Textbedeutungen oder scheinbar übertragbarer kultureller Sinninhalte. Ein individueller Liedtext konnte allein auf Grund

seines vermeintlichen Inhalts keine diskursive Funktion haben, sondern nur wie jeder kulturelle Text auf Grund seiner Eigenschaft als “utterance in a performative and institutional strategy” (Bhabha 1994, 36). Die Rezeption nahm die Lieder aus ihrer ästhetischen Isolation und öffnete sie für kultur-geschichtliche Kontexte und komplexe Interaktionen untereinander, aber auch mit anderen, nicht-literarischen Texten. Dieses In-Beziehung-Treten der Lieder als ein Prozess der Übernahme, der Zirkulation, des Austauschs und ihrer Verwendung im Netzwerk der sozio-musikalischen Anwendungsbereiche gab ihnen erst ihr diskursives Bedeutungs- und Aussagepotential und stellte sie damit in einen handlungstheoretischen Kontext. Bei einem solchen Ansatz

[. . .] geht es um die Bedeutungen, die einem Lied bei seiner Realisierung zugewiesen werden. [. . .] Singen (oder Erzählen oder jeder andere kreative Akt) ist damit nicht Realisation eines Werkes (opus operatum), sondern kulturelle und soziale Praxis (modus operandi). Das bedeutet auch, dass der Kontext die Bedeutungen des Textes selbst überwuchert hat – was interessiert, sind die Metatexte des sinnhaften Handelns, deren semiologisches Element das einzelne Lied ist. (Lenk 122f.)

Die Rezeption war ein intertextuelles Ereignis, das erst im Akt dieses sinnhaften Handelns die Lieder in die metatextuelle Sprache der Diskurse übertragen und so ihr Bedeutungs- und Aussagepotential entfalten konnte. Entscheidend war nicht nur, *was* die Lieder meinten, sondern *wie* sie mit der Art des Meinens diskursiv sprachen und Sinn produzierten. Dies erklärt, warum ein identisches Lied in ganz verschiedenen Kontexten funktionieren (wie oben die “Lorelei”) oder warum andererseits ein Kontext ganz heterogenes Material in sich aufnehmen konnte. Zur diskursiv sinnvollen “Aussage” (frz.

“énoncé”) wurde ein Lied erst dann, wenn es über seinen eigentlichen Wortlaut, Inhalt und Bezug hinaus in einem funktionalen Verhältnis zu anderen Aussagen, Praktiken, Regeln und Konventionen eines bestimmten Diskurses mobilisiert wurde (cf. Foucault 1973, 126, 142f.; 1991, 36ff., 44; Kögler 42). Ein adaptiertes Lied verhalf gültigen Wahrheiten und Subjektpositionen dort nicht einfach nur zum Ausdruck, sondern produzierte sie geradezu. Es war in seiner Funktion als Aussage nicht nur ein Medium, sondern auch ein Erfahrungsgegenstand, der diese Wahrheiten und Positionen im Interesse der Diskurse selbst verkörperte. Was hier im Gegensatz zum poststrukturalistischen Ansatz zur Intertextualität gewahrt bleibt, ist der entscheidende historische Zugang zum Text über den Diskurs, seine Teilnehmer und die gesellschaftlichen Interessen (Allen 93).<sup>21</sup>

Es stellt sich die Frage, durch welche intertextuellen Beziehungen die Liedtexte zu diskursiven Aussagen mobilisiert werden konnten. Diese Beziehungen waren grundsätzlich für jede Liedadaption durch zwei Typen der Rezeptionsbewegung charakterisiert. Die erste war die Beziehung des Liedes zu seinen Vorlagen, dem deutschen Ausgangstext und auch anderen, zeitlich vorausgegangenen amerikanischen Adaptionen. Sie war hier das Ergebnis einer Hypertextualität, die sich entlang dem Längsschnitt des gesamten Rezeptionswegs vom einzelnen in Deutschland publizierten lyrischen Gedicht über seine Vertonung dort bis hin zur amerikanischen Adaption und Anwendung in verschiedenen Transformationen und Imitationen produzierte. “Hypertextualität” – ich übernehme den Begriff von Gérard Genette<sup>22</sup> - war dabei die manifeste oder verdeckte Überlagerung eines Ausgangstexts (Hypotext) durch einen Adaptionstext (Hypertext), wie zum Beispiel die Übersetzung, Parodie, Travestie und das

Pastiche (Genette 1993, 14f., 39ff.). Ich fasse hierunter auch die intermediale Überschreibung bzw. Fortführung eines Textes durch seine musikalische Vertonung, die Genette in seine auf literarische Textsorten beschränkte Typologie der intertextuellen Beziehungen nicht berücksichtigt (cf. dagegen Plett 1991). Der Übergang der Hypertextualität in eine erweiterte Intertextualität war fließend, wenn man sich diejenigen Adaptionen vor Augen hält, die sich auf ihren Ausgangstext lediglich zitathaft oder mittels Anspielung bezogen. Dies galt vor allem für die nicht-manifesten, kommentarlosen und kontrafakturischen Adaptionen, die lediglich über die Melodie einen identifizierbar intertextuellen Zusammenhang herstellten. Hier kann man noch Genettes Begriff der “Metatextualität” hinzufügen, womit er eine solche Anspielung meint, die sich auch als eine Art Kommentar in Bezug auf ihre Vorlage versteht, wie zum Beispiel eine Parodie (1993, 13).

Der zweite Typus der intertextuellen Beziehung entstand für jede Adaption im räumlichen Querschnitt ihrer Vernetzung mit dem jeweiligen textuellen Umfeld, dem Paratext ihrer Publikation, also dem, was nicht zum eigentlichen Liedtext gehörte. Zur “Paratextualität” zählten (vor allem bei Gesangs- und Liederbüchern) zuerst Titel, Vorworte, Fußnoten, Illustrationen, Publikationsformate, Drucktyp, Index, Liedmilieu, Erscheinungsdatum, Autoren- oder Komponistennamen und “viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographischer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen [ . . . ]” (Genette 1993, 11; cf. 1989, 386ff.). In einem erweiterten Sinn gehörten dazu aber auch Konzertkritiken, Tagebuchnotizen, Zeitungsartikel, Memoiren usw. als ein werkexternes paratextuelles Bezugssystem, das als ein funktionaler und “heteronomer

Hilfsdiskurs“ sowohl Präsentation und Rezeption des Textes manipulierte, kommentierte und zu ideologisch-diskursiven Zwecken von dessen idealer Identität überzeugen oder auch abraten wollte (Genette 1989, 18f., 388f.; Allen 105).<sup>23</sup>

Die Paratextualität hat neben ihren relativ offensichtlichen Modalitäten der diskursiven Bedeutungs- und Identitätsproduktion noch einen intertextuellen Bezug, der erst auf den zweiten Blick deutlich wird und dem Genette mit “Architextualität” auch einen eigenen Namen gibt. Gemeint ist die eingeschriebene Beziehung eines Liedtextes zur Gesamtheit aller textuellen Diskurstypen und Äußerungsmodi, die seine Textidentität stiften und seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung signalisieren (Genette 1993, 13f.).

Ein Lied muss sich im architextuellen Kontext der Konventionen sozio-literarischer oder sozio-musikalischer Diskursgemeinschaften mit formalen und stilistischen Merkmalen ausweisen, um überhaupt als Lied erkannt zu werden. Die Signale dieses sprachlichen Gemachtseins der lyrischen und liedhaften Dichtung sind vor allem ihre rekurrenten Muster wie Reim, Metrum und Rhythmus, strophischer Aufbau, semantische Einheiten d.h. Wortwahl (z.B. Metaphern) und graphisches Erscheinungsbild. Durch diese Überstrukturierung der formalen Elemente des poetischen Textes wird seine kommunikativ-referentielle Funktion auf der Ebene des Mitgeteilten (Inhalt) in den Hintergrund gedrängt und seine poetische Funktion auf der Ebene der Mitteilung zum Selbstzweck aufgewertet (Easthope 16; Eagleton 85f.; Helmstetter 30).<sup>24</sup> Die Wirklichkeit, auf die sich ein Gedicht oder Lied bezieht, ist demnach nicht nur die, die es semantisch kommuniziert, sondern vielmehr sein eigener Ausstellungscharakter: “Alles, was [im Gedicht] gesagt wird, bricht und reflektiert sich an den Möglichkeiten des



Sagens” (Helmstetter 30). Der Text wird zu einer sprachlichen Inszenierung eines bedeutungs- und identitätsstiftenden Orts und zu einer eingeschriebenen Figur seiner eigenen Lesbarkeit (Horn 307). Dieser Selbstverweis auf seine eigene Poetizität und Lesbarkeit suggeriert eine kohärente, mit sich selbst identische Stimme, die dem Leser oder Hörer etwas zu sagen hat: “[. . .] the reader ascribes the origin of the poem to what can never be more than a position represented in it [. . .]” (Easthope 37f., cf. 46f.). Der Gestus des poetischen Textes ist es, sprachlich etwas jenseits der Sprache bedeuten zu wollen, hat also die Eigenschaft, “einen referentiellen Sog aus[zu]üben” (Horn 308f.). Dichtung weist auf solche Beziehungen zwischen Dingen, die in anderen Erfahrungsräumen nicht oder weniger einsichtig sind (Preminger und Brogan 1043). Ein Gedicht oder ein Lied wird dadurch in der Sprache zu einem bevorzugten Ort, welcher Bedeutung, Originalität, Identität oder auch Tradition (z.B. beim Volkslied) signalisiert und der verspricht, auch in seiner Vieldeutigkeit noch mit sich selbst identisch zu sein (Horn 310). Die architextuelle Lesart, dem Text ein gültiges Maß an Kohärenz zuzuschreiben, ermöglicht den Rezipienten unterschiedliche Übersetzungen oder Interpretationen, die ihnen trotzdem zu einem für sie befriedigenden und ästhetischen Rezeptionsergebnis verhelfen. Bedeutungsvielfalt und Subjektivität werden so zu einer an sich gültigen und wichtigen Bedeutungsstelle objektiviert. Das diskursiv Entscheidende an den architextuellen Gattungssignalen ist, dass ein Text mit ihnen seinen kulturellen Status bestimmt und einen attraktiven Ort von Produktion und Rezeption von Bedeutung markiert (Meyer 67ff.). Man kann sagen, dass gerade lyrische und liedhafte Dichtung, speziell wenn sie vertont ist, sich ideal dazu eignet, von Diskursen usurpiert zu werden, auch in einer anderen Sprache.<sup>25</sup> Das Lied ist ein reproduzierbarer Ort rhetorischen

Sprechens, also ein Signifikant mit idealem Aussagepotential, aber auch ein Ort der Übergänge und latenten Widersprüche zwischen seinem Sprechen und seinem Gemachtsein (cf. Bhabha 36).

### 2.3.2. Grundzüge und Beispiele der Intertextualität

Die intertextuellen Beziehungen der amerikanischen Liedadaptionen waren sowohl im Längsschnitt ihres Rezeptionsverlaufs, als auch im Querschnitt ihrer gleichzeitigen Anwesenheit in verschiedenen Publikationen und Anwendungsgebieten alle Teil eines Gesamt ereignisses einer Zirkulation, die die Rezeption als solche kennzeichnete. Die Grenzen zwischen Hypertextualität (Überschreibung), Paratextualität (Beitext) und Metatextualität (Formsprache) waren deshalb stets fließend. Jedes Lied – selbst die deutschen Ausgangstexte (und die volkstümlichen ganz besonders) - war immer schon Hypertext und jede Parodie auch ein Kommentar, d.h. ein Metatext zu ihrer Vorlage, wenn nicht zu deren Stil, Gattung oder Herkunft insgesamt (cf. Genette 1993, 18); und jedes Lied – auch natürlich über die deutschen Adaptionen hinaus – konnte Paratext eines anderen sein. Vor diesem Hintergrund möchte ich jetzt noch einmal die wichtigsten intertextuellen Rezeptionsbewegungen herausstellen, beschreiben und mit einigen Beispielen illustrieren. Diese sind: *Kontextualisierung* (die Bewegung vom deutschen zum amerikanischen Anwendungsbereich), *Sprachwechsel* (die Bewegung vom Deutschen zum Englischen), *Adaptionsprozess* (die Bewegung vom Ausgangstext zur Parodie, Travestie und zum Pastiche), *Intermedialität* bzw. Medienwechsel (die Bewegung vom Text zur Musik) und Übergang in die *Mündlichkeit*.

*Kontextualisierung: deutscher Text => amerikanischer Kontext*

Sieht man hier von dem intermedialen Schritt der Vertonung, den ich weiter unten

bespreche, einmal ab, entstand die *Kontextualisierung* vor allem durch die Übernahme des Liedes in einen oder mehrere der amerikanischen sozio-musikalischen Anwendungsbereiche. Das Produkt der dazu erforderlichen Anpassung und Umarbeitung der deutschen Vorlage war das, was ich allgemein als *Adaption* bezeichne. Ihr Merkmal war die Verschmelzung von Poetizität und Gebrauchswert bzw. Zweckgebundenheit, die durch die paratextliche Einkleidung (Titel, Vorwort, Illustration usw.) deutlich gemacht wurde. Dass die Kontextualisierung einer Adaption zu solch einem Gebrauchstext eine Art Trivialisierung darstellte, will ich hier nicht als eine ästhetische Wertung, sondern nur - und mit Vorbehalt - als eine soziale Erweiterung der Rezeptionslandschaft verstanden wissen. Soziale und gruppenspezifische Bindungen eines Textes konnten durchaus erhalten bleiben, aber auch aufgehoben und durch publizistische Zirkulation und Ritualisierung neu definiert werden. Dabei spielten kommerzielle wie ideologische Aspekte eine wesentliche Rolle. Viele Lieder führten hier eine Doppel-Existenz, wie zum Beispiel Goethes "Heidenröslein" (Goethe 1999, 27f.; Erk 4: Nr. 88), das in seiner Vertonung von Franz Schubert (op. 3, 3) oder Heinrich Werners (1829) - neben Verwendung als *college song* (Waite 1879, 7) oder *parlor song* (New York: C.H. Ditson, 1871) - als "On a Bank Two Roses" oder "The Two Roses" sowohl im Kontext der bürgerlichen Hausmusik (Webb und Mason 1855, 99), als auch in dem ganz am Rande der bürgerlichen Kultur gelegenen Kontext der *minstrel show* und Varieté-Bühnen (Wilson 1881, 5) ein amerikanisches Zuhause fand:

On a bank two roses fair,  
 Wet with morning showers,  
 Filled with dew, in fragrance grew,

As I, pensive, full of care

Gathered two sweet flowers [. . .]. (1-4)

Hier wurde ein identischer Adaptionstext durch seine Verwendung in unterschiedlichen Anwendungsbereichen, ihren publizistischen Formaten und Paratexten mit je anderer Bedeutung aufgeladen. So brauchte jedes Lied einen bestimmten Diskurs, um zu einer Aussage werden zu können, war dabei aber nicht an nur einen Diskurs gebunden.

Diese Kontextualisierung entstand primär durch die Aufnahme der Lieder in die verschiedenen Publikationsgattungen der mir vorliegenden Primärquellen, welche jeweils für bestimmte Anwendungsbereiche und ihrer Diskurse standen. Dazu gehörten weltliche und religiöse Gesangs- und Liederbücher (*tunebooks*, *hymnbooks* und *songbooks*), Liederhefte meist ohne Musiknotation (*songster*), lose Notenblätter bzw. Einzeldrucke (*sheet music*), und Fliegende Blätter (*broadsides*), aber auch Quellen wie Programmplakate (*playbills*), Zeitungen und Journale. Als erstes sind hier die verschiedenen Formate dieser Quellen zu nennen. Sie selbst wurden zu kulturellen Bedeutungsträgern, die nicht nur auf ihren jeweiligen Anwendungsbereich und dessen musikalische Praxis hinwiesen, sondern darüber hinaus auf die soziale Rolle und diskursive Kompetenz ihrer AnwenderInnen. Zum Beispiel enthielten die *songster* im Taschenformat in der Regel nur Liedtexte und keine Musiknotation, vielmehr nur eine Melodieangabe, da es sich oft um Kontrafakturen handelte – vergleichbar den geistlichen Hymnenbüchern. Dabei mussten ihre Verleger aus praktischen und aus kommerziellen Gründen ein allgemein verbreitetes und akzeptiertes mündliches Wissen der gängigen Melodien beim Publikum voraussetzen (cf. Oliver 611; Miles xxviii). Die Betonung der *songster* lag also stark auf Mündlichkeit und der mobilen Ungebundenheit ihrer

Verwendung (Charosch 123 ff.). Darüber hinaus waren sie das in der Produktion billigste Format, bei dem man deshalb auch das Meiste an Liedtexten für wenig Geld bekam.

Deshalb wurden sie oft kostenlos von Organisationen, Kirchen und Parteien zum Zweck der Massenmobilisierung bei entsprechenden Anlässen verteilt und hatten thematische Schwerpunkte wie Mäßigung (*temperance*), militärische Feldzüge oder politische Wahlen: “[. . .] by setting songs to the popular and well-known tunes of the day [. . .], the voter was free to spend his time learning the lyrics” (Mildes xxix). Die *songster* waren nach dem Bürgerkrieg beliebt bei den “performers’ repertoires” der Varietéhallen und *minstrel shows* zum Zweck der Werbung und des Nebenverdienstes (Charosch 132; Oliver 611).

Das Publikationsformat der *sheet music* war ein Einzeldruck, der in der Regel ein einzelnes Lied im Arrangement von Solostimme und instrumentaler Begleitung, meistens das Pianoforte, aber auch Gitarre, präsentierte. Seltener waren hier Lieder in mehrstimmigem Satz arrangiert. Dadurch war dieses Format an Anwendungsbereiche gebunden, wo diese Instrumente zur Verfügung standen. Das hieß in der Regel der heimische Salon (*parlor*) oder die professionelle Bühne, womit der soziale Bereich der Verwendung von *sheet music* als reine Unterhaltung auf das wohlhabende Bürgertum beschränkt blieb, das die nötigen Mittel dazu hatte (Horn und Sanjek 599). *Sheet music* verlegte die Kompetenz ihrer AnwenderInnen ganz von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit und betonte damit musikalische Literarizität, technisch-musikalische Fähigkeiten und die nötige freie Zeit, sich all dem zu widmen. Spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts war *sheet music* das wichtigste Format für populäre Musik, sowohl in den USA als auch in Europa, weil es u.a. durch seine attraktive Cover-Gestaltung und Werbewirksamkeit professionelle Bühnenkultur und private Hausmusik effektiv

miteinander verknüpfte (600, 602). *Sheet music* machte zum ersten Mal das einzelne Lied zu einem reproduzierbaren Handelsgegenstand, das es als fixe ästhetische Einheit von (notierbarer) Melodie, Text und Komponist präsentierte (604).

Stärker als *songster* und *sheet music* waren Lied- und Gesangbücher an bestimmte Zielgruppen gerichtet und betonten deshalb die Identität spezifischer sozialer, kirchlicher, traditioneller und institutioneller Gemeinschaften (Horn und Laing 607). Im Gegensatz zu diesen beiden mehr ephemeren Formaten waren deshalb viele Gesangbücher wie *tune books* und *hymnbooks* über Generationen als Identitätsträger bei diesen Gruppen in Gebrauch und sorgten dort für die Kanonisierung gewisser Liedrepertoires. Liederbücher für Haus und Schule mit anthologischem Charakter profitierten besonders nach dem Bürgerkrieg von dieser Funktions-Signifikation und verlagerten ihre Identitätsstiftung dann fast ausschließlich in den nationalen Kontext.

Neben den Publikationsformaten hatten die Paratexte dieser Quellen eine spezielle Aussagekraft für die diskursive Konstituierung und Repräsentation der rezipierten Lieder. Zu den werkinernen Paratexten zählten neben dem Format der Drucktyp, besonders die musikalische Notation. Zu unterscheiden war hier zwischen den konventionellen *round notes* und den *shape notes* der meist westlichen und südlichen Gesangbücher, womit in der Regel nicht nur diese Regionen selbst, sondern auch ein religiös-volkstümlicher Kontext impliziert waren. Zu den Vorworten, Fußnoten, Illustrationen und Quellenangaben zu den einzelnen Liedern kamen vor allem die Titelseiten, die mit ihrer damals konventionellen Ausführlichkeit den Inhalt, Gebrauchskontext, Wertigkeiten und Zielgruppen genau angaben. Hier ein Beispiel, allerdings ohne die graphische Anordnung und Schreibweise des Originals:

The Young Folk's Glee Book, Consisting of Nearly One Hundred Copyright Songs and Duets, Never Before Harmonized, and the Choicest Gems from the German and Italian. The Whole Arranged in a Familiar Style, for the Use of Singing Classes, Glee Clubs, and the Social Circle. By Charles Jarvis. Philadelphia: J. E. Gould, 1854.

Paratextuell signifikant war auch das jeweilige Liedmilieu der Serienaushgaben der *sheet music*, Gesangbücher und Anthologien, wo die deutschen Liedadaptionen Seite an Seite mit einem oft sehr diversen Liedmaterial aus anderen Quellen erschienen. Es kam zu einer Intertextualität im Zusammenspiel von amerikanischen, irischen, schottischen oder gelegentlich auch italienischen Liedern, deren formale und inhaltlich-motivischen Elemente sich zu einer Gesamtaussage der jeweiligen Publikation synthetisierten. Dieses Repertoire- und Milieuwesen betraf auch Lieder verschiedener Epochen und stilistischer Ebenen, so dass sich auch die vertonte Lyrik mit literarischen Ansprüchen auf einer Ebene mit dem Volkslied oder den sogenannten Nationalliedern wiederfand. So konnte es sein, dass sich das "Heidenröslein" zum Beispiel in Gesellschaft mit "John Brown's Body," "Roll, Jordan, Roll," "Camptown Races" und "Rule Britannia" wiederfand (cf. Waite 1879). Auf der nächsten Ebene kamen die werkexternen Hilfsmittel, darunter speziell Konzertplakate (*playbill*), Zeitungsartikel und Journale, aber auch Memoiren und Tagebucheintragungen, die sich auf Liedbeispiele oder lied- und musikrelevante Aspekte bezogen. Die hier zu gewinnende Information erweiterte das diskursive Spektrum der Rezeption, indem sie die Vernetzung einzelner Lieder und ihrer sozio-musikalischen Bedeutung über die eigentlichen Publikationen hinaus verdeutlichten.

Ebenso quer über die Anwendungsbereiche hinweg zog sich auch eine

thematisch-motivische Vernetzung. Prominent waren hier Religion, Moral, Heim und Heimat, Natur, Patriotismus und die Palette von Idealbildern, besonders aus der populären pastoralen Alpenromantik, die wie ein roter Faden durch die verschiedenen Anwendungsbereiche zirkulierten. Ein volkstümlicher Hit wie “Der Schweizerbua” (“Steh nur auf, steh nur auf”) erschien als “The Merry Swiss Boy” nicht nur in *songster*, als *sheet music*, in *shape notes* (Hickock 1840, 30) und als *broadside*, sondern behielt auch so seine Gültigkeit als zu singendes Lied von der Hausmusik bis hin zur politischen Veranstaltung. Ebenso verstreut miteinander assoziiert waren Lieder, die sich thematisch explizit auf Deutschland bezogen, wie der “German Students’ Song” (“Auf Brüder, lasst uns lustig leben”), “German Watchman’s Song” (“Hört ihr Herrn und lasst Euch sagen”), “The German Minstrel” (“Des Knaben Lied”), “The Guard on the Rhine” (“Die Wacht am Rhein”), “The Storcks Farewell to the Rhine” (“Der Störche Wanderlied”), “Maid of the Rhine” (“Die Loreley”), “The Swabian Beggar’s Song” (“Schwäbisches Bettlerlied”) und etliche andere. Eine weitere Möglichkeit der Kontextualisierung waren gesellschaftliche und politische Ereignisse, unter denen der amerikanische Bürgerkrieg ohne Zweifel das herausragendste Beispiel war. Die Adaptionen deutscher Lieder, die für diesen Kontext nutzbar gemacht wurden, rekrutierten sich aus sowohl thematisch auf Krieg und Patriotismus bezogenen Texten, als auch aus solchen, die sich dafür auf Grund ihres sentimental oder appellativen Gestus qualifizierten. Angesichts der Textvielfalt stellen diese Verbindungen keine Gattungsbezüge dar – sieht man davon ab, dass es sich immer um das strophische Lied handelte -, sondern vielmehr ein Bild- und Motivvokabular zum Zweck emotionaler Mobilisierung, das sich zu diskursiven Erfahrungsräumen und Aussagen verdichtete. Die folgende Tabelle (Tab. 6) illustriert,



wie deutsche Lieder ganz unterschiedlichen Hintergrunds hier in diesem Bereich rezipiert und konzentriert wurden, wobei nur solche amerikanischen Publikationen berücksichtigt wurden, die sich auch explizit als Bürgerkriegs-Literatur verstanden und zwischen 1861 und 1865 veröffentlicht wurden:

Tab. 6

<i>Erste Zeile (Titel)</i>	<i>Am. Adaption Erste Zeile (Titel)</i>	<i>Amerikanische Publikation</i>	<i>Dichter</i>	<i>Kompo- nist</i>
Ach, du lieber Augustin	From Northland we come with our sharp-shooting rifles (Give Us Room)	<u>Beadle's Dime Union Song Book</u> , no.2 (1861) 69	Volkslied	Volksmelodie
Alles schweige! Jeder neige (Der Landesvater)	Comrades plighted, fast united (The Land and the Flag)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 2	Studentenlied	Friedrich Silcher
An jedem Abend geh ich aus (Lauf der Welt)	When evening brings the twilight hour (We Met By Chance)	<u>Beadle's Dime Union Song Book</u> , no.5 (186-?)	Uhland	Friedrich Kücken
Bringt mir Blut der edlen Reben (Trinklied)	Now to heav'n our pray'r ascending (God Speed the Right)	<u>The Rataplan: Or, The 'Red, White, and Blue' Warbler</u> (1861) 49	Ernst Moritz Arndt	Ernst Moritz Arndt
Denkst du daran, mein tapfrer Lagienka	Remember ye the fateful gun that sounded	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 14	?	?
Du Schwert an meiner Seite (Schwertlied)	True sword, thy dark blade gleaming (Bright Sword of Liberty)	<u>The Rataplan</u> (1861) 1	Theodor Körner	Carl Maria von Weber
Erhebt euch von der Erde (Soldaten-Morgenlied)	Ye sleepers, hear the warning (Soldier's Morning Song)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 11	Max von Schenkendorf	Volksmelodie
Es, es, es und es	The Why and Wherefore: Frankfort Apprentice's Song	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 18	Volkslied	Volksmelodie
Es sei mein Herz und Blut geweiht (Gelübde)	Our life's last drop we vow to thee (The Vow)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 49	Friedrich v. Schlegel	Volksmelodie
Feinde ringsum!	Hark! that Stern	<u>War Songs for</u>	Carl	Carl G.

	Voice	<u>Free-Men</u> (1863) 58	Friedrich Cramer	Gläser
Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang (Gesang ausziehender Krieger)	Boys, Keep Your Powder Dry: A Soldier's Song	Augusta, GA: Blackmar & Bros., n.d. [1860s] sheet music	Albert Gottlieb Methfessel	Albert Gottlieb Methfes- sel
Hör' uns Allmächtiger (Gebet vor der Schlacht)	Hear us, All- powerful (Körner's Prayer)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 18	Theodor Körner	Volks- melodie
Ich nehm' mein Gläschen in die Hand (Vive la Compagneia)	I'll sing you a song of the South's sunny clime (Chivalrous C.S.A.)	Broadside (Baltimore 1861)	Studenten- lied	Volks- melodie
Krambambuli, das ist der Titel (Krambambuli)	The Union, boys, it is our birthright (Union and Liberty)	<u>The Rataplan</u> (1861) 65	Wittekind	Volks- melodie
O Tannenbaum	Maryland, My Maryland	New Orleans: P.P. Werlein & Halsey, 1862. Sheet music	Ernst Anschütz	Volks- melodie
O wie ruft die Trommel so laut	'Tis the Drum that calls aloud!	<u>Beadle's Dime Union Song Book</u> , no.3 (1862) 73	?	?
Steh' ich in finstrer Mitternacht (Die Schildwache)	When in the midnight gloomy deep (The Night Guard)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 10	Wilhelm Hauff	Volks- melodie
Steh nur auf, steh nur auf, du lustiger Schweizerbua (Der Schweizerbua)	Come arouse, men, arouse men, the trumpet calls (Mustering-Chorus)	<u>Beadle's Dime Union Song Book</u> , no.2 (1861) 42	Volkslied	Volks- melodie
Vater, ich rufe dich (Gebet während der Schlacht)	Father! I bend to thee (The Battle Prayer)	Cincinnati: A.C. Peters & Bro., 1862. Sheet music	Theodor Körner	Friedrich H. Himmel
Was blasen die Trompeten	The battle-drum's loud rattle (Trumpet Song)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 28	Ernst Moritz Arndt	Volks- melodie
Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein (Lützows wilde Jagd)	Oh, tell me what spirit sweeps over the land (National Guard Marching Song )	<u>The Rataplan</u> (1861) 32	Theodor Körner	Von Weber
Was ist des	What is the Patriot's	<u>The Patriotic</u>	Ernst	G.

Deutschen Vaterland (Des Deutschen Vaterland)	Fatherland (The Patriot's Fatherland)	<u>Song Book</u> (1862) 38	Moritz Arndt	Reichardt
Weh, daß wir scheiden müssen (Des Ritters Abschied)	So sadly now comes o'er me (Soldier's Farewell)	<u>American War Songs</u> (1925/1861-65) 122	Johanna Kinkel	?
Wenn die Schwalben heimwärts ziehn	When the swallows homeward fly (Agathe)	<u>The Exotics, Flowers of Song Transplanted to Southern Soil.</u> Augusta, Georgia, Blackmar & Bro., [186-]	Georg K.R. Herlossohn	Franz Abt
Wer will unter die Soldaten (Der kleine Rekrut)	See! these ribbons gaily streaming (The Young Recruit)	Baltimore: Miller & Beacham, n.d. Sheet music	Friedrich Güll	Friedrich Kücken
Wir hatten gebauet	Up, gun, to the shoulder (The Volunteer's Good-Buy)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 25	Daniel August von Binzer	Volksmelodie
Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd (Reiterlied)	Our country is calling, go forth, go forth (Our Country Is Calling)	<u>War Songs for Free-Men</u> (1863) 22	Friedrich Schiller	Von Zahn

*Sprachwechsel: Deutsch => Englisch*

Die Übersetzung der deutschen Liedtexte ins Englische war unter allen hypertextuellen Adaptionenformen der Rezeption das am meisten textorientierte Verfahren. Nehmen wir als einfache Grunddefinition von interlingualer Übersetzung die Wiedergabe von Äußerungen einer Sprache in einer anderen Sprache, dann entsteht die Frage nach der Äquivalenz von Ausgangstext und Übersetzung. Von einem vorsprachlichen Sinn des Ausgangstexts und dementsprechend von Übersetzung als einem technischen Verfahren der Reproduktion von Bedeutungsidentität kann hier – wie

oben bereits gesagt – als komparatistischem Untersuchungsfeld keine Rede sein.<sup>26</sup> Die Kernfrage der Übersetzung ist vielmehr, “wie übersetzt werden kann, wenn das Bedeutete nicht unmittelbar vorhanden ist, sondern in der spezifischen sprachlichen Form sich erst konstituiert [. . .]” (Apel and Kopetzki 2). Es geht bei der Rezeption nicht um Übersetzung als einem Transfer zwischen Kulturen im Sinn einer einfachen Transkodierung, sondern um einen je neuen Originaltext in der Zielkultur.<sup>27</sup>

Suchte man Äquivalenz, dann auf einer pragmatischen und diskursiven Ebene, auf der versucht wurde, die Liedtexte in ihrer Funktion als diskursive Aussagen zu übernehmen. Diese diskursive Äquivalenz betraf in erster Linie die formalen Aspekte der Liedhaftigkeit von strophischem Aufbau, Metrik, Reimbindung und Sangbarkeit, soweit sie nötig waren, das Lied als Kunstganzes in seiner Text-Melodie-Einheit zu bewahren bzw. nachzubilden, so wie sie ja auch analog im Architext der amerikanischen Kultur existierte (cf. Connolly 174). Übersetzung wurde dann - kultursemiotisch gesehen - nicht nur zu einer “Repräsentation von Fremdheit und Andersheit,” sondern auch zur Repräsentation einer architextuellen Bezugsleistung und einer kulturellen Kompetenz der ÜbersetzerInnen (Apel and Kopetzki 18f.).

Die Vorstellung vom fremdsprachigen Ausgangstext a priori als einem *Original* und einer kohärenten Bedeutungseinheit war dabei eine unbedingte Voraussetzung von Übersetzung. Wurde der deutsche Ausgangstext einerseits durch die Übersetzung ausgeblendet, um dadurch einen eigenen Ort sprachlicher Äußerung in ihm bzw. an seiner Stelle zu gewinnen, so wurde die Idee vom Original und damit die Aura seiner Bedeutsamkeit auf der anderen Seite dadurch umsomehr als ein unantastbarer Bezugspunkt bestätigt. Übersetzen ist hier selbst als Metapher zu verstehen, weil nicht

nur die Sprache als ein technisches Medium gewechselt wurde, sondern weil auch die Übersetzung insgesamt für eine andere, fremdkulturelle und authentische Vorstellungswelt (z.B. das Konstrukt von der Nationalliteratur) stand bzw. an diese selbst ihre repräsentative Existenz knüpfte (cf. Ottmers 168; Gumpel). Wenn Genette die Übersetzung in ihrer Funktion als einen reflexiv auf ihre Vorlage gerichteten Kommentar auch zu den Paratexten zählt (1989, 386), dann ist die Übersetzung als ihr eigener Paratext auch gleichzeitig als eine auf sich selbst gerichtete Auslegung der eigenen Darstellungsautorität und Repräsentation kultureller Identität zu verstehen (cf. Bachmann-Medick 6f., 12ff.). Übersetzung wurde metasprachlich zur Inszenierung eines (trans)kulturellen Wissens und damit zu einer Selbstlegitimation der Diskursteilnehmer und war deshalb immer auch eine *intra*kulturelle Produktionsstelle von diskursiver Bedeutung, die über die eigentliche Übersetzungsleistung hinausging (Mueller-Vollmer 100; Bachmann-Medick 7).<sup>28</sup> Die semantischen Text-Veränderungen der vorliegenden Übersetzungen sind deshalb nur vor dem Hintergrund der Frage interessant, inwiefern sie als operative Eingriffe auf die diskursive Sprecherpositionen und ihren neuen Status als Aussage innerhalb der entsprechenden Publikationen und ihrem Verhältnis zum Ausgangstext – dem *Original* – schließen lassen (cf. Apel and Kopetzki 23, 36, 47).

Im Rahmen der Rezeption war Übersetzung ein diskursiver Ort mit zwei verschiedenen Repräsentationsansprüchen. Der erste Anspruch galt der Äquivalenz als metasprachlicher Hinweis auf eine gültige Original-Vorstellung, also eine sich selbst als kohärente Wiedergabe des deutschen Ausgangstextes verstehende Übersetzung, die oft auch gegen konkurrierende Übersetzungen desselben Textes bestehen wollte. Hierbei spielte der paratextuelle Bezug auf den Dichter oder die Dichterin –im Gegensatz zu den

freieren Adaptionen – eine wichtige Rolle. Die Original-Vorstellung sollte mit dem Namen ein Gewicht bekommen, um die Übersetzung auch als eine kompetente Exegese auktorialer Intention und Originalität wirksam herauszustellen. Auf diese Weise versuchten sich zum Beispiel eine Reihe bekannterer englischer und amerikanischer Übersetzer an Goethes “Mignon” (“Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen”) als einer prominenten Herausforderung. Hier die Arbeit eines nicht genannten Übersetzers (wahrscheinlich John Sullivan Dwight) unter dem Titel “The Stolen Child,” in der Vertonung eines gewissen B. C. Chase (Boston: C. Bradlee and Co., 1846) und mit der paratextuellen Angabe “from Goethe's Wilhelm Meister:”

Knowest thou the land, where bright the citron blows?  
 Thro' leafy shades the golden orange glows;  
 A gentle breeze steals thro' the clear blue sky;  
 Mid sleeping myrtles stands the laurel high.  
 Knowest thou it well! Oh! there, with thee –  
 Oh, there would I, my own best loved one, flee! [. . .]. (1-6)

Sieht man von dem durch das “thee” erzwungene “flee” im Gegensatz zum deutschen “ziehn” ab, gehörte diese Übersetzung zu den ausgesprochen wörtlichen und belegt damit vor allem den Anspruch auf die gelungene Repräsentation des Dichters selbst:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,  
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,  
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
 Kennst du es wohl? Dahin! dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn [. . .]. (1-6)

(Goethe 1999, 119)

Der zweite Anspruch galt weniger einer Original-Vorstellung in Bezug auf den Dichter oder die Dichterin, sondern in Bezug auf den Ausdruck eines vermeintlichen Nationalcharakters. Dies war vorzugsweise der Fall bei volkstümlichen Liedern, Volksliedern und dem, was man idiomatisch dafür hielt. Paratextuelle Quellenangaben hierzu lauteten unter anderem “from the German,” “popular German song” oder “subject from the Tyrolean.” In den meisten dieser Fälle fehlten also konkrete Angaben zu Quellen, selbst wenn ein Dichter zu nennen gewesen wäre. Diese Übersetzungen waren tendenziell freier und nicht auf Äquivalenz gerichtet, womit aber keineswegs der Anspruch auf eine gültige Repräsentation geschmälert wurde: “Adaption may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length” (Bastin 5). Ein weiterer, verwandeter Aspekt war hier auch der diffuse Erhalt eines Gesamtausdrucks, der wesentlich von der Melodie und dem Gestus des Liedes bestimmt schien und der auch auf seinen ursprünglichen Anwendungsbereich im deutschen Kontext deutete. Am Beispiel von Hoffmann von Fallerslebens “Schlummerlied” (Kinderlieder 1827, 10) in der Vertonung von Friedrich Kücken lässt sich dies an zwei Adaptionstufen darstellen:

Alles still in süßer Ruh’,

Drum, mein Kind, so schlaf’ auch du!

Draußen säuselt nur der Wind:

Su su-su! Schlaf’ ein, mein Kind [. . .]! (1-4)

Als “Gently Rest” oder “Slumber Song” erschien dieses Schlaflied ab 1851 als *sheet music* in der Serie Gems of German Song (New York: William Hall and Son, 1851) und in Liederanthologien weit verbreitet bis ins 20. Jahrhundert hinein (cf. Johnson 1908, 66):

Gently rest! The night stars gleam  
 Soft thy slumber; bright thy dream.  
 Fear no harm, for I will keep  
 Watch with love while thou’rt asleep [. . .]. (1-4)

Die nächste Adaptionstufe gewann das Lied für den Bereich des geistlichen Liedes, wo es unter der Melodieangabe “NIGHT” zwar noch um das Bild der Nacht aufgebaut ist, sich aber nun zum Morgenlied im Stil der kirchlichen Wir-Choräle erklärt (Marshall 1883, 124):

Now the shades of night are gone,  
 Now is past the early dawn:  
 Lord, we would be thine to-day;  
 Drive the shades of sin away [. . .]. (1-4)

Nachdem das Lied sich so im religiösen Bereich etabliert hatte, wurden später weitere Verwendungen der beliebten Melodie Kückens im Bereich des *gospel* dann vollends kontrafakturisch mit Hymnen aus dem Englischen unterlegt (cf. Sankey 1887, Nr. 194).

Der Übergang zwischen Übersetzung und *Pseudotranslation* konnte wegen des Übersetzungsanspruchs auf kompetente Repräsentation von Fremdheit zum Exotismus fließend sein. Bei einer Pseudotranslation handelte es sich um einen neu geschaffenen Originaltext, der den Eindruck erweckte, eine Übersetzung zu sein, indem er - ganz nach ossianischer Manier – bestimmte stilistische, formale und inhaltliche



Erwartungshaltungen hinsichtlich ethnisch-nationaler Volkstraditionen bediente, also ganz im Zeichen seiner vorweg geplanten Rezeption stand (Robinson 183). Ein prototypisches Beispiel war “The Bavarian Girl’s Song” (auch “Buy a Broom”) zur Melodie von “Ach, du lieber Augustin,” das in England und den USA ab 1825 über Jahrzehnte weit zirkulierte und selbst zum Gegenstand von Nachahmung und Parodie wurde (cf. Wolfe 1964, 143; Mattfeld 33). Authentizität bildete sich einmal auf Grund der übernommenen Volksmelodie als Indiz selbst, aber auch durch das Aufgreifen eines authentischen Volkslied-Topos von der Tiroler Teppichhändlerin, die in der Großstadt ihre Waren verkauft (“Vom Tiroler Landel aus’n Zillertal kim I her”), und der selbst sehr wohl seinen historischen Hintergrund in den wandernden Tiroler Warenhändler und europaweit reisenden Volksmusikanten des 18. Jahrhunderts hatte (cf. Muthspiel Nr. 14; Salmen 69):

From Teutschland I come with my light wares all laden,  
 To dear happy England, in summer’s gay bloom,  
 Then listen, fair lady and young pretty maiden,  
 Oh! buy of the wand’ring Bavarian a broom [. . .]. (1-4)  
 (Hickock 1840, 58)<sup>29</sup>

Pseudotranslation und Übersetzung teilten sich den gemeinsamen metatextuellen Nenner einer diskursiven Repräsentation einer Original-Vorstellung und waren beide ein intertextuelles “Produkt des Dialogs mit dem kulturell, sprachlich und dialogisch Fremden, dem Anderen” (Zima 1992, 201).

*Adaption: Text => Parodie, Travestie und Pastiche*

Die Unterschiede zwischen den Übersetzungsarten waren sehr fließend und

letztlich auch nicht scharf von hypertextuellen Transformationen wie der *Parodie*, der *Travestie* und dem nachahmenden *Pastiche* abzugrenzen. Bei allen war die Original-Vorstellung für die Art ihrer Repräsentation entscheidend, bei der Parodie und der Travestie aber ganz besonders. Ihre Repräsentationskraft hing ganz davon ab, ob die Sekundär-Rezipienten, also die AnwenderInnen der Lieder oder das Konzertpublikum die Vorlage (Hypotext) eindeutig hinter dem Hypertext erkannten und kompetent in ihrem intertextuellen Horizont plazierten (Genette 1993, 20). Parodie und Travestie sind beides Formen von Intertextualität, die mit der abgewandelten Wiederholung von überlieferten Texten spielerisch und herabwertend Diskrepanz mit diesem Erwartungshorizont erzeugen. Die Schwierigkeit, hier zwischen den beiden eine genaue Unterscheidung zu treffen, liegt an der Intermedialität der Lieder und an der Frage, ob die parodistische Spannung sich nun an der Melodie oder dem Text aufbaute. Durch die Musik entstand so neben den Texten eine Mischform der Bezugspunkte, die vor allem bei denjenigen Liedern noch komplizierter wurde, die im Kontext von Bühnenaufführungen um ein optisch-dramatisches Element erweitert wurden.

Da aber die Melodien in der Regel intakt blieben, erhielt sich das musikalische Thema und damit auch ein gewisser Bedeutungsstatus bzw. Erkennungswert der Melodie im Sinn eines Originals. Nach Gérard Genettes Definitionsapparat der Hypertextualität hätten wir es deshalb mit Travestie zu tun, weil Inhalt und Stoff beibehalten, die Gestalt und Stillage aber satirisch durch Einkleidung in eine unpassende Form verändert wurden (193, 40).<sup>30</sup> Da die meisten der vorliegenden Beispiele aus dem Bereich der *minstrel show* und des Vaudevilles stammen, tendiere ich insgesamt dazu, auf Grund ihrer burlesken Verballhornung “eines erhabenen Textes” hier also von Travestien und nicht

von Parodien zu sprechen, obwohl diese sich selbst meist als “parody” ausweisen (cf. 82).<sup>31</sup> Sie zielten in der Regel auf sehr populäre Lieder, nicht selten auf Libretti von italienischen oder deutschen Opern, die ihrerseits schon oft einen neoburlesken Anstrich hatten. So wurde zum Beispiel der “Jägerchor” (“Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen”) aus Carl Maria von Webers Der Freischütz zum “De Possum Hunter’s Chorus” verdreht (De Negro’s Original Piano-Rama of Southern, Northern and Western Songs 1850, 49).<sup>32</sup>

Hier als Beispiel zuerst im Auszug eine Travestie, die sich unmittelbar auf den deutschen Ausgangstext bezog, der zwar in dieser Zeit (etwa ab 1830) in einigen *ernsten* englischen Übersetzungen zirkulierte, offensichtlich aber auch in seiner deutschsprachigen Version bekannt gewesen sein musste:

Do, do like Mrs. Jackson,  
 Do, do like Mrs. Finn;  
 Do, do wear a light flaxen  
 Wig and shave your chin.  
 Ja, ja, jaja wear a wig and shave your chin.  
 (Lover’s Forget-Me-Not Songster 1845, 222)

Die erste Strophe des deutschen Textes lautet:

Du, du liegst mir am Herzen,  
 Du, du liegst mir im Sinn,  
 Du, du machst mir viel Schmerzen,  
 Weißt nicht wie gut ich dir bin.  
 Ja, ja, ja, ja, weißt nicht wie gut ich dir bin [. . .]. (1-5)

(Erk 1: Nr. 30)

Das nächste Beispiel, eine Travestie von “Lützows wilde Jagd,” war über eine amerikanische Zwischenadaption vermittelt, die als eine der populärereren Adaptionen des Liedes von Theodor Körner im Umlauf war. Dieser Bezug auf bereits existierende amerikanische Übersetzungen oder Adaptionen schien der übliche Weg der Travestie gewesen zu sein, weil mir zahlreiche Beispiele dieser Art vorliegen. Zunächst die beiden ersten Strophen des deutschen Ausgangstextes:

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?

Hör's näher und näher brausen.

Es zieht sich herunter in düsteren Reihn,

Und gellende Hörner schallen darein

Und erfüllen die Seele mit Grausen.

Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt:

Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Was zieht dort rasch durch den finstern Wald

Und streift von Bergen zu Bergen?

Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt;

Das Hurra jauchzt, und die Büchse knallt,

Es fallen die fränkischen Schergen.

Und wenn ihr die schwarzen Jäger fragt:

Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd [. . .]. (1-14)

(Körner 1834, 25).

Die besagte amerikanische Primär-Adaption findet sich als “Lutzow’s Wild Hunt” unter anderem in The Boston Melodeon von 1846:

From yonder dark forest what horsemen advance?  
 What sounds from the rocks are rebounding?  
 The sunbeams are gleaming on sword and on lance,  
 And loud the shrill trumpet is sounding.  
 And if you ask what it is you behold:  
 It is Lutzow’s wild hunt, the free and the bold.

Why roars in yon valley the deadly fight?  
 What glittering sounds are clashing,  
 Our true-hearted riders maintain the right,  
 And the torch of freedom is flashing.  
 And if you ask what it is you behold:  
 It is Lutzow’s wild hunt, the free and the bold [. . .]. (1-12)  
 (White 1846, 207f.)

An diese Fassung lehnten sich ohne Zweifel die Autoren folgender *sheet music* Publikation an, deren Paratext sie eindeutig der Bühnenkultur der äußerst populären *minstrel show* oder auch *Ethiopian opera* zuweist. Der Text ist in einem Dialekt geschrieben, den weiße *minstrels* des Nordens benutzten, um musikalisch-dramatisch bis parodistisch herabsetzend die Schwarzen des amerikanischen Plantagen-Südens darzustellen. Die Karikatur ihrer Texte und Bilder hatte aber nur bedingt mit der Realität zu tun. In meiner Diskursgeschichte (Teil IV) werde ich dieses Phänomen noch genauer

besprechen und auch seine deutsche Verbindung erklären, die ich hier zunächst mit folgender Travestie dokumentiere: “The Celebrated Ethiopian Melodies, Illustrations of the dandyism of the Northern States. ‘Cudjos Wild Hunt.’ A Parody on Lutzows Wild Hunt. Performer: Sung by the Ethiopian [sic] Serenaders with Great Applause. Written by Anthony F. Winnemore. New York: C.G. Christman, 404 Pearl St., 1843:”

“Cudjos Wild Hunt”

From yonder dark Cabin waht niggers adwance,

De fust one de tambourine pounding,

De moon bright shining, de niggers all dance,

And loud de shrill banjo is sounding.

And if you ax what you dar behole:

It am de hunt ob Cudjo dat nigger so bold.

Dem niggers for sartain are gwain for a fight,

See dar! Dat big nigger dere trashing,

Dey squash his big head, and dey serve him right,

And Cudjo his banjo is smashing.

And if you ax what you dar behole:

It am de hunt ob Cudjo dat nigger so bold.

Beim *Pastiche* handelte es sich um stil- bzw. motivkonforme Nachdichtungen, die mit der oben vorgestellten Pseudotranslation ähnlich waren. Der Unterschied lag nach meiner Auffassung aber entscheidend darin, dass die Pseudotranslation nur den Text betraf, die Melodie aber eine authentisch deutsche, schweizerische oder österreichische

blieb. Das Pastiche war dagegen sowohl auf textueller als auch auf musikalischer Ebene eine spielerische und zunächst “ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils [. . .]” mit der Funktion “der bloßen Zerstreung” (Genette 1993, 40, 113). Diese Nachahmung berief sich meist auf eine zitathafte Übertragung als typisch angesehener und als bekannt vorausgesetzter Idiome volksliedhafter Gattungsstile wie zum Beispiel das “Tyrolienne” oder das schweizerische “Ranz de Vache” (cf. 119). Es ging also vordergründig nicht wie üblich um die Nachahmung eines bestimmten Werks, obwohl einzelne authentische Lieder als prototypische Vorbilder gedient haben mögen (cf. 114). Die Orientierung galt mehr einer ganzen Gattung als einer bestimmten Einzelvorlage. Wie bei der Übersetzung und der Pseudotranslation war das Ziel die Repräsentation einer Original- oder Fremdvorstellung, wenn auch in einem viel weiteren und vageren Sinn, aber durchaus neben dichterischem Spiel auch mit pathetisch-moralisierenden Ernst versehen. Das seit 1834 in den USA sehr bekannte “There Is No Home Like My Own” (auch “The Alpine Horn”) der spanischen Sängerin, Komponistin und Dichterin Maria Felicita Malibran-de Beriot (1808-1836) verarbeitete die typischen Motive der alpin-romantischen Volkslieder der Zeit vom Jäger, den Gamsen, Alphörnern und Heimatsinn (cf. Tawa 1980, 201):

In the wild chamois track,  
 At the breaking of day,  
 With a hunter’s pride,  
 O’er the mountain side,  
 We are led by the sound of the Alpine Horn.

O that voice to me  
 Is a voice of glee,  
 Where ever my footsteps roam;  
 And I long to bound  
 When I hear that sound  
 Again to my mountain home [. . .]. (1-11)  
 (Jarvis 1842, 130f.)

Die sich aus dieser meist wohlwollenden poetisch-musikalischen Nachahmung ergebende Vielstimmigkeit war kein Produkt einer ironischen Distanz, sondern mehr eines stereotypisierenden Übereifers. Die konventionell verarbeiteten Klischees waren ein mimetisches Bemühen des Pastiches, das gerade der Übertreibung der stilistischen Merkmale nachgab, um das Original noch darin zu übertreffen (Genette 1993, 115f.). Es verwundert deshalb nicht, dass die Pastiches ihrerseits wiederum eine ideale Vorlage für Parodie und Travestie abgaben, die wie bei der Adaption mit sicherem Gespür gerade den Repräsentationscharakter aufs Korn nahmen. Auch hier war es vor allem wieder die *minstrel show*, die die intertextuelle Vieldeutigkeit ihrer Vorlagen treffsicher aufspürte und die Szenerie von den Alpen in den amerikanischen Plantagen-Süden verlegte.<sup>33</sup>

*Intermedialität: Text => Musik*

Im Lied kam es zur Verbindung zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien, der Musik und dem literarischen Text. Musik ist im Gegensatz zur Literatur meistens Gegenstand kollektiven Handelns (Konzert, Chor, Familiensingen, Versammlungen, Kirche etc.). Dadurch erweiterte sich für die vertonte Lyrik ihre Rezeption um ein Vielfaches und damit auch ihre diskursive Verfügbarkeit



und ihr Aussagepotential. Neben der paratextuellen Erweiterung des eigentlichen Liedtextes um die Notenschrift auf dem Notenblatt oder im Liederbuch, die Angaben zu Komponisten, Opusnummern oder Interpretations- und Deklamationsangaben (“adagio,” “with spirit” usw.), aber auch Schriften zur Musikdidaktik, Kritiken, Beschreibung von Konzerten und anderen Hörerlebnissen gab es auch Eingriffe in den Text selbst, d.h. nachträgliche, nicht vom Autor stammende Veränderungen eines Textes, um ihn für den musikalischen Kontext brauchbar zu machen (Zeilendopplung im Refrain, Einschub oder Austausch von Wörtern usw.). Die Lieder erfuhren dadurch eine erhebliche Erweiterung ihres Aussage- und Bedeutungspotentials und damit ihres diskursiven Charakters (Bradby 69f.). Das Lied steigerte ohne Zweifel durch das “geschärfte Bewusstsein des Zusammenwirkens mehrerer Künste als ein möglicher Ausdruck des Willens zum Universellen” seine architextuelle Attraktivität und Gültigkeit (Strelka 220f.). Musik und Melodie signifizieren sich mehr als der Text als ein Ort unmittelbarer Bedeutungen und waren damit ein idealer Signifikant, der immer bedeutungsvoll konnotierte, aber nie explizit denotierte.<sup>34</sup> Es verwundert deshalb nicht, dass generell die paratextuellen und architextuellen Hinweise auf Bedeutung und Status des Textes – vom Komponisten, nationale Identität bis einschließlich der wichtigen Sangbarkeit – die Rezeption der Texte stark mitprägte, wenn nicht dominierte. Die Musik haftete als Übermittlerin der Textidentität und als zusätzliche Bedeutungsebene dem Text an. So konnte zum Beispiel die Übernahme des trinkfesten und hemdsärmeligen Studentenliedes “Krambambuli” (“Krambambuli, das ist der Titel;” Erk 1: no. 192) durch die *Temperance*-Bewegung seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts nur deshalb den gewünschten parodistischen Effekt erzielen, weil einzig die Melodie noch als Signifikant

von Alkoholgenuss die Spannung zum neuen Hypertext “Strong Drink is the Bane” (Saunders 1867, Nr. 23) aufbaute, dessen erster Refrain lautete:

[ . . . . . ]

I would not like the drunkard be

For all that I might have or see,

To live in misery, in sadness and pain [ . . . ]. (3-5)

Anstelle von:

[ . . . . . ]

Des Abends spät, des Morgens früh

Trink ich mein Glas Krambambuli,

Krambimbambambuli, Krambambuli [ . . . ]! (3-5)

Erst dadurch, dass “Krambambuli” in seiner ursprünglichen Bedeutung bekannt und verbreitet war, konnte seine Parodie zu einer Aussage werden, welche die Sache der Abstinenz-Bewegung noch stärker aus der Ablehnung dieser Bedeutung des Ausgangstextes und seines Kontextes definierte.

*Fallbeispiel: Text => mündliche Überlieferung*

Das hypertextuelle Wandlungsverhalten der Lieder hatte neben der Kontextualisierung, der Übersetzung und der Intermedialität auch noch eine wichtige zeitliche Dimension. Durch die Tradierung einiger Liedadaptionen innerhalb eines nationalen Liederkanons speziell nach dem amerikanischen Bürgerkrieg fanden auch einige darunter Eingang in die mündliche Überlieferung der *folk tradition* in den USA. Ich möchte an einem Fallbeispiel aufzeigen, wie die Rezeption durch diesen Schritt eine Verbindung zur Gegenwart herstellen konnte. Hybridität ist so nicht nur eine Eigenschaft

moderner Kulturen, sondern setzt sich auch als eine diachronische Kraft innerhalb von *nationalen* Kulturgeschichten fort.

Im Jahre 1863 wurde in Boston ein Liederbuch mit dem Titel War-Songs for Freemen: Dedicated to the Army of the United States veröffentlicht (Child 1863). Das Liederheftchen schien sehr populär, weil es sich bereits in der vierten Auflage befand. Unten auf der Titelseite verkündet der Verleger, daß mit dem Erlös seines Verkaufs kostenlose Exemplare an die Unionsarmee verteilt werden sollten. Zehn der 31 Lieder liegen deutsche Melodien zugrunde. Das Lied Nr.6 “The Night Guard” erweist sich alleine schon durch den Text der ersten beiden Strophen als Vorlage für den traditionellen amerikanischen Folk- und Bluegrasssong “Midnight on the Stormy Deep” (Wernick 68). Der deutsche Ausgangstext ist ein Gedicht von Wilhelm Hauff (1802-1827), das zuerst in Kriegs- und Volkslieder 1824 in Stuttgart und drei Jahre später in einer Liedersammlung dann zur Melodie des Volksliedes “Ich hab ein kleines Hüttchen” von 1780 gesetzt erschien (Erk und Böhme Nr. 516 und Nr. 1426; Erk 1: Nr. 161). Zwar wurde “W. Hauff” als Verfasser des Textes angegeben, sonst gibt es aber keinen paratextuellen Hinweis auf den deutschen Titel “Die Schildwache” oder die erste Liedzeile “Steh ich in finstrer Mitternacht.” Die Übersetzung ist einem gewissen William Howitt (1792-1879) zugesprochen, der als Übersetzer aus dem Deutschen nur marginal in Erscheinung trat (vgl. Morgan 597f., 657). Sie ist jedoch so nah am Original, daß ein Rückschluß hierauf leicht ist. Folglich sind die ersten zwei Strophen von “Midnight on the Stormy Deep” eine fast wörtliche Wiedergabe des Gedichts von Hauff.

“Die Schildwache”

Steh' ich in finstrer Mitternacht  
 So einsam auf der fernen Wacht,  
 So denk' ich an mein fernes Lieb,  
 Ob mir mir's auch treu und hold verblieb.

Als ich zur Fahne fort gemüßt,  
 Hat sie so herzlich mich geküßt,  
 Mit Bändern meinen Hut geschmückt  
 Und weinend mich ans Herz gedrückt.

Sie liebt mich noch, sie ist mir gut,  
 Drum bin ich froh und wohlgenut.  
 Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht,  
 Wenn es ans treue Lieb gedacht [. . .]. (1-12)

“The Night Guard”

When in the gloomy midnight deep  
 My solitary watch I keep,  
 I think of her I left behind,  
 And ask is she still true and kind.

When I was forced to march away,

How warm a kiss she gave that day;  
With ribbons bright my cap she drest,  
And clasped me to her faithful breast.

She loves me still to me is kind,  
Therefore I keep a cheerful mind;  
Through coldest nights my bosom glows,  
Whene'er on her my thoughts repose [ . . . ]. (1-12)

“Midnight on the Stormy Deep”  
Was midnight on the stormy deep.  
My solitary watch I keep.  
But to think of her I left behind  
And asked if she'd be true and kind.

I never shall forget the day  
That I was forced to go away.  
In silence there my head she'd rest  
And hold me to her loving breast.

Oh Willie, don't go back to sea!  
There's other girls as good as me,  
But none can love you true as I,

Pray don't go where the bullets fly [. . .]. (1-12)

(Wernick 68)

Die textliche Abweichung ab der dritten Strophe ist ein Paradebeispiel für die Dynamik mündlicher Überlieferung in der traditionellen Musik. Der Kern der Veränderung liegt hier im Missverständnis des Wortes “deep” zu Beginn des Liedes. In der englischen Version von 1863 ist es ein nachgestelltes Adjektiv im Sinne einer “tiefen, düsteren Mitternacht”; in der Folkversion wird es aber als “Tiefe” verstanden, eben der Tiefe des Meeres, die zum Objekt des Satzes und somit auch zum neuen Schauplatz des Liedinhalts wird. Um dieses Bild fortzuführen, hat ab der dritten Strophe die Geliebte das Wort und bittet ihren Willie “... don't go back to sea.” Dies obwohl wir wissen, daß Willie bereits fort ist. Kurz, die Folkversion produziert bei näherem Hinsehen ab dieser Stelle kaum noch einen sinnvollen Zusammenhang und gefällt sich mehr in den balladentypischen Bildern von Untreue und Einsamkeit. Die Übersetzung Howitts bleibt dagegen textlich beim wachenden Soldaten, der in Gedanken mit seiner fernen Geliebten spricht. Durch diese Abweichung in der Überlieferung hat das Lied natürlich auch den soldatischen und für den Kontext des Bürgerkriegs wichtigen Bezug verloren.

Als Bill Monroe (1911-1996), “the Father of Bluegrass,” das Stück 1966 aufnahm (Blue Grass Time, Decca DL 74896) galt “Midnight on the Stormy Deep” schon als amerikanischer “traditional” und als “old song.”<sup>35</sup> Die Frage, wann das Lied sich aus der Schriftlichkeit löste und Teil einer mündlichen Überlieferung wurde, aus der Bill Monroe und andere es wieder für die Schriftlichkeit der Liederbücher des Bluegrass gewonnen haben, kann man letztlich nur spekulativ beantworten. Die Verbreitung in der Armee wird hier sicherlich den Ausschlag gegeben haben. Deutlich wird in jedem Fall, welches

Aussage- und Bedeutungspotential in einem Lied steckte, wenn es in das intertextuelle Spiel der Zirkulation des Printmarkts und kultureller Ereignisse geriet. Immerhin wurde “Midnight on the Stormy Deep” alias “Steh’ ich in finsterner Mitternacht” als Bluegrass-Lied als ein Stück *genuiner* amerikanischer Identität inszeniert. Ambivalent hat die Rezeption so auch dafür gesorgt, dass sie der Nachwelt nicht nur ihr gedrucktes Residuum in den Archiven hinterlassen, sondern dass sie auch manche ihrer Lieder bis heute aktiv im kollektiven Kulturwissen gehalten hat. Der Schauplatz der Indizien erweitert sich damit auch um die deutschen Lieder, die uns - meist anonymerweise - heute noch im US-amerikanischen Alltag begegnen. Damit wird nochmal der von Homi Bhabha definierte “Third Space” deutlich, der Raum, wo Nation und Kultur als Instanzen ambivalenten Erzählens zwischen Aus- und Einschließen, zwischen Sichtbarmachen und Verdecken, zwischen Erinnern und Verdrängen ihre Identität verhandeln: “It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew”(37).

#### **2.4. Die deutschen Vorlagen und ihr kultureller Kontext**

Die Angaben zu ihren Quellen im Sinn konkreter deutscher Publikationen waren, von einigen Ausnahmen abgesehen, in den Paratexten der Rezeption eher die Ausnahme. Sehr selten waren Werkbezüge wie Opusnummern oder Titel von Liederzyklen und Liedersammlungen, auf die zumindest die amerikanischen Primärrezipienten zurückgegriffen haben müssen. Es war die übliche Praxis im größten Teil des 19. Jahrhunderts, sich nur sehr vage auf die europäischen Quellen zu beziehen. In einer New

Yorker Zeitungsannonce zur Veröffentlichung seines Musical Journal, for the flute or violin im Jahr 1800 schrieb der Herausgeber: “The sources from which the Musical Journal will draw its materials, are some valuable libraries of music – regular communications from Europe, and occasional efforts of musical talents here: from these will be formed a collection of such songs most worthy of becoming favorites.”<sup>36</sup> Noch ein halbes Jahrhundert später hatte sich der Modus dieser Art des Quellenbezugs nicht geändert. Man betonte weiterhin zwar das Privileg des eigenen Zugriffs auf entsprechende Quellen, jedoch ohne diese zu benennen: “Assistance from abroad we have enjoyed by foreign correspondence, and by our access to the best German and English composers. [. . .] We are indebted also to many other American and to several German composers for valuable contributions, some of which appear, while others were received too late for insertion in this work” (Bradbury 1853, Vorwort). Es schien, dass gerade solche Kompilatoren und Herausgeber, die über Jahrzehnte extensiv deutsches Liedmaterial adaptierten, wie zum Beispiel Lowell Mason in Boston, wenig daran interessiert waren, konkrete Einblicke in ihre Vorlagen zu gewähren. Der Rückgriff auf die deutschen Komponisten artikulierte sich bei ihm, hier in einem Brief von 1860, lediglich im Glanz einer gewissen, vielleicht sein Publikum beeindruckenden Esoterik: “I am much dependent upon the good German writers – among whose works I find an exhaustless store of beautiful pieces – which are already – or may be by a little arrangement adapted to the wants of our people.”<sup>37</sup>

Man kann sagen, dass im Bereich der geistlich-kirchlichen Musik die Informationen zu ihren Adaptionen und deren Hintergründe in den entsprechenden Gesangbüchern wesentlich ausführlicher zur Verfügung gestellt wurden, als es im



Bereich weltlicher Musik der Fall war. Davon zeugen die vielen sogenannten *Hymnal Companions*, Begleitbücher zu den kirchlichen Gesangbüchern der einzelnen Glaubensrichtungen, die Auskunft über die europäische Herkunft und die amerikanische oder englische Rezeptionsgeschichte der Choräle und geistlichen Lieder geben (cf. Hughes, Glover, Lightwood oder Schalk). Die Dürftigkeit und Ungenauigkeit der Angaben im Bereich weltlicher Lieder hatte ohne Zweifel ihre Ursache in der transatlantischen Raubdruck-Tradition und der sich daran anschließenden, profitablen Zirkulation dieses Materials. Die benutzten Quellen blieben schon deshalb ungenannt, um die peinliche Ausnutzung des nicht vorhandenen internationalen Copyrights nicht allzu offensichtlich zu machen (cf. Pemerton 126). Auf der anderen Seite wollte man dadurch auch die eigene Adaption-, Übersetzungs- und Arrangementleistung in den Vordergrund stellen, um für sie den Schutz des eigenen amerikanischen Copyrights geltend zu machen. Im Folgenden zeige ich skizzenhaft sowohl mir bekannte als auch potentiell mögliche Quellenbeispiele auf. Es geht darum, die liedgeschichtlichen Kontexte im Deutschland des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten, aus denen die Rezeption ihr Material schöpfen konnte. Der sich daraus ergebende Einblick in die deutschen Vorlagen wird notwendig sein, um die amerikanischen Adaptionen und ihre Repräsentationsmodi im Kontext der Diskursgeschichte in Teil IV meiner Arbeit plausibler zu machen.

Von Charles T. Brooks (1813-1883), dem produktivsten amerikanischen Übersetzer deutscher Dichtung im 19. Jahrhundert, wissen wir zum Beispiel aus seinem Vorwort zu Songs and Ballads (Boston 1842), dass er das spätaufklärerische, moralisch-didaktische Mildheimische Lieder-Buch (Gotha 1799) von Rudolf Zacharias Becker, das in Deutschland bis zum Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts in zahlreichen

Neuaufgaben verbreitet war, und nicht weiter spezifizierte “juvenile song-books” aus dem Deutschen für seine Übersetzungen verwendet hatte (viii; cf. Klenze 1937, 93 note 115; Häntzschel 1997, 35; Schwab 156). Obwohl man gerne mehr erwarten möchte, war damit auch schon der Grad an Konkretheit erschöpft, mit dem Brooks den LeserInnen seiner Übersetzungen Einblick in seine Vorlagen gönnte. Nicht viel anders stand es mit den Quellenangaben innerhalb der musikalischen Adaptionenpraxis, wo nur sehr wenige, vereinzelte Quellen überliefert wurden. So zum Beispiel Hoffmann von Fallerslebens Sammlung Schlesische Volkslieder (Leipzig 1842), die aber auch nur deshalb genannt wurde, weil daraus das geistliche Volkslied “Schönster Herr Jesu” (339) als “Fairest Lord Jesus” oder “Beautiful Savior” Aufnahme in vielen amerikanischen kirchlichen Gesangbüchern gefunden hatte, welche die Rezeptionsgeschichte dieses Liedes in den USA in ihren *Companions* dokumentiert hatten (Glover 716 Nr. 383; Mattfeld 80). Dies gilt auch für Luise Hensels “Müde bin ich, geh’ zur Ruh,” das in den USA aus Fliedner’s Liederbuch für Kleinkinder-Schulen (1842) entlehnt wurde. Aus diesen verstreuten Angaben lassen sich kaum Rückschlüsse auf eine systematische Adaptionenpraxis ziehen. Es bleibt deshalb nur die Möglichkeit, aus dem mir vorliegenden Fundus rezipierter deutscher Lieder in den USA die benutzten deutschen Quellen und den Hintergrund ihrer Liedkultur zu rekonstruieren.

Dem Vorbild des Mildheimischen Liederbuchs folgend übernahmen die meisten Liedanthologien des 19. Jahrhunderts die Einteilung in Liedrubriken, die nach ständischen und lebenspraktischen Gesichtspunkten des Kleinbürgertums eingeteilt waren, also nach Zunft und Gewerbe, Tages- und Jahreszeit, Alter und Geschlecht, darunter zum Beispiel “Wiegenlieder,” “Kinderlieder,” “Handwerkslieder” und “Lieder

im Volkston” (Schwab 155f., 157). In der “mittleren Goethezeit,” also etwa zwischen 1780 und dem Anfang des 19. Jahrhunderts waren die Liederbücher meist bestimmten sozialen Gruppen gewidmet, vor allem auch, um sie als Geschenkbücher an bestimmte Personen und zu bestimmten Anlässen zu präsentieren, was sich im Titel bereits ausdrückte: zum Beispiel J.C.G. Gräfers Gesänge mit Clavier-Begleitung für Frauenzimmer componirt (Leipzig 1785), Johann Friedrich Reichardts Wiegenlieder für gute deutsche Mütter (Leipzig 1798), J.H. Bornhardts Lieder der Geselligkeit für fröhliche Zirkel (Bonn 1802) oder F.B. Benekens Lieder der Religion, der Freundschaft und Liebe (Hannover 1805). Insgesamt hatten die “Blumenlesen” und “Kinderlieder” einen didaktischen und praktischen Anspruch und waren ganz für die bürgerliche Hausmusik und private Erbauung konzipiert: “Das Lied [dieser Zeit] will vorab dienen. Der Zweck bleibt fast immer ein außerkünstlerischer” (Schwab 145ff., 151). In den Liederbüchern wie dem Mildheimischen Lieder-Buch war auf diese Weise “all das gesammelt, was in seiner vollen Breite das vor-schubertsche Lied textlich und musikalisch ausmacht” (157).

Die am Anfang von Johann Gottfried Herders (1744-1803) u.a. in seinen Volkliedern (Leipzig 1778/79) angeregte Popularisierungstendenzen machten bald im Bereich dieser Musik keinen Unterschied mehr zwischen “Volklied” und “Lied im Volkston,” sondern propagandierten – voran die Zweite Berliner Liederschule mit ihren Hauptvertretern Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) und Carl Friedrich Zelter (1758-1832) – die liedhafte Popularität als eine ästhetische Norm, als das Bild vom Lied als einer Wiedergeburt und als “unverstellte[m] Naturlaut des Herzens” (Knörrich 135; Strobach 29). Diese Praxis griff entweder

kontrafakturisch auf vorhandene Volksmelodien zurück oder erzeugte formelhaft mit neu verfassten Liedern den “Schein des Bekannten” – der zentrale liedästhetische Begriff bei Schulz -, einem didaktischen, breitenwirksamen und pseudo-volkstümlichen Kunstprodukt (Schwab 98f., 106, 115f., 119; Gramit 66f.). Ziel war das “Ideal des Volksliedes mit der Konnotation des Ursprünglich-Nationalen” gepaart mit formaler und inhaltlicher Schlichtheit und vor allem dem Anspruch auf “Sangbarkeit” (Jost 1288; Dürr 8). Lieder wurden musikalisch und poetisch einerseits als Ausdruck einer reinen, natürlichen und universalen Ur-Menschlichkeit gedeutet und andererseits dadurch zum Leitbild einer idealen Gesellschaft erhoben (Wiora 1962, 10; Dahlhaus 1989, 107f.). Am stärksten zeigte sich dieser Trend der eingängigen “Elementarformen” dieser Zeit im Typus der “Kriegerlieder” und der “Wir”-Gesänge – den frühen “Nationalmelodien” -, die sich in Melodie, Harmonie und Text bereits durch eine stark konventionalisierte Formelhaftigkeit auswies (Schwab 101, 113). Hinzu kamen auch die populär gewordenen Melodien bekannterer Komponisten wie Mozart, Weber und Beethoven, für die die strophische Liedkomposition auf deutsche Texte noch eine für “den musikalischen Alltag” und Amateurbereich bestimmte Nebenbeschäftigung war (Jost 1291f.). In dieser Zeit um 1800 wurden ebenfalls Schwaben, Tirol und die Schweiz “als die wichtigsten Rückzugsgebiete alter Volksweisen” entdeckt, - daher die Anwesenheit der vielen “Schweizerlieder” und geglätteten Mundartlieder dieser Landschaften in den Liedersammlungen dieser Zeit (Schwab 118; Smeed 38ff.).

Seit der Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde so das Lied zu einem ästhetischem Wertbegriff und Leitbild des Selbstfindungsprozesses der bürgerlichen Gesellschaft, nicht nur in Deutschland, sondern speziell auch in England

und Frankreich (Suppan 50; Strobach 32).<sup>38</sup> Die Repräsentation einer nationalen Lied- und Singkultur kam hier mit dem Anspruch auf die universale Gültigkeit der damit zum Ausdruck gebrachten Werte. In Deutschland entsprach dieser absolutierende Anspruch der allgemeinen Entwicklung zu einer Auffassung von Musik als einer *ernsten* Praxis und zu ihrem ideologischen Status eines *hohen* universalen Kulturguts (Gramit 20). Damit eng verbunden wurde das Lied und seine Praxis zum aufklärerischen Konzept einer populären Pädagogik und Erziehung, indem die darin enthaltene Vorbildfunktion von Natürlichkeit und Schlichtheit zur Verbesserung der Sitten und Vaterlandsgeist beim Volk beitragen sollte.<sup>39</sup>

Unter den vertonten lyrischen oder balladenhaften Gedichten hatte Johann Abraham Peter Schulz für sein wegweisende Sammlung Lieder im Volkston (1785) “nur solche Texte aus unseren besten Liederdichtern ausgewählt, die [. . .] zu dem Volksgesange gemacht zu seyn scheinen” (Schulz 1785, Vorrede; cf. Schwab 163). Schulz und andere Kompilatoren entschieden sich dabei regelmäßig für die strophischen Lieder und Balladen von Bürger, Hölty, Claudius, Stolberg, Voß, Goethe, Matthisson, später auch Schiller, also hauptsächlich Autoren des Sturm-und-Drangs und der Empfindsamkeit, zum Zweck ihrer musikalischen Volksbildung (Jost 1288; Smeed 23f.). Die Lieder Reichardts und Schulz’ wurden schon zu ihrer Zeit populär und Teil schulischer und kirchlicher Liederrepertoires (Smeed 30). Als solche kamen Lieder wie Schulz’ “An die Natur,” “Im Anfang war’s auf Erden” und einige andere als religiöse Kirchenlieder auch in die amerikanischen Gesangbücher (Glover 1990, 599 #291). Ich möchte hier zum Sinnfälligmachen eine Auswahl solcher Lieder dieser

spätaufklärerischen Epoche des deutschen Populärliedes auflisten, die in den USA im Untersuchungszeitraum zwischen 1830 und 1880 adaptiert wurden:

Tab. 7

<i>Liedtitel (Am. Titel)</i>	<i>Komponist</i>	<i>DichterIn</i>	<i>Datum*</i>
An die Natur (Worthing)	Schulz, <u>Lieder im Volkston</u> (Berlin 1782-1790)	Friedrich Leopold Stolberg (1750-1819)	1782- 1790
Auf, Brüder, laßt uns lustig leben! (German Students' Song)	Anonym	<u>Hallisches</u> <u>Commersliederbuch</u> (1793)	1793
Auf, ihr meine deutschen Brüder (What delight, what joy rebounds)	Christian Friedrich David Schubart (1739-91)	Johann Martin Miller, 1774	1791
Brüder laßt uns lustig sein (Let us then, while juveniles)	Melodie "Gaudeamus Igitur"	Johann Christian Günther, 1717 (1695- 1723)	1797
Der Krambambulist (Crambambuli; u.a.)	Studentenmelodie	Christoph Friedrich Wedekind, 1747	1747
Die Ehre Gottes aus der Natur (Worship of God in Nature)	Beethoven, aus <u>Sechs Lieder nach</u> <u>Gedichten von</u> <u>Gellert</u> (op. 48, 4; 1803)	Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769)	1803
Ein Veilchen auf der Wiese stand (The Violet)	Mozart (KV 476)	Goethe, <u>Erwin und</u> <u>Elmire</u> (1775)	1785
Es blüht ein Blümchen irgendwo (Where Wintry Winds Are Sweeping)	Beethoven (op. 52, 8)	Gottfried August Bürger	1790- 1792
Feinde ringsum (Hark! That Stern Voice)	K.L. Tr. Gläser	Carl Friedrich Cramer, 1791	1791
Freude in Unschuld (Merry May)	Schulz, <u>Gedichte von</u> <u>Friederike Brun</u> (Zürich 1795).	Friederike Brun	1795
Freut euch des Lebens (Life Let Us Cherish)	Hans Georg Nägeli	Johann Martin Usteri (1763-1827)	1794
Herbstlied (Autumnal Song)	Johann Friedrich Reichardt, <u>Lieder</u> <u>für die Jugend</u> (Leipzig 1799)	Johann Gaudenz von Salis-Seewis, <u>Vossische</u> <u>Musen Almanach</u> (1786)	1799
Wir pflügen und wir streuen (We plow the fields, and scatter)	Schulz, aus seinem <u>Lieder im Volkston</u>	Matthias Claudius (1740-1815)	1782- 1790
Maigesang (May Song)	Beethoven (op. 52, 4)	Goethe	Vor

			1796
Marmotte (Memory of Youthful Days)	Beethoven (op. 52, 7)	Goethe, <u>Jahrmachtsfest auf Plundersweilern</u>	1790- 1792
Sehnsucht nach dem Frühling (Come, May! Thou lovely lingerer)	Mozart (KV 596)	Christian Adolf Overbeck (1755-1821)	1791

(\* Datum der deutschen Erstpublikation des vertonten Liedes)

In den Jahren 1805 und 1808 veröffentlichten die Heidelberger Romantiker Achim von Arnim (1781-1831) und Clemens Brentano (1778-1842) ihr dreibändiges Des Knaben Wunderhorn, dessen Programm zunächst vordergründig die musikalisch-didaktische Gelehrsamkeit der pietistischen Spätaufklärer wie Schulz ablehnte, – besonders um “die falschen Kukul-Eyer zu verdrängen, welche dem edlen Singvogel ins Nest gelegt” (Arnim 1805/1987, 380). Allerdings betrieb man dort den gleichen manipulierenden Umgang und Eklektizismus mit den vor allem schriftlichen Quellen, wie die kritisierten Vorläufer selbst, - nur mit einer etwas anderen Betonung. Dem deutschen Volksgeist auf der Spur – nicht nur progressiv als erzieherisches Ziel, sondern regressiv als ein organisch Gegebenes - glaubten Brentano und Arnim in tieferen Schichten zu graben, als eine Generation vorher Schulz und andere. Dabei blieben sie in der Gesamtgestaltung auf die Vorarbeit und das Vorbild dieser Aufklärer angewiesen, da sie die von ihnen kompilierten 723 Lieder fast ausnahmslos auf ein bestimmtes aufklärerisch-didaktisches Ideal hin “restaurierten” (Rölleke 562, 564, 572; Frühwald 1982, 365; Haupt 582f.). Weil die Sammlung ohne Melodien erschienen war, und wegen des teuren Anschaffungspreises, blieb zunächst die erhoffte Popularität beim Volk in Deutschland aus (Rölleke 563). In Umlauf kamen mit der Zeit nur diejenigen Texte, die von Komponisten wie Philipp Friedrich Silcher (1789-1860), Karl Friedrich Zelter, Friedrich Wilhelm Kücken (1810-1882), später Johannes Brahms (1833-1897) und

andere für ihre eigenen Veröffentlichungen aufgegriffen und vertont wurden oder die noch mit ihren traditionellen Melodien als gesungene Volkslieder kursierten. Insgesamt habe ich daraus sechzehn amerikanische Adaptionen gesammelt, die alle eindeutig aus dem Bereich des vertonten Materials und folglich aus dementsprechenden Publikationen stammen müssen, also nur indirekt auf das Wunderhorn zurückgriffen.<sup>40</sup> Darunter finden sich zum Beispiel Adaptionen von “Da droben auf jenem Berge” (Wunderhorn 1: 102 / Zelter), “Zu Straßburg auf der Schanz” (1:145 / Silcher), “Spazieren wollt’ ich reiten” (3: 63 / Kücken), “Marienwürmchen” (1: 235b / Brahms), “Guten Abend, gute Nacht” (KL 68c / Brahms) oder “Es hat ein Bauer ein schönes Weib” (1: 345 / Volksmelodie).

Ähnlich wie dem Wunderhorn ging es generell der Lyrik und den Liedern anderer deutscher Werkausgaben, Anthologien, Musenalmanache, literarischen Zeitschriften und auch verschiedenen Prosatexten mit lyrischen Einlagen (Roman, Märchen) des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit nutzten noch viele der bereits genannten, bekannteren deutschen Dichter und Dichterinnen diese publizistischen Formate, ihre Lyrik einem begrenzten literarischen Bildungspublikum vorzustellen (Frühwald 1982, 381). Sie bildeten selbst wiederum die Vorlage für die in vielen Fällen mehrfachen und konkurrierenden Vertonungen zum populären Lied und zum Kunstlied, wobei der Unterschied zwischen den beiden letzteren lange fließend war. Die Gedichte wurden dadurch aus ihrem ursprünglichen, literarischen Kontext gelöst, oft überarbeitet, anthologisiert und dadurch einer breiteren Rezeption als gesungenes Lied zugeführt (357f.). Dadurch wurden die Vertonungen durch das Kunstlied und das Chorlied selbst zur eigentlich primären Rezeptionsform romantischer Lyrik im 19. Jahrhundert (383). Ich möchte hier ein paar prominente Liedbeispiele dieser Hoch- und Spätromantik vorstellen,



die alle später in den USA in englischen Adaptionen gedruckt, zirkuliert und meist ebenso prominent wurden. Aus der Aufstellung wird die Vielzahl der ursprünglichen Kontexte deutlich, die später durch Vertonung und Anthologisierung hinter die reduzierte Vorstellung von einem einheitlich deutschen Liederkanon sowohl in Deutschland als auch in den USA verdeckt wurden:

Tab. 8

<i>Titel (Am. Titel)</i>	<i>DichterIn</i>	<i>Quelle</i>	<i>Komponist</i>
Die Kapelle (The Chapel)	Ludwig Uhland	<u>Musenalmanach für das Jahr 1807</u> (Regensburg; s. Frühwald 1984, 291)	Conradin Kreutzer (ca. 1814)
Der Lindenbaum (The Lindentree)	Wilhelm Müller (1794-1827)	<u>Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1823</u> (Leipzig und Altenburg; s. Killy 7: 278)	Franz Schubert (1827/28)
Auf Flügeln des Gesanges (On Song's Bright Pinions)	Heinrich Heine	<u>Tragödien, nebst einem Lyrisches Intermezzo</u> (Berlin 1823; s. Killy 7: 282)	Felix Mendelssohn- Bartholdy (1836)
An die Entfernte (To the Absent One)	Nikolaus Lenau	<u>Neuere Gedichte von Nikolaus Lenau</u> (Stuttgart 1838; s. Killy 7: 75)	Felix Mendelssohn- Bartholdy (1847)
Der Wanderer in der Sägemühle (The Saw Mill)	Justinus Kerner (1786-1862)	<u>Morgenblatt für gebildete Stände</u> (Tübingen 1830; s. Killy 7: 357)	Hermann Saroni (?)
Die schönsten Augen (The Brightest Eyes)	Heinrich Heine	<u>Buch der Lieder</u> (Hamburg 1823-24; Killy 7: 302)	Giorgio Stigelli (vor 1850)
Der Wirtin Töchterlein (The Landlady's Little Daughter)	Ludwig Uhland	<u>Deutscher Dichterwald</u> (Tübingen 1813; s. Killy 7: 189)	Conradin Kreutzer (ca. 1814)
Das zerbrochene Ringlein (The Mill in the Valley)	Joseph von Eichendorff (1788-1857)	<u>Deutscher Dichterwald</u> (Tübingen 1813; s. Killy 7: 189)	Friedrich Glück (1814)
Wanderers Nachtlied (Wanderer's Night Song)	Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766- 1849)	<u>Taschenbuch zum geselligen Vergnügen</u> (Leipzig 1808; s. Killy 7: 138)	Franz Schubert (1816)
Lützows wilde Jagd	Theodor Körner	<u>Drei deutsche Gedichte von Theodor Körner, Jäger beim</u>	Carl Maria von Weber (1814)

(Lutzow's Wild Chase)		<u>Lützowschen Freicorps</u> (Berlin 1813; s. Killy 7: 195)	
Wanderlied (The Wanderer's Farewell)	Justinus Kerner	<u>Poetischer Almanach für das Jahr 1812</u> (Heidelberg; s. Killy 7: 181)	Volksmelodie (19. Jh.)
Abschied vom Walde (Ye Hills and Verdant Valleys)	Joseph von Eichendorff	<u>Ahnung und Gegenwart</u> (1815; s. Frühwald 1984, 416)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (1843)
Des Teutschen Vaterland (The German's Fatherland)	Ernst Moritz Arndt (1769-1860)	<u>Lieder aus dem Katchismus für den deutschen Wehrmann</u> (St. Petersburg 1813; s. Frühwald 1984, 400)	Gustav Reichardt (1825)
Ach, wie ist's möglich dann (How Can I Leave Thee)	Wilhelmine von Chézy (1783-1856)	<u>Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817</u> (Leipzig und Altenburg; s. Frühwald 1984, 414f.)	Friedrich Kücken (1827)
Der gute Kamerad (My Comrade True and Tried)	Ludwig Uhland (1787-1862)	<u>Gedichte</u> (Tübingen 1815)	Volksmelodie, in Friedrich Silchers <u>Volkslieder für Männerstimmen</u> (1825)

Im Bereich der gesungenen Lieder waren es sehr wahrscheinlich nicht die literarischen Zeitschriften, Musenalmanache und Anthologien, die als Rezeptionsquellen in den USA direkt in Anspruch genommen wurden, sondern vielmehr die für den Hausgebrauch oder die organisierten sozio-musikalischen Anwendungsbereiche in Deutschland eingerichteten Liedersammlungen, die Romantisches, Volkstümliches und Religiöses zum Ausdruck nationaler Identität gebündelt als populäres Repertoire verbreiteten – eine Entwicklung, die ihren ersten Höhepunkt bereits zwischen 1790 und 1830 hatte (Abraham 4; Einstein 40f.; Schwab). Ein Beispiel aus dieser Phase ist das Arion (ca. 1827-1835), eine “Sammlung auserlesener Gesangstücke mit Begleitung des Piano-Forte” in neun Bänden herausgegeben. Diese Reihe präsentierte die für diese Zeit typischen volkstümlich-sentimentalen Kunst- und Gesellschaftslieder mit Texten von

Goethe, Schiller, Tiedge, Uhland, Hiemer, Matthisson, Herlossohn und auch Heine und knüpfte damit im weitesten Sinn an die Tradition des Mildheimischen Lieder-Buchs an. Insgesamt sind von den 358 in diesen neun Bänden erschienenen Liedern 22 Lieder, die ich auch in amerikanischen Liederbüchern identifiziert habe, worunter auch zum ersten Mal Goethes “Heidenröslein” in der Vertonung von Heinrich Werner (1800-1833) als Nr. 128 des 17. Hefts (1830) zu finden war (cf. Smeed 106). Damit soll nur spekulativ und statistisch veranschaulicht werden, wie das Verhältnis zwischen einer möglichen deutschen Vorlage und einer getroffenen amerikanischen Auswahl hätte sein können.

Neben seiner Funktion als Vertonungsvorlage hatte Des Knaben Wunderhorn für die Entwicklung des Liedes noch eine andere zwar indirekte, aber sehr wichtige Wirkung. Die poetisch-idealistische Restaurierung der im Grunde historisch, sozial und inhaltlich sehr heterogenen Texte durch Clemens Brentano und Achim von Arnim gab dem ganzen Werk einen charakteristischen Stil, der – “schwer zu definieren, aber fast in jedem Lied spürbar” – als der spezifische “Wunderhorn-Ton” vor allem von den jüngeren romantischen Dichtern wie Uhland, Kerner, Rückert und Eichendorff begeistert aufgenommen und nachgeahmt wurde (Rölleke 571 ff.). Uhland und Kerner konnten sogar selbst im Wunderhorn anonym ihre ersten Veröffentlichung plazieren (578). Eine starke christliche und voraufklärerische Tendenz, mittelalterliche und barocke Lyrik und die Mystifikation der Quellen durch Angaben wie “mündlich” oder “Fliegendes Blatt” sollten den Eindruck erzeugen, “als artikuliere sich hier der seinerseit vielberufene Volksgeist” (576). Nach dem in diesem Sinn verstandenen Wunderhorn wollte Ludwig Uhland wesenstreue, echt empfundene Volkslieder schreiben und entlehnte dafür bei Volksliedern bzw. bei den Liedern aus dem Wunderhorn ganze Formeln, Verszeilen und

Satzgefüge. Seine Zitatkunst erreichte zwischen 1809 und 1811 ihren Höhepunkt mit seinen volkstümlichen lyrischen Balladen wie “Der gute Kamerad,” “Der Wirtin Töchterlein” und “Der weiße Hirsch,” die alle auch ausgiebig in den USA zirkuliert wurden (Gedichte 1815; cf. Froeschle 80,171). “Dieser Geist des Mittelalters offenbarte sich für ihn in einer Anzahl von Tugenden, die er in seinen Gedichten verherrlicht: Freiheitsliebe, Ehre, Treue, Tapferkeit und Vaterlandsliebe” (82). Die Popularität dieses künstlich stilisierten “Volksliedtons” lag in der Vorstellung von seiner Repräsentation eines vaterländischen Volkstums, das auch Heine in frühen Jahren als “unnachahmlichen Naturlaut des deutschen Volksliedes” in ihm zu erkennen glaubte (Rölleke 571; Frühwald 1982, 367). Als Heine den Wunderhorn-Ton für sich entdeckte, hatte sich dieser bereits zu einem populärem Mythos entwickelt, dessen poetische Anwendung für ihn mit der Ambivalenz verbunden war, rhetorisch zwischen einer geistigen Erneuerung im Sinn des Herderischen Ideals und einer biedermeierlich-konservativen Konventionalität und Anpasstheit zu liegen, die besonders nach 1820 stärker wurde (Perraudin 1989, 153, 185). Die Orientierung der romantischen Lyrik an Vorlagen wie dem Wunderhorn-Material schwebte so zwischen einer esoterischen und auch kritischen “Kunst der Allusionen, der Töneparodie, der formelhaften Reminzenz” und einer zitathaften Reduzierung auf den Horizont eines kollektiven und bürgerlichen Poesieverständnisses; sie war eine ritualisierte Strategie, die mittels Reimbindung, repetitiver metrischer (z.B. Refrain) und motivischer Gestaltung dichterische Phantasie sinnlich und natürlich machen wollte (Frühwald 1982, 367; Haupt 581f). Während der romantische “Bilder- und Zitatkosmos” auf der einen Seite erlaubte, Individuelles allgemein verbindlich zu artikulieren, indem er wie bei Eichendorff nochmals symbolistisch vertieft wurde, wurde

damit auch gleichzeitig der “Weg zur Trivialisierung” frei, die in ihm den Ausdruck einer guten, alten Zeit sah (Frühwald 1982, 371f.).

Dieser Weg der populären und trivialisierenden Zirkulation führte über den Bereich lyrischer Gebrauchsformen ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts hin zur verstärkten Verwendung der romantischen Romanzen und Balladen, vorzugsweise im Wunderhorn-Ton bzw. singbaren Volksliedton gehalten, als Kompositionsvorlage des strophischen Kunstliedes (Frühwald 1982, 383). Die oft volkstümliche Gestik der Lyrik wurde als volksliedhaft interpretiert und in ihrer musikalischen Rezeption zur Stimmungsmalerei und Idylle ausgeweitet (Beci 10). Die Repräsentanten des Wertbegriffs *Lied* konnten auch mittels Nachdichtung, Treffens des richtigen Tons und Umsingens (auf dem Papier und beim Vortrag) komponierte oder stark bearbeitete Volkslieder als “zweite Natur” postulieren und mit dem “scheinbaren Paradoxon des kunstlosen Kunstliedes” Kulturpolitik betreiben (Jost 1288; Suppan 50; Dahlhaus 1989, 109f.). Die Forderung der zeitgenössischen Liedästhetik nach Einheitlichkeit des Ausdrucks, nach “einer einzigen, das ganze Lied bestimmenden Empfindung,” wurde zu einem Prinzip und Grundmerkmal der Gattung Lied: ein Lied sollte “die Grundstimmung eines Gedichts erfassen und musikalisch vermitteln,” mit anderen Worten, der Komponist sollte den Text durch seine Vertonung zu einem neuen Kunstganzen idealisieren (Dürr 11f., 16; Stein und Spillmann 27f.). Die resultierende Reduzierung der Textauswahl auf solche Empfindungen und Grundstimmungen führte zum Beispiel im Fall von Eichendorff dazu, dass in der Hauptsache auf seine Naturlyrik mit den zentralen Motiven des Wanderns, des Waldes und des Glaubens insgesamt im Sinn einer spirituellen Heimkehr zurückgegriffen und Eichendorff von Komponisten wie Mendelssohn-

Bartholdy und Friedrich Glück, aber auch später von Robert Schumann in seinem “Liederkreis” (op. 39) auf dieses vereinfachte Bild festgelegt wurde, - bis hin zum nicht unüblichen und oft entpolitisierenden Eingriff in die Texte der Gedichte selbst (Beci 6f.; cf. Brody und Fowkes 144ff.; Haupt 283f.). Dieses vereinfachte Bild wurde auch von der populären amerikanischen Eichendorff-Rezeption mit folgenden Adaptionen bestätigt:

Tab. 9

<i>Deutscher Titel</i>	<i>Amerikanischer Titel*</i>	<i>Komponist</i>
Abends (Abendlich schon rauscht der Wald) 1810	Evening (New York 1858)	Robert Franz (op. 16, 4; 1856)
Abschied vom Walde (O Täler weit, o Höhen) 1810	Ye Hills and Verdant Valleys (New York 1845)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 59, 3; 1843)
In einem kühlen Grunde (Das zerbrochene Ringlein) 1813	The Mill in the Valley (New York 1860)	Friedrich Glück (1814)
Der Jäger Abschied (Wer hat dich, du schöner Wald) 1810	Hunter's Farewell (New York 1884)	Felix Mendelssohn-Bartholdy (op. 50, 2; 1840)

(\* Angegeben ist die jeweils früheste von mir ermittelte Adaption.)

Die Vereinnahmung und Popularisierung romantischer Dichtung durch ihre Vertonung wurde zunehmend auf einen nationalen Nenner gebracht und in Liedanthologien mit erbaulich nostalgischer Absicht vermarktet (Häntzschel 1997, 80). Im Vorwort zu Deutsche Lieder in Volkes Herz und Mund von 1864 hieß es: “Je mehr der Ton und die Stimmung getroffen war, welche im Innern der Nation wiedertönte, und je glücklicher die Melodie gelungen, wonach das Lied gesungen wurde, um so rascher verbreitete es sich von Mund zu Mund und von einem Lande zum andern” (Träger 1864, vi). Damit war eine Entwicklung vorgegeben, welche die Gedichte von Uhland, Eichendorff, Kerner oder selbst Heine durch ihre Aufnahme in den nationalen Liedkanon auch nur noch als gesungene Lieder vorstellbar machte. Die Praxis konventioneller Arrangements in meist mehrstimmig gesetzten Melodien mit einfacher Klavierbegleitung

förderten diese nationale Popularisierung. Dadurch konnten unterm Strich die romantischen Kunstlieder von Robert Schumann, Franz Schubert oder Felix Mendelssohn-Bartholdy Seite an Seite mit anonymen Volksliedern und den älteren Liedern von Schulz, Reichardt und Zelter stehen, die auf Grund ihrer überdauernden Gültigkeit und ihres populären Identifikationspotentials fester Bestandteil der Musikanthologien nicht nur im ganzen 19. Jahrhundert, sondern auch bis ins 20. Jahrhundert wurden (Smeed 101). Weit verbreitete Anthologien wie Gottfried Wilhelm Finks Musikalischer Hausschatz der Deutschen (Leipzig 1842, Altona 1860) oder Ludwig Erks Deutscher Liederschatz (Leipzig und Berlin, o.J.[nach 1860]) brachten auf gleiche Weise die Texte des Göttinger Hains, der Spätaufklärung, Klassik und Romantik und der Gegenwartslyriker wie Grün, Rückert und Geibel auf den nationalen Nenner (cf. Smeed 212). Diese Anthologien spielten durch ihre weite Zirkulation nicht nur eine technische Rolle bei der Rezeption in den USA, sondern erzeugten dort ohne Zweifel auch das Bild einer homogenen, nationalen deutschen Liedkultur. Aus dem Deutschen Liederschatz sind 120 von insgesamt etwa 650 Liedern von mir auch im amerikanischen Repertoire identifiziert worden, worunter sich auch schon volkstümlich gewordene Salonlieder wie Franz Abts “Wenn die Schwalben heimwärts ziehen” befinden.

Das Kunst- und Salonlied tritt als Einzelveröffentlichung (vergleichbar mit *sheet music*) parallel zu seiner Existenz in den Liedanthologien ab ca. 1802 in Erscheinung (Jost 1293).<sup>41</sup> Dieses Format erhöhte zur Mitte des Jahrhunderts hin nicht nur den Status der Komponisten wie Schumann und Franz, sondern damit auch die von ihnen bevorzugt vertonten lyrischen Gedichte der Spätromantiker wie Rückert, Eichendorff, Uhland und Heine. Daran anknüpfend gab dieses Publikationsformat auch vielen jungen

Komponisten Gelegenheit, ihr Schaffen direkt am neuen Liedermarkt zu orientieren und unter denen Franz Abt (1819-1885) – neben z. B. Norbert Burgmüller, F. Curschmann und H.A. Marschner - der bekannteste wurde (cf. Smeed 104f.). Er schrieb Kompositionen für vierstimmigen Männerchor, zwei- und dreistimmige Jugendlieder und zahlreiche Salonlieder, “immer auf der Ebene eines gefälligen Wohlklangs verharrend, leicht verständlich, überschwenglich oft bis zu billigster Rührseligkeit und falschem Pathos” (Willi Kahl, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, “Franz Abt”). Abts Lieder (insgesamt ca. 3000) wurden ab Mitte des Jahrhunderts in einer unübersehbaren Anzahl in den USA rezipiert und hier zunächst genauso als *sheet music* publiziert, wie zuvor in Deutschland. Erst später erschienen sie gebündelt in kleinen Sammelbänden wie dem Abt-Album (Leipzig 1878), das auch hier in den USA, wahrscheinlich durch deutsch-amerikanische Gesangsvereine vermittelt, kursierte. Mir liegen 45 seiner Lieder in englischsprachiger Fassung vor. Direkt nach ihm ist der mit ihm befreundete und stilverwandte Liedkomponist Friedrich Kücken zu nennen, der selbst mit einem Londoner Musikverlag ein Sonderabkommen über die Herausgabe seiner Werke in England hatte, und dadurch seinen Rezeptionsradius gezielt in der englischsprachigen Welt und besonders in die USA ausdehnen konnte (Otto Heinrich Mies, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, “Friedrich Kücken”).

Abts und Kückens populärer und internationaler Erfolg verdankte sich vor allem der Entstehung sogenannter Hausmusik der unteren Mittelklasse, die nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die zunehmend professionalisierte Konzertmusik der großen Welt in die kleine Welt der vereinfachten Operrangements, Potpourris, Charakterstücke, sentimental und pseudovirtuos Klavierstücke übersetzte und sich



als Teil einer bürgerlichen Bildung und Kultivierung verstand. Diese Trivialisierung war nicht unbedingt gleichbedeutend mit schlechter Musik und Dichtung, sondern war eher ein Ergebnis aus der unglücklichen Verbindung der ästhetischen Bildungsansprüche einerseits mit der wachsenden Kommerzialisierung der Musiklandschaft und dem Warencharakter ihrer pseudo-romantischen Erbauungsästhetik in Deutschland andererseits (Dahlhaus 151, 317f., 319). Hinzu kam die Umstrukturierung des Konzertlebens zwischen 1830 und 1850, die diese Popularisierung durch Stilmischung und Vereinheitlichung musikalischer Möglichkeiten vorantrieb. Gemäß dem auf den Standard gebrachten und überall praktizierten Konzertschema folgten auf eine Sinfonie und eine Ouvertüre einzelne Arien, später auch Lieder, und Chorstücke im Wechsel mit konzertanten Solonummern (Lichtenfeld 146). Parallel zur Programmmusik der Salons, Gärten, Promenaden, Wohltätigkeitsvereine und Sängereisen entstand die Spezialisierung der Komponisten und Musikverlage auf eine dafür bereitgestellte Publikationskultur (149): „Der Markt hatte sich der Salon- und Hausmusik weiter geöffnet, die Nachfrage nach kleinen Klavierpiècen und Liedern gesteigert. Man muss bedenken, wer in den Salons musizierte und genoss, es waren die LeserInnen der Familienblätter und Kunstmagazine, das Publikum der Liederbücher- und Sammlungen,“ auf welche die Musikverlage mit ihrem Angebot reagierten (Beci 17f.). Diese Musikkultur und das anhaltende Interesse am Lied standen in einem direkten und zunehmend aufeinander abgestimmten Zusammenhang mit der eigentlichen literarischen Lyrikproduktion. Dieser galt weiterhin die Vorliebe des Bildungsbürgertums im späteren 19. Jahrhundert, die sich ihrerseits in den weit verbreiteten gemischten Lyrik-Anthologien niederschlug, welche

umgekehrt den Komponisten wieder ein breites Feld von Vertonungsvorlagen lieferten (Jost 1301).

Eine weitere Voraussetzung für die Entwicklung eines nationalen Liederkanons, für das Selbstverständnis des populären Liedes in Deutschland und letztlich auch für die amerikanische Rezeption waren die napoleonischen Freiheitskriege (1813-1815). In ihrem Vorfeld bekamen Lyrik und Lied als Instrumente öffentlicher Meinungs- und Willensbildung zum ersten Mal geographisch wie politisch eine nationale Bedeutung, die sich auch in der Dichtung vieler Romantiker spiegelte (Ueding 764f.). Lyrik und Lied hatten in dieser Zeit wesentlichen Anteil an der Bildung einer nationalen Öffentlichkeit, indem vor allem die preußischen Reformer wie zum Beispiel Freiherr vom Stein mittels Flugschriften, Zeitungen, Wochenblätter, kleine Sammlungen und Werkausgaben gezielt ein Forum kollektiver Selbsterfahrung, Stimmungserzeugung und politischer Aktivierung herstellen konnten (Weber 238f., 245). Hier war es wieder die Tradition des 18. Jahrhunderts und die im Volkston gehaltene romantische Dichtung, besonders ihre Naturlyrik, vaterländische Geselligkeitsdichtung und die Balladen von Uhland und Kerner, die neben den politisch aktuellen Liedern von Theodor Körner, Max von Schenkendorf, Friedrich Rückert oder Ernst Moritz Arndt gedruckt und verbreitet wurden (240; Ueding 763; Sautermeister 471f.). Letztere blieben formal-stilistisch zwar der älteren Liedtradition treu, zeichneten sich aber inhaltlich besonders durch eine ausgeprägte Vermischung von christlicher Religion und begeisterter Vaterlandsliebe aus, - durch die Idee vom "heiligen" und "inneren" Vaterland göttlicher Vorsehung (Zimmer 16f., 23; Weber 243). Ihre patriotisch-religiöse Lieddichtung reflektiert die Tatsache, dass viele unter ihnen als Politiker oder Soldaten am Krieg beteiligt waren – einschließlich

Eichendorff – und aus dem Umkreis der pietistischen Erweckungsbewegung und dem Kreis der Verehrer des wieder modern gewordenen Jacob Böhmes der Jahre vor dem Krieg kamen (Zimmer 17f., 19f.). Theodor Körner (1791—1813), der als Jäger im Lützower Korps sein Leben ließ, wurde rasch zur Symbolfigur des Dichter-Helden verklärt. Ein Jahr nach seinem Tod brachte sein Vater die Gedichtsammlung Leier und Schwert heraus (Berlin 1814), die im selben Jahr noch von Carl Maria von Weber zu einem “Heft” mit gleichnamigen Titel vertont wurde (op. 41). “Lützow’s wilde Jagd,” “Gebet während der Schlacht,” “Gebet vor der Schlacht” und “Schwertlied” (die Nummern 2, 3, 5 und 6) wurden besonders viel im amerikanischen Bürgerkrieg gedruckt. Die nationale Aufbruchsstimmung nach 1815 erweiterte den Markt des patriotischen Liedes, der durch die nationalen Krisen von 1840 und 1870/71 und trotz (oder gerade wegen) der Repression der Restaurationszeit weiter konsolidiert wurde (Frühwald 1982, 383; Zimmer 8f.). Zu diesem Markt gehörte wesentlich die Anthologisierung und die Kanonisierung eines nationalen Liederrepertoires, das neben der bereits erwähnten Hausmusik vor allem durch die Liederbücher der organisierten Bereiche der Burschenschaften, Gesangsvereine und der frühen Liedphilologie zirkuliert wurde.

Nirgendwo sonst hielt sich der patriotische Liederkanon der Freiheitskriege so ausgiebig und lange wie in den Commersbüchern der studentischen Burschenschaften, deren Material ausgiebig in den USA rezipiert wurde und die ohne Zweifel einigen der Primärrezipienten vorgelegen haben mussten. Aus dem Allgemeinen Commers- und Liederbuch mit Melodien (ca. 1818) finden sich von den insgesamt 95 Liedern 21 auch in amerikanischen Gesangbüchern wieder, darunter besonders die patriotischen Texte von Körner, Arndt, Kerner und Schenkendorf, aber auch solche von Goethe, Voß und selbst

Novalis. Vergleichbar in Repertoire und Konzept ist hiermit die Auswahl Deutscher Lieder (1825), von deren 175 Titeln ich 22 als amerikanische Adaptionen habe ausfindig machen können. Die bekannteste Anthologie von Studentenliedern – wozu immer Vaterlands- und Trinklieder gehörten – war das Allgemeine deutsches Commersbuch (1858/1882) in der musikalischen Redaktion Friedrich Silchers, von dem etliche Lieder in amerikanischer Adaption zu finden sind und von dem ich ausgehe, dass es in den USA als direkte Vorlage benutzt wurde. Die Präsenz deutscher Commersbücher in England zumindest ist belegt: “Later British compilations acknowledged its influence, though they generally played down any suggestion of the revelry [i.e., drinking] it was designed to accompany” (Horn und Laing 607).

Nicht etwa in Preußen, wie oft vermutet wird, nahm die organisierte nationale Sängerbewegung ihren Ausgang, sondern in der Schweiz und im Süden Deutschlands (Düding 162). Der schweizerische Komponist, Verleger und Musikpädagoge Hans Georg Nägeli (1773-1836) war es, der die Idee der musikalischen Volksbildung an den Pestalozzischen Prinzipien in methodische Grundsätze gliederte. Er gründete 1805 ein Singinstitut in Zürich für gemischtem und Kinder-Chorgesang und war ab ca. 1820 einer der Hauptinitiatoren der vereinsmäßigen Männerchor- und Liedertafel-Bewegung in der Schweiz und in Deutschland (162f.). Neben seiner Gesangsbildungslehre für den Männerchor (Zürich 1817) und Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen (Zürich 1810) und anderen musikpädagogischen Schriften publizierte er im Rahmen seiner Volks- und Nationalerziehung in der Hauptsache Sammlungen mit Schulliedern, christlichen Gesängen und Chorliedern (163). Darunter waren viele seiner eigenen Kompositionen wie das Kinderlied “Die goldne Abendsonne” (am. “How I love to see

thee”) nach dem Text von Barbara Urner (1760-1803) oder das volkstümliche “Freut euch des Lebens” (Am. “Life let us cherish”) die stilistisch der Berliner Liederschule nahestanden. Seine Gesangsbildungslehre von 1817 enthielt aber auch mehrere aus der Zeit der Befreiungskriege stammende patriotisch-deutsche Freiheits- und Kriegslieder, in denen er auf Grund der gemeinsamen Sprache eine Artikulation einer gesamtdeutschen, antinapoleonischen Qualität erblickte und dadurch erheblich zu ihrer Verbreitung (auch in die USA) beitrug (Düding 164). Es ist belegt, dass Lowell Mason und den anderen Musikreformern Neu-Englands Nägelis Veröffentlichungen in großer Zahl vorlagen, speziell auch seine geistlichen Werke wie die Chorlieder für Kirche und Schule (1821), da sich Nägelis Liedkompositionen in großer Zahl in kirchlichen und geistlich-didaktischen Gesangbüchern der USA finden lassen (cf. Hans Peter Schanzlin und Georg Walter, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, “Nägeli”). Nägeli selbst initiierte die patriotisch-volkstümliche Sängerbewegung in Württemberg in den 20er Jahren durch Vortragsreisen und gezielte organisatorische Tätigkeit (Düding 166f.). Zentral wurde der Prototyp des Stuttgarter Liederkranzes, bei dem Ludwig Uhland später Ehrenmitglied wurde und durch den die volkstümlichen Lieder Friedrich Silchers zum ersten Mal bekannt wurden (168).

Friedrich Silcher (1789-1860) war neben Nägeli einer der wichtigsten Volksmusikerzieher im Sinn Pestalozzis und als Komponist, Volksliedbearbeiter und Kompilator ab ca. 1820 einer der auffälligsten Erscheinungen im Bereich des populären Gesangs, sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Bereich. Die von ihm 1829 in Tübingen gegründete Akademische Liedertafel war ein musisch-geselliges Forum politischer Agitation für Freiheit und nationale Selbstbestimmung (Sautermeister 472). Er

publizierte zahlreiche Liedersammlungen für Männerchöre, Quartette und Liedertafeln, Klavierlieder, Kirchenmusik und ganz besonders Kinderlieder. Zwei dieser Sammlungen erschienen als Serien - Kinderlieder für Schule und Haus (Tübingen 1841-60) und Gesänge für die Jugend (Tübingen 1845-1860) –, woraus 1850 eine Auswahl auf Englisch in London als Sixty Melodies for Youth publiziert wurde, von der man annehmen muss, dass sie auch in den USA zugänglich war (The New Grove 1980, 17: 316; Hermann Josef Dahmen, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, “Silcher”). Bekannt wurde Silcher in den USA vor allem durch seine Vertonung von Heines "Lorelei," seine Uhland-Vertonungen, Volksliedbearbeitungen und geistlichen Lieder.

Ludwig Christian Erk (1807-1883), Volksliedsammler, Chorleiter und Musikpädagoge war von Pestalozzis Gedanken einer allgemeinen Volksbildung dazu inspiriert, das *echte* Volkslied in Schule und Gesangsverein wieder zu beleben. Ab 1833 schuf er zahlreiche Schulliedersammlungen und Liederhefte für den Hausgebrauch (z.B. Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, 3 vols. Berlin, 1838f.), von denen sein Singvögelein zwischen 1842 und 1902 1.218.000 Exemplare verkaufte. Aber auch musikalische Ausgaben der Freiheitskriegslieder (1863), Schullieder von Hoffmann von Fallersleben (1848), Turnerlieder (1864) und Weihnachtslieder (1860) erfuhren durch Erk starke Verbreitung. Sein auf Breitenwirkung angelegtes Bild vom Volkslied und vom Volkston “war das des schlichten, syllabischen Durliedes ohne wesentliches Rubato, mit textlich allgemeingültigen, einfachen Gehalten,” das er aus seiner privaten Volksliedsammlung, der größten damals in Deutschland, herausfilterte (Willi Gundlach, Die Musik in Geschichte und Gegenwart “Ludwig Erk”).<sup>42</sup> Ludwig Erks bedeutendstes Werk war der Deutsche Liederhort (Essen 1856; erweiterte und überarbeitete Ausgabe

Leipzig 1893/1894), der bis heute als wissenschaftliches Referenzwerk gültigen, wenn auch wegen Erks Lied-Ideal nicht unumstrittenen philologisch-volkskundlichen Sammlung deutscher Volkslieder und auch volkstümlicher Lieder (Gundlach). Jedoch kanonisierte Erk mit dem Liederhort den Mischkanon des deutschen Liedes und schrieb ihn damit als ein nationales Repertoire der Gesangsvereine, Schulen und der Hausmusik fest. Damit war auch der Wandel der deutschen Liedkultur, aber auch der populären Lyrik von einer Gegenöffentlichkeit in der Restaurationszeit zur Affirmation der bestehenden Verhältnisse nach der Revolution von 1848 und erst recht im Kaiserreich endgültig vollzogen (cf. Sautermeister 477; McInnes and Plumpe 123f.). Die deutsche Geschichte vor 1848 wurde nun auch mit Liedern rückwärts im Sinn der erneuerten alten Machtverhältnisse interpretiert und auf den Ausdruck einer “Reichs- und Deuschtümelei” und “der Gemütlichkeit, des Naturgefühls und der moralischen Biederkeit” festgelegt (Hermand 1967, 358, 373).

### **2.5. Zusammenfassung**

Die Aktualisierung der deutschen Lieder und ihres Aussage- und Bedeutungspotentials im Kontext der amerikanischen Diskurse des 19. Jahrhunderts war kein kausales Resultat einer strukturiert organisierten Rezeption oder bestimmter historischer Großereignisse, wie etwa der deutschen Einwanderung. Die Rezeption als eine a-zentrische Text- und Publikationslandschaft war vielmehr ein Phänomen, das erst im intertextuellen und ereignishaften Zusammenspiel der Lieder – ihrer Texte, Melodien, Paratexte und poetischen Funktion – und ihrer publizistischen Zirkulation in Erscheinung trat. Die Lieder wurden zu brauchbaren Aussagemedien *und* Ausstellungsobjekten in den Diskursen auf Grundlage ihres intertextuellen Potentials, das sie hypertextuell als

Übersetzung, freie Adaption, Travestie usw. oder paratextuell als Teil ihrer jeweiligen Publikation als bedeutsame Erfahrungsgegenstände verfügbar machte. Die Diskursteilnehmer sagten etwas *mit* den Liedern und gleichzeitig etwas *über* sie und ihr Verhältnis zu diesen aus,- immer vorausgesetzt, dass sie dabei den Status der Lieder als kohärente Referenten (Original-Vorstellung, nationale Identität usw.) wahrten. Die Rezeption war deshalb eine stets ambivalente und spannungsgeladene Aktualisierung der deutschen Lieder, weil diese immer eine sowohl geliehene, als auch eine eigene Stimme innerhalb der amerikanischen Diskurse und ihrer Sinnbildungs- und Identitätsprozesse waren. Mit diesen beiden Polen ist der Raum markiert, den Homi Bhabha mit “Third Space” meinte, wo sich Selbstkonstituierung erst vollzieht im Zuge einer “performativity of translation as the *staging* of cultural difference,” die jedoch verstrickt bleibt in der komplexen, untrennbaren Ein- und Ausschließung des Anderen und ihrem “ambivalent space of enunciation” (1994, 227, 37; meine Hervorhebung).

Voraussetzung für die Rezeption war die Textvermitteltheit *beider* Kulturen, der deutschen und der amerikanischen, in deren gemeinsamen textuellen Diskursraum Gesangbücher, Liederblätter, Melodien und Texte zirkuliert wurden, um im Inneren der Kultur das notwendige Bedürfnis nach Übersetzung und Adaption fremder Texte zum Zweck der kulturellen Selbstinszenierung zu stillen. Bereits der deutsche Lieddiskurs selbst war eine solche ambivalente Inszenierung einer nationalen Identität und eine intertextuelle, heterogene Rezeptionslandschaft innerhalb der eigenen Kultur. Als Teil dieser deutschen Rezeptionslandschaft stellten die Lieder für die amerikanische Rezeption deshalb mehr als nur passive Rezeptionsobjekte dar, sondern qualifizierten sich ideal als bereits gültige, erprobte Orte diskursiver Sinnproduktion. So gesehen



bewegten sich beide Kulturen gemeinsam in einem dritten Raum, in einer Sphäre des Übergangs und des Übersetzens ohne stabile, feste Bedeutungen und Identitäten, den ich im Folgenden mit einer diskursanalytischen Untersuchung im Einzelnen erfassen will:

The intervention of the Third Space of enunciation [. . .] destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People. (Bhabha 1994, 37)

Es wird darum gehen, in der Rezeption die Aktualisierung der Lieder als diskursive Aussagen so zu verorten, dass sie Aufschluss über die relevanten Diskurse und ihr Funktionieren liefern, nicht aber darum, durch eine traditionelle Lesart wieder unversehens Bedeutungen, Strukturen und Identitäten vorauszusetzen, die sie nicht hat.

### Teil III: Diskursanalyse

*The plucker who works in old books, old letters, newspapers, discovers that nothing is old. And if he is worth the grubby spots on his fingers, he discovers that very little is new. Not even literary treacle; philosophical mush; widespread poverty; or the groans of dying capitalism.*

E. Douglas Branch, The Sentimental Years, vii.

Für den französischen Historiker Michel Foucault (1926-1984) ist es - wie für Walter Benjamin - ein zentrales erkenntnistheoretisches Anliegen, mit der von ihm entwickelten Diskursanalyse keine höhere Werte einer geschichtlichen Lesart und Interpretation zu beanspruchen (Rouse 102ff.; Eagleton 1981, 43ff.). Das kritische Potential seiner diskursanalytischen Archäologie ergibt sich aus dem methodischen Verfahren, die Ordnungsprinzipien von Wissen, Erfahrung und Wahrheit einer Epoche herauszuarbeiten. Er verdeutlicht damit, wie diese, obwohl von geschichtlicher Erinnerung vergraben, heute weiterhin an der Bestimmung unserer Wirklichkeitsmodelle teilhaben (Kögler 36; Colebrook 57). Was Foucault selbst als "gelehrte Ungeniertheit" seines Stils der Analyse bezeichnet (1991, 44), ist eine kritische Darstellung temporaler Beziehungen von Macht und Wissen bzw. einer Genealogie gesellschaftlicher Wahrheitsansprüche, die zwischen dem Erinnern und Vergessen einer Gesellschaft verhandelt (Rouse 110f.): "By turning history against itself his practice of genealogy acknowledges that while we cannot simply step outside history, we can use history critically to demonstrate the specificity and contingency of our own knowledge practices" (Colebrook 4).<sup>43</sup> Den "Willen zur Wahrheit" in den Diskursen der Geschichte aufzuspüren wird bei ihm selbst zu einem Akt dieses Willens, der gegen das diskursive

Tabu sich selbst beim Namen nennt und dadurch die Konstruktivität jeder historischen Darstellung und ihrer Wahrheitsansprüche demaskiert (Foucault 1991, 16f.; Rouse 93).

Mit Blick auf Benjamins Geschichtsphilosophie und ihrem Ziel der Aktualisierung der Vergangenheit liefert Foucaults Diskursanalyse das geeignete kritische Beschreibungs- und Analyseverfahren, mit dem ich den Schauplätzen der Rezeption in Teil IV möglichst nahekommen kann, ohne dabei die Vergangenheit aus dem Bereich der radikalen Andersartigkeit herauszuholen (cf. Biti 364f.). Im zweiten Abschnitt (3.2.) erweitere ich dieses Verfahren um die epistemische Grundlage der Rezeption – dem Repräsentationsmodell und der Mimesis - als Ordnungsprinzipien ihres Diskurses und dessen Erkenntnis- und Wahrheitsproduktion. Den Abschluss (3.3.) bildet eine Darstellung einiger konkreter rhetorisch-diskursiver Funktionen, mit denen die Liedadaptionen und ihre Paratexte zu gültigen Aussagen organisiert wurden.

### 3.1. Archäologische Diskursanalyse

Die Diskursanalyse Foucaults untersucht die Organisation und Kontexte textueller Ausdrucksformen in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen, um in ihnen die Prinzipien zu erkennen, die Wissen, Erfahrung und Wahrheit einer geschichtlichen Epoche ordnen (1971, 27). Es geht ihm um die Analyse genau jener Prinzipien, nach denen sich diskursive Aussagen als seriöse Wahrheiten über etwas in der Welt etablieren können (Kögler 42). Ein solches Ordnungsprinzip bezeichnet Foucault als Episteme, worunter er ein nicht hinterfragtes Denk- und Erfahrungsmuster, Wirklichkeitsmodell und die Grundannahmen einer Gesellschaft und Epoche versteht (1971, 24f.; Köler 43).<sup>44</sup> Als tiefer liegendes Prinzip strukturiert eine Episteme die einzelnen Diskurse so vor, dass dort für die beteiligten Erkenntnissubjekte - die Diskursteilnehmer - nur bestimmte

Redegegegenstände, Grundbegriffe, Erfahrungen, Aussagearten und Textsorten zur Sprache bzw. Verschriftlichung gebracht werden können (Kögler 40). In den Diskursen gibt sich die Episteme zu erkennen, indem sie diktiert, was bei der Erfahrung und Aneignung der Welt als wahr oder unwahr, relevant oder irrelevant zur Aussage kommen kann. Dieses Analyseverfahren der Episteme und Diskurse nennt Foucault die „Archäologie des Wissens,“ die erkennen will, wie sich die epistemischen Ordnungen auf der Ebene sprachlich-schriftlicher Praxis einzelner historischer Erkenntnis- und Wissensbereiche als Aussagen materialisieren (1981, 184; Kögler 35f., 39f.; Dreyfus und Rabinow 56).

Es ist so Aufgabe einer archäologischen Diskursanalyse, die spezifische Sprache eines Diskurses - die rhetorischen Formen und Funktionen seiner Aussagekontexte - zu beschreiben, welche dort die Episteme umsetzt, verhandelt oder auch unterläuft.<sup>45</sup>

Diskursive Aussagen sind in diesem Sinn funktionale Sprechakte, die bestimmte Wahrheiten und ihren Sinn nur im Kontext des Diskurses und seiner Regeln produzieren können (Foucault 1981, 126). Das Vokabular eines Diskurses besteht aus einem eigenen Ensemble von topischen Leitsätzen, Fachtermini, Symbolen, Motiven, Ritualen und anderen rhetorischen Elementen. Es muss aber auch in Austausch mit dem Sprachgebrauch und den allgemein zulässigen Aussagen einer Zeit und Gesellschaft stehen. Diskursordnungen sind deshalb hierarchisch geregelt und bestimmen ihre Sprechakte durch Sammlung, Selektion, Ausgrenzung, Zensur, Verknappung und Ausstellung (Rieger 165).<sup>46</sup>

Während Foucault zwar die Autonomie des einzelnen Diskurs betont, so verweist er auch auf dessen Drang nach rückversichernder Re-Integration in größere, gesellschaftliche Zusammenhänge und „nicht-diskursive Praktiken“ (1981, 108, 99ff.),

womit er die verschiedenen politischen, ökonomischen und kulturell-institutionellen Verhältnisse meint (Kögler 38, 43). Foucault erklärt auf der anderen Seite den Diskurs auch selbst zum Gegenstand des Machtbegehrens: “[. . .] der Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte – ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht” (1991, 11). Daher wirken die nicht-diskursiven Praktiken nicht ausschließlich von außen auf die Welt der Diskurse, sondern befinden sich mit ihnen in einem Austausch der Legitimationen und Zwänge. Diese größeren Zusammenhänge zeigen sich im Diskurs immer in einer dialogischen Konstellation mit seiner Macht, die sich in dem materialisiert, was vom Diskurs ausgeschlossen, manipuliert, zensiert oder in Absenz misrepräsentiert wird (1991, 11ff.; Link und Link-Heer 90).

Dieses Machtspiel um die Diskurse erklärt Foucault für das 19. Jahrhundert mit dem “Willen zur Wahrheit.” Damit meint er, dass ab dieser Zeit die Diskurse selbst ganz besonders zu Orten einer verwalteten und funktionalisierten Wahrheit wurden, die es zu besetzen galt. Es ging nicht mehr darum, diese Wahrheit von konkreter Erfahrung und Anschauung abzuleiten, sondern “den wahren Diskurs zu sagen,” d.h. die Wahrheit selbst versprachlicht in den Diskursen zu vermuten. Diese Wahrheit konnte aber nur gewahrt bleiben, wenn die Diskurse die Umstände ihrer Existenz nicht preisgaben: “[D]er Wille zur Wahrheit [. . .] ist so beschaffen, dass die Wahrheit, die er will, gar nicht anders kann, als ihn zu verschleiern” (1991, 17). Dieser Wille zur Wahrheit entstand nach Foucault aus den “Dispositiven,” den länger überdauernden Normen, Werten, Gesetzen einer Gesellschaft (z.B. Normalität, Sexualität, kulturelle Identität) und den sie

absichernden Institutionen: der Religion, dem Schulwesen, der Justiz, aber auch der Literatur, “dem System der Bücher, der Verlage und der Bibliotheken [und] den gelehrten Gesellschaften” (1991, 15, 18; Rouse 106; Biti 179; Kögler 80). Sie organisierten die Ökonomie der Wahrheit - zum Beispiel als Norm, religiöses Gebot, Gesetz oder Moral - und übten den Zwang auf die anderen Diskurse aus, sich an dieser Ökonomie zu beteiligen und ihr “Spiel einer Identität” aus der “permanenten Reaktualisierung der Regeln” zu betreiben (Foucault 1991, 16, 25; Rouse 107).

### 3.1.1. Interdiskursanalyse

Der Austausch der Dispositive und ihrer Institutionen mit den Diskursen wurde von den deutschen Literaturtheoretikern Jürgen Link und Ursula Link-Heer speziell für die Literatur zu einer “Interdiskursanalyse” ausgearbeitet. Literatur ist nach ihnen ein Interdiskurs, der davon lebt, mit anderen Diskursen im Austausch (Interferenz) zu stehen und diesen eine für sie verifizierende “Re-Integration” in übergeordnete gesellschaftliche Sinnstrukturen zu ermöglichen. Literatur bildet auf diese Weise einen referentiellen Rahmen sprachlich-literarischer Ausdrucksmöglichkeiten, der gleichzeitig auch von anderen Diskursen verwendet werden kann (Link und Link-Heer 92; cf. Foucault 1981, 225ff.). Jeder Text, einschließlich des literarisch-dichterischen, ist sowohl interdiskursiv Teil verschiedener Diskurse, als auch ein Ort, der selbst von anderen Diskursen durchlaufen wird. Literatur leistet als Interdiskurs eine Synthesearbeit zwischen literarischen und außer-literarischen Ausdrucksmöglichkeiten. Dazu gehört ein Arsenal “elementar-literarische[r] Formen” wie Kollektiv-Symbole, Mythen, Metaphern, Figuren, Motive, Klischees, Narrations-Schemata und Analogien (Link und Link-Heer 95, 96; Biti 412). Aber sie bringt nicht nur Übereinstimmung hervor, sondern kann auch irritieren, so

“dass literarische Diskurse sich gegenüber entgegengesetzten sozial dominanten diskursiven Positionen ambivalent verhalten, dass sie verfremden, mit ihnen spielen, ja sich ihnen gänzlich zu entziehen suchen” (97). Wesentlich am Konzept des Interdiskurses ist deshalb seine dialogische Vermittlerfunktion zwischen dem “Willen zur Wahrheit” der Dispositive und den verschiedenen autonomen Diskursen. Diese Spannung erzeugt nicht nur Intertextualität und Zirkulation, sondern auch Bruchstellen und Vielstimmigkeit.<sup>47</sup> Interdiskursivität kann damit über eine Gesellschaft hinaus auch transkulturelle Diskursräume eröffnen, - nicht im Sinn einer universalen, strukturalistischen Gültigkeit einer diskursiven Sprache, sondern im Sinn ihrer textuellen Austauschprozesse (Dreyfus und Rabinow 55).

### 3.1.2. Diskursanalyse und die Rezeption

Die amerikanische Rezeption deutscher Lieder konstituierte einen Erfahrungsbereich, welcher der Definition von Diskurs bei Foucault entspricht. Sie gehorchte einem bestimmten epistemischen Ordnungsprinzip und hatte eine eigene Text-, Adaptionen- und Publikationspraxis, in der die Lieder wie in Teil II dargestellt zu Aussagen funktionalisiert wurden. Die Rezeption war einerseits ein spezialisierter Diskurs innerhalb der amerikanischen Lied- und Musikkultur und andererseits auch ein Interdiskurs ähnlich der Literatur wie bei Link und Link-Heer.

Als Spezialdiskurs vermittelte die Rezeption den Anschein eines Kulturkontakts und stellte die Repräsentation des *Deutschen* an sich mit den Liedern als einen gültigen Erfahrungsgegenstand in den Vordergrund. Dieser Spezialdiskurs hatte in Herausgebern, Kompilatoren, Übersetzern usw. seine Diskursgemeinschaft, die mit den Adaptionen deutscher Lieder, ihrer Lyrik und Melodien *sprach* und diskursrelevante Bedeutungen

produzierte. Dabei betonte sie den Akt des Rezipierens, dessen transkulturellen Ereignischarakter und ihr kompetentes Verfügen über das intertextuelle Aussage- und Bedeutungspotential der deutschen Lieder. Das, was sie *über* die Lieder damit sagte, war dabei vielleicht immer etwas aussagekräftiger, als was sie direkt *mit* ihnen zu sagen schien. Es ging dabei im Kern um die Demonstration von Lied und Gesangskultur als einem sinnstiftenden kulturellen Wert, wozu das deutsche Material, seine Topoi, Motive und poetische Funktion, für den heimischen Diskurs rhetorisch brauchbar gemacht wurden. Dabei musste die Diskursgemeinschaft, um das Material so zu gültigen Aussagen aktualisieren zu können, ihr rhetorisches und topisches Arsenal (die Lieder und das, was darüber gesagt wurde) erstens mit den herrschenden Meinungen, Normen und Wertvorstellungen der amerikanischen Gesellschaft (z.B. Moral, christlichen Werten, Populärkultur, nationalen Identität) und zweitens mit den ökonomischen Bedingungen in Austausch und Einklang bringen.

Vom Spezialdiskurs wandelte sich die Rezeption fließend zum Interdiskurs. Indem die genannten Dispositive innerhalb der Rezeption regulierend fortwirkten, konnte man die deutschen Lieder auch in Wechselbeziehung mit anderen Diskursen aktualisieren und damit auf gesellschaftliche Entwicklungen und Fragen der Zeit reagieren. Das heißt, die Liedadaptionen kamen kompatibel als Träger gültiger Werte und als ein rhetorisches Mittel, sich in übergeordnete gesellschaftliche Zusammenhänge einzubringen. Davon zeugte ihre weit gestreute Anwesenheit in den zahlreichen sozio-musikalischen Anwendungsbereichen und deren Publikationen. Mehr noch als Literatur war Musik, und speziell das gesungene Lied, ein für viele Diskurse brauchbares und akzeptiertes Medium, das vor allem auf Grund seiner hohen Zirkulationsenergie deren Sprechern eine



sehr wirkungsvolle *Stimme* gab. Da Musik und Lied auf diese Weise zahlreiche andere Diskurse durchliefen, wurden auch die deutschen Liedadaptionen zu zirkulierten und akzeptierten Erfahrungsgegenständen.

Die Rezeption war so insgesamt in die textuelle Materialität kultureller und wirtschaftlicher Selbstartikulation der amerikanischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verwoben. Ihre Lieder waren Tausch- und Verhandlungsobjekte im Netzwerk verschiedener Diskurse, wo sie mit ihrem Aussagepotential mit anderen Texten und Textsorten in Beziehung standen und konkurrieren mussten. Im Anschluss an Foucault hat die literaturhistorische Schule des New Historicism die Sicht von Kulturgeschichte als einem Austausch und einer Zirkulation von Texten über verschiedene Medien, Textgattungen und sonstige textuelle Ausdrucksformen hinaus aufgegriffen und intensiviert (Greenblatt 1988, 1-20; Biti 361f.).<sup>48</sup> Für die Rezeption und ihre Analyse ist diese Sicht von Nutzen, weil sie der Intertextualität und der poetischen Funktion der Liedtexte selbst dadurch einen diskursiven Repräsentationswert beimisst. Zu untersuchen sind so die Übergänge zwischen gesellschaftlichen und ästhetischen Diskursen, die einen Liedtext zur aussagefähigen "aesthetic property" eines Diskurses verhandelte (cf. Greenblatt 1989, 11). "Circulation, negotiation, exchange" sind zentrale Konzepte des New Historicism, welche die illusionäre Grenze zwischen ökonomischen einerseits und *rein* kulturellen oder künstlerische Energien andererseits abbauen. Sie wollen zeigen, dass auch letztere auf dem Markt der Geschichte einen Austauschwert hatten, mit dem materieller oder symbolisch-diskursiver Profit zu erlangen war (Veaser 1989, xiv; Greenblatt 1988). Das Konzept der Zirkulation ist hier wichtig, weil es nicht wie Foucault nur wissenschaftlich-institutionelle Texte berücksichtigt, sondern alle

kulturellen Texte, auch scheinbar marginale, mit diskursiver Funktion aufwertet, sobald sie an der Zirkulation der Publikationen teilhaben. Ich denke dabei nicht nur an die Lieder selbst, sondern auch an die Paratexte, auch die werkexternen wie Artikel und Tagebücher und das darin enthaltene, oft anekdotische Material, das an bestimmten Diskursen partizipierte und wertvollen Aufschluss über deren Funktionieren geben kann.

Die Rezeption war ein auf interdiskursive Integration angelegter Spezialdiskurs, konnte jedoch auch diese Integration durch Vielstimmigkeit hintergehen und neue Assoziationen ermöglichen, indem sie mit konfliktreichen gesellschaftlichen Diskursen in Berührung kam. Besonders die Kräfte des Niederen und Subersiven populärer Kultur, die in ihrer Theatralik der Imitation das scheinbar Echte, Dominante und Akzeptierte einer Gesellschaft konterkarierten, gaben der Rezeption an einigen Stellen einen karnevalesken Charakter. Dieses Karnevaleske brachte die latente Gespaltenheit der etablierten Repräsentationen grotesk zum Ausdruck, indem es – wie zum Beispiel in der *minstrel show* – allgemein akzeptierte Repräsentationsformen aufgriff und übertrieb, meist durch eine Betonung des Körperlichen, und sie dadurch ambivalent sowohl bestätigte, als auch mischte und unterwanderte. Damit wurden einzelne Lieder, aber auch die Repräsentation des Deutschen selbst zwischen Ernst und Unernst suspendiert. Das Konzept des Karnevalesken entnehme ich der Arbeit des russischen Literaturtheoretikers Mikhail Bakhtin (1895-1975), der dabei die ästhetische Annahme von der menschlichen Existenz als einer in Stil, Genre und Sprache gemischten Welt voraussetzt, die durch den Kodemix öffentlich zugänglicher Sphären den Schein fester Sinnstrukturen hintertreibt und von der Macht der offiziellen Weltanschauung befreit.<sup>49</sup> Die Formen der Travestie, Parodie, Pseudotranslation und des Pastiches entsprechen diesem Konzept und werden als solches

in der Diskursgeschichte an verschiedenen Stellen zu erkennen sein. Jedoch veranschlage ich das Karnevaleske nicht wie Bakhtin einseitig als eine unbewusst subversive Lachkultur, sondern betone auch seinen affirmativen Charakter auf Grund seiner “ästhetische[n] Institutionalisierung, die auf der Anerkennung identifizierbarer fester Formen und Konventionen beruht” (Biti 435).

### **3.2. Die epistemische und rhetorische Ordnung der Rezeption**

Gültige diskursive Wahrheiten, Re-Integration, Zirkulation, aber auch karnevaleske Vielstimmigkeit konnten nebeneinander funktionieren, weil der Rezeption ein einheitliches epistemisches Organisationsprinzip zu Grunde lag. Die zentrale Episteme war das Repräsentationsmodell, das ich aus der Analyse Foucaults der westlichen Diskursgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts übernehme. Der Episteme-Begriff wird dadurch vom Bereich wissenschaftlicher Diskurse – die Foucault hauptsächlich untersuchte - auf das Feld kultureller und gesellschaftlicher Diskurse erweitert (Kögler 40). Das Repräsentationsmodell wird später am Begriff der Mimesis als ein hybrider Raum eines verschriftlichten Kulturkontakts weiter deutlich werden. Ziel wird es letztlich sein, vor diesem Hintergrund die Indizien der Rezeption als ein Gefüge von konkreten operationalen und rhetorischen Ausdrucksformen, Topoi und Strategien zu erfassen, die sich in der Diskursgeschichte (Teil IV) wieder auffinden lassen.

#### **3.2.1. Repräsentation und Repräsentativität**

Im Kapitel “Begriff der Aufklärung” in Dialektik der Aufklärung (1944, 1969) nehmen Max Horkheimer und Theodor Adorno bereits Foucaults epistemisches Repräsentationsmodell, das hier entscheidend ist, vorweg. In ihrer “Urgeschichte der Subjektivität” und Aufklärungs-Kritik beschreiben sie das Erwachen des menschlichen

Subjekts als die Subsumtion der Welt unter die Oberbegriffe seines ordnenden Bewusstseins und seiner Sprache. Die Universalisierung des Ichs durch die radikale Trennung zwischen Subjekt und Objekt wurde zur Voraussetzung für die Reduktion der objektivierten Dinge auf abstrakte Größen, auf Äquivalenz, Austauschbarkeit und Wiederholbarkeit, und für ihren Platz im einheitlichen System einer ordnenden Weltvernunft (Horkheimer und Adorno 14f., 19; cf. Wiggershaus 1998, 50). Die Identität des Geistes, das Selbst, vereinheitlichte als sein Korrelat “die Natur in bloße Objektivität” und “hat[te] bald Wahrheit überhaupt mit dem disponierenden Denken ineingesetzt” (15f., 20). Aufklärung passte als Akt der Naturbeherrschung die Natur selbst den eigenen Begriffen der Beherrschung an, so dass es ein ihrem Ordnungsdenken Äußerliches nicht mehr geben durfte (22). Sie verdoppelte im sprachlichen Begriff die “Natur in Schein und Wesen” und tabuierte mit ihrem “mimetischen Zauber” die Erkenntnis der Dinge jenseits ihrer begrifflichen Immanenz (20f.). Was seit dem blieb, ist eine virtuelle Welt, ein Simulakrum, wo alles auf den Jargon, den Stil und das Idiom der Natürlichkeit gebracht ist und die “zwanghafte Mimesis” an die Kulturwaren den Menschen beherrscht (176).<sup>50</sup>

Nicht aus sozial-philosophischer, sondern aus historischer Sicht kommt Michel Foucault in Die Ordnung der Dinge (1971, 1966) zu einer sehr ähnlichen Analyse der Erfahrungs- und Wissensstruktur der Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts. Danach wurden allgemein die sprachlichen Zeichen und Begriffe zu Instrumenten der “Markierungen der Identität und des Unterschiedes” und zu “Prinzipien des Ordners,” so dass die Welt unmittelbar in der Ordnung der Sprache dargestellt werden konnte. (91f.; cf. Kögler 47f.). Sie mussten nun ihren Raum innerhalb der begrifflich systematischen Erkenntnis finden und brauchten keine äußerliche Vermittlung mehr, denn “das

Bezeichnete liegt ohne Rückstände oder Undurchsichtigkeiten im Innern der Repräsentation des Zeichens” (Foucault 1971, 98, 99.). Es entwickelte sich das Konzept einer absoluten und “ungetrübten Repräsentierbarkeit der Welt im System,” in dem das Allgemeine und Besondere, das Abstrakte und Konkrete auf den gemeinsamen Nenner der Repräsentierbarkeit im Zeichen gebracht und austauschbar wurde (1971, 100; Kögler 48). Da so die Welt restlos in der sprachlichen Repräsentation aufging, wurde das repräsentierte Äußere und Konkrete als Begriff und Vorstellung nur noch in seiner Abwesenheit kommunizierbar. Das Bezeichnende hatte als alleinigen Inhalt, Funktion und Bestimmung nur das, was es gültig repräsentiert: “Vom klassischen Zeitalter an ist das Zeichen die *Repräsentativität* der Repräsentation, insoweit sie *repräsentierbar* ist” (Foucault 1971, 99). Auf dem Umweg der nur angedeuteten Ähnlichkeit mit dem Repräsentierten zeigte das repräsentierende Zeichen stets auf sich selbst. Es kam zu einer “Darstellungsordnung, durch [die] sich die Logik der Natur wie in einem Spiegel zu erkennen gibt” (Kögler 48).

Das reine repräsentative Sprachsystem des 18. Jahrhunderts, das “die Erkenntnis der Dinge durch das System ihrer Identitäten gestattet” (Foucault 1971, 261) war, wie Foucault feststellt, für das 19. Jahrhundert nicht mehr von uneingeschränkter Gültigkeit. Das neue epistemische Problem der Moderne war, dass der Mensch sich selbst als Aussage- und Erkenntnissubjekt entdeckte (295f., 375; Kögler 52). Waren die Repräsentationen am Ende des 18. Jahrhunderts noch unangefochten, so wurden sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend mit einer mit ihnen unvereinbaren fragmentierten “Seinsweise” moderner Existenz und Sprache konfrontiert, so dass das Repräsentationsmodell unter neuen Bedingungen funktionieren musste (273f.).<sup>51</sup> Die

Entdeckung, dass Sprache ein menschliches, soziales, arbeitsteiltes und geschichtliches Produkt ist, setzte sie auf den Status eines Erkenntnisgegenstands, nahm ihr dadurch die repräsentative Kraft und stellte sie als Grundlage eines *absoluten* Repräsentationsmodells in Frage. Die uneindeutige Sprache ließ nun Repräsentation zu einer Anstrengung werden, in einem in moderne Wissensgebiete fragmentierten Kosmos “das Auffinden der allgemeinen Ordnung von Identitäten und Unterschieden” zu gewährleisten (296).<sup>52</sup>

Der Diskurs der Moderne musste nun, um dennoch repräsentativ sprechen zu können, die Entmachtung der Sprache durch ein neues Verständnis von ihr und vom Menschen kompensieren. Nach Foucault gab es im 19. Jahrhundert dazu grundsätzlich zwei Wege, die letztlich miteinander kombiniert wurden: einen empirisch-positivistischen und einen transzendentalen Weg (Kögler 55). Der erste dachte Sprache als ein rational-instrumentelles Medium, das wie ein neutraler Spiegel empirische Wahrheit wiedergibt und nur vom betrachteten Objekt geleitet sein will, welches aber als ein ihr Äußerliches gebannt und distanziert blieb (Foucault 1971, 386). Es ging darum, “die Formen und Verknüpfungen des Denkens außerhalb jeder Sprache zu repräsentieren” (361f.). Der zweite Weg, die Sprache repräsentativ zu machen, war die neue Auffassung ihres objektiven Werts, den man in ihrer Geschichtlichkeit und organischen Naturhaftigkeit im Sinn der Nationalsprachen zu entdecken glaubte: “Die Sprache bildet, wo sie zur dichten und konsequenten historischen Realität geworden ist, den Ort der Traditionen, der stummen Gewohnheiten des Denkens, des dunklen Geistes der Völker” (362). Geschichte, Sprache und Nation wurden zu einer deterministischen und transzendentalen Wahrheit, in deren Namen die sprechenden Subjekte der Diskurse selbstreferentiell und stets erneuerbar ihre gültigen Positionen einnehmen konnten (398).

Die Verbindung beider Wege, des Empirischen und Transzendentalen, ergab die moderne Episteme, nach welcher der Mensch und seine Sprache einerseits zwar empirische Tatbestände und Objekte der Erkenntnis blieben, andererseits aber als Vertreter einer höheren natürlich-ursprünglichen und geschichtlichen Bestimmung auch universal gültige Aussagen machen konnten. Sprache wurde, so Foucault, zu einer "Reduplizierung des Empirischen im Transzendentalen" (1971, 404). Weil der moderne Mensch sich selbst nun als determiniertes Objekt dachte, konnte er seine subjektive Erfahrung und seine Erlebniswelt als Teil der empirischen Welt, die ja wiederum nur er durchschaute, zur Grundlage seiner Erkenntnis transzendieren und zeigen, "dass die Inhalte der Erfahrung bereits ihre eigenen Bedingungen sind, dass das Denken im Voraus das Ungedachte heimsucht, das jenen [Erfahrungen] entgeht [ . . . ]. Kurz gesagt, es handelt sich immer für sie darum zu zeigen, wie das *Andere*, das Ferne, ebensowohl das Nächste und das *Gleiche* ist" (409; Kögler 56). So konnten Dinge der empirischen Welt ambivalent als ein Wahres abgeleitet, aber auch in Frage gestellt werden, weil der Mensch als Erkenntnissubjekt sich selbst als Teil dieser Welt in zweifache Rechnung stellen musste (388). Repräsentation der Welt war deshalb immer zwischen deskriptiver bzw. imitativer Wiedergabe und kommentierender Deutung anderer Texte und Repräsentationen suspendiert (387f.).<sup>53</sup>

Repräsentation und die Autorisierung diskursiver Sprecherposition - Foucaults "Wille zur Wahrheit" - blieb ein Begehren menschlicher Diskurse, dessen Erfüllung weiterhin abhängig war von gültigen Erfahrungsgegenständen und empirisch natürlichen Wahrheiten (Foucault 1991, 15; Kögler 81). Entscheidend jedoch war nun, dass diese Erfahrungsgegenstände und Wahrheiten allein aus einer bereits vorhandenen Sprache,

ihren Begriffen und Texten gewonnen werden konnten (83). Die Herstellung dieser textuellen Erfahrungswelten und ihres empirischen Scheins wurde so zu einem Bemächtigungsprozess, der bei seinen “materiellen, technischen, instrumentellen Investitionen der Erkenntnis” auf bereits existierende Diskurse und darin gültige Sprechakte zurückgriff (Foucault 1991, 15-18, 31): “Die Wahrheit einer Rede ist nicht metaphysisch als ein Abglanz vom Sein eines auswärtigen Anderen, als Angleichung des Diskurses an seinen Gegenstand zu verstehen, sondern tritt als Effekt vorausgegangener [sprachlicher] Ereignisse hervor” (Nünning 122).

Die Rezeption deutscher Lieder in den USA war exakt ein solcher Bemächtigungsprozess, der die Liedtexte, Melodien, Paratexte, poetische Funktion und andere diskursive Gültigkeiten als empirische Gegenstände in die eigene amerikanische Erfahrungs- und Erkenntniswelt transzendierte, d.h. sie als gültige Repräsentationen übernahm, um dort mit ihnen Aussagen machen zu können. Dabei ging es aber nicht um eine beliebige oder automatische Reaktion, Übernahme oder Fortsetzung, sondern um eine kontrollierte Herstellung von diskursiver Wahrheit, die darauf angewiesen war, die Lieder erst als empirische und authentische Gegenstände *innerhalb* dieser Erfahrungs- und Erkenntniswelt zu qualifizieren. Damit sie dort als scheinbar eigenständige Stimmen und unvermittelter Ausdruck eines natürlich mit sich Identischen zur Geltung kommen konnten, wurde besonders ihr nationaler Charakter und ihre Popularität in Deutschland als eine in seiner Geschichte begründete sprachlich-textuelle und zirkulierende Existenz in den Vordergrund gestellt, - als einen, wenn man möchte, “Naturlaut” im Sinn Herders. Die Lieder mussten jedoch bestimmten Regeln und Strategien unterworfen werden, um sie auf den diskursiven Begriff ihrer eigenen, besonderen Wahrheit zu bringen und um



dabei “die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen [ . . . ]” (Foucault 1991, 11). Diese rhetorischen Strategien der Repräsentation, die ich weiter unten für die Rezeption genau benenne, kontrollierten durch Ausschließung und Eingrenzung die “bedrohliche Materialität,” damit die Liedadaptionen auch restlos in der (englisch)-sprachigen Repräsentation aufgingen (11). Was von den Strategien gefiltert als wahr und erfahrbar erschien, musste die Idee vom repräsentierten Gegenstand, dem deutschen Anderen, überzeugend, d.h. vor allem mimetisch vor Augen führen.

### 3.2.2. Die Rezeption als “mimetischer Zauber”

Mimesis gilt ursprünglich, und vor allem aus anthropologischer Sicht, als ein körperliches, affektisches und gestisches Medium mündlicher Kulturen und eine Urform der nachahmenden Repräsentation in Sprache und Kunst (Gebauer und Wulf 267; 281-293). Ihr indikativer Charakter bezeichnete bereits in diesem ersten Kontext immer schon Darstellung eines absenten Anderen. Die Performanz (Verbindung von Handlung und Sprechen) dieses repräsentativen Sprechens wandelte und variierte in der Geschichte den Modus der Mimesis von der darstellenden Handlung zu Ritualen, Symbolen, Bildern bis letztlich hin zur Schrift (5, 316). Mimetische Repräsentation hatte dadurch grundsätzlich die Konnotation von Körperlichkeit, Erfahrung, Mündlichkeit, Kommunikation und Tradition. In ihren Anfängen war sie noch unmittelbar an die sinnlichen Ähnlichkeiten der Objekte gebunden, die sich aber im Zug von zunehmender sprachlicher Abstraktion und Verschriftlichung der Kulturen zu den unsinnlichen Ähnlichkeiten der Schrift herausbildeten. Sprache und Schrift wurden zur letzten und “höchste[n] Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit

[. . .]” (Benjamin 1988, 96ff.; Gebauer und Wulf 272f.). Dadurch erhielten sie in der Moderne einen Doppelcharakter: auf der einen Seite wurden sie zwar untauglich, das Bild einer immer komplexeren und heterogenen äußeren Welt mimetisch zu erfassen, und zu spröde, um der inneren Welt einer im Gegenzug neu gewonnenen Subjektivität als Ausdruck gerecht zu werden, d.h. sie zu repräsentieren (Burdorf 164). Andererseits blieben sie aber kommunikativ das letzte Mittel, wahre und repräsentative Beziehungen zwischen Sprechern und den Dingen der Welt herzustellen und den “Referenztrieb” zu stillen, der den Menschen vor seiner eigenen Sprachlosigkeit erretten sollte (Biti 37).

Als Konsequenz lenkte der Mensch in der Moderne diesen Referenztrieb in eine andere Richtung und verlegte den Ort der Wahrheit von außen nach innen in die Sprache und Schrift selbst. Mimetische Wirklichkeit war nun doppelt und monadisch zugleich, weil in ihr der Unterschied zwischen Realität und Fiktion zusammenbrach, so dass das von ihr repräsentierte Andere als ein Simulakrum die Stelle eines äußeren Referenten einnahm; es war der Wandel von der Welt des Anderen zum sich mimetisch inszendierenden Ich (Gebauer und Wulf 300ff., 315): “Beyond all individual differences, mimesis allows the elements of the empirical environment to be processed, reshaped, generalized, and removed from their concrete situation and made generally reproducible. [. . .] symbolic systems are ever more intensely involved in the constitution of empirical reality” (319). Mimesis unterschied nicht mehr zwischen sinnlichen und unsinnlichen Ähnlichkeiten, weil kein äußerer Referent mehr zur Unterscheidung zur Verfügung stand: “Mimesis resembles truth insofar as truth never resembles itself [. . .]” (306). Sie setzte sich selbstreferentiell als Automimesis an die Stelle von Natur, sucht die Ähnlichkeit im Spiel der Texte mit sich selbst und rekonstruiert bereits konstruierte Welten (317f.).

Das schwindende Vertrauen in die dauerhafte Gültigkeit von Sprache und Schrift und damit auch in die Gültigkeit einer Zeit überdauernden mimetischen Repräsentation wurde im 19. Jahrhundert kompensiert, indem sich Mimesis in die zirkulierende und verdinglichte Materialität der Texte und Werke, in die gedruckte Erfahrungswelt der Formate und Gattungen, Illustrationen und Titelblätter, Bilder und Motiven, Musiknoten und poetischen Funktionen zurückzog. Diese Elemente einer universalen Erfahrungswelt sollten nicht nur als Beweise, Spuren und Relikte die Verbindung der westlichen Schriftkulturen zu ihrer eigenen Identität und Vergangenheit sichern oder herstellen, sondern auch die Verbindung zu anderen Kulturen schaffen. Schriftlichkeit als Speichermedium kulturellen Wissens hatte seine Verfallszeit nicht mehr alleine an die Inhalte der Texte gebunden, sondern schöpfte seinen aktuellen Wert vor allem aus seinem “mimetic capital” der Reproduktion, Zirkulation, Rituale und aus seinem Status als Medium der Repräsentation von Macht, um so immer wieder neue Repräsentationen und damit auch sozial greifbare Beziehungen zu erzeugen (Greenblatt 1991, 6f.; cf. Assmann 179f.). Die kulturelle Idee des Buches selbst wurde so zu einer zentralen Voraussetzung der Vorstellungen davon, wie man Erfahrung von der Welt machen kann, wenn der Zugang zur Wirklichkeit durch Schriftlichkeit geprägt ist, - also geprägt von der Wirklichkeit real zur Verfügung stehender Bücher (Renner und Habekost 208).

Dieser verschriftlichte Zugang zur Welt war beiden Kulturen, der deutschen und amerikanischen, im 19. Jahrhundert gemeinsam. Er war der Schlüssel der Rezeption zu einer transkulturellen Ökonomie und Zirkulationssphäre gedruckter Formen von Repräsentation. Das amerikanische Begehren galt den deutschen Liedern und der deutschen Liedkultur als einem wichtigen, außerkulturellen Referenten, der durch

Übersetzung und Adaption von außen in das Innere der amerikanischen Diskurse verlegt werden sollte. Erwünscht war ihr kompatibles, zugängliches mimetisches Kapital und die Aura ihrer diskursiven Gültigkeit und Repräsentationskraft, mit der sie im neuen Kontext in Gesangbüchern und *sheet music* Serien wirkungsvoll in Beziehung zu anderen Texten treten konnten. Mehr noch als ihr Potential zur Reproduktion, Zirkulation und Verwendbarkeit in den entsprechenden sozio-musikalischen Praktiken war die Leitwährung des mimetischen Kapitals die poetische Funktion der Lieder selbst, ihre formalen und performativen Aspekte wie Melodie, Harmonie, Rhythmus, Sangbarkeit, strophischer Aufbau, Rollenlyrik, Interpretationsangaben, aber auch ihr Bild-, Affekt- und Appellcharakter. Poetische Mimesis wurde hier Ausdruck einer Erfahrungs- und Vorstellungswelt, die selbst erst mit dem Text und seiner Form entstand: “Poetry, by contrast [to prose], is translucent if not opaque: meaning is still conveyed, but now in words whose design arrests our attention. Fundamental to the nature of all art is that it achieves its effects by increase of order, or design” (Preminger and Brogan 1043).

Das mimetische Begehren der Rezeption galt deshalb auch der textuellen Selbstentfaltung einer scheinbar aus sich selbst schöpfenden poetischen Wirklichkeit -, einer Verdopplung der Welt, die aber keine Verdopplung sein wollte, sondern Abbild einer höheren Wahrheit und besseren Welt an sich. Das poetisch Subjektive wandelte sich in den Liedern zu einer natürlich objektiven Erfahrung und funktionierte ideal als ein stets neu zu aktualisierendes Abbild einer wahren Welt (cf. 1038, 1039): “[D]er Überhang des Primärtextes, seine Fortdauer, sein Status als immer wieder aktualisierbarer Diskurs, der vielfältige oder verborgene Sinn, als dessen Inhaber er gilt, die Verschwiegenheit und der Reichtum, die man ihm *wesenhaft* zuspricht – all das

begründet eine offene Möglichkeit zu sprechen” (Foucault 1991, 19; meine Hervorhebung). Fortdauer und Status offenbarten so das Paradox der materialen Anwesenheit eines immer noch zu ergründenden Sinnzusammenhangs der Lieder. Doch gerade dadurch wurden sie vor dem Verfall geschützt und verwendbar, resistent und dauerhaft: “Einerseits muss das Werk auflösbar, verwertbar, assimilierbar sein, um so den kulturellen Nährboden der Tradition anzureichern, andererseits muss es seine Identität, seine einmalige Signatur bewahren” (Assmann 351).<sup>54</sup> Der ewige Bedeutungsaufschub machte die Texte zu einem wesenhaften, empirischen Gegenüber, aber auch einem stummen, in dessen Namen man sprechen konnte und das den Diskursen dadurch zur jeweiligen Aktualisierung ideal zur Verfügung stand.

Die Lieder nahmen die Gestalt eines natürlich Vorgefundenen und gleichzeitig Unerreichbarem an, das deshalb sowohl nah und vertraut, als auch fern und fremd, aber gerade dadurch für ganz unterschiedliche Kontexte aktualisierbar war: “Mimesis in reference to others represents a productive *intervention* into modes of thinking and speaking that are other than one’s own. An important question is whether this process gives rise to new modes of thinking and speaking, or whether all that results are variations of old ones” (Gebauer and Wulf 4; meine Hervorhebung). Diese Aktualisierungen konnten, wie in Teil II dargestellt wurde, das Aussage- und Bedeutungspotential der Lieder unter Berufung auf ihren pseudo-empirischen Status frei entfalten. Sie konnten dem Lied die Ähnlichkeit mit sich selbst lassen, seine Bedeutungs-Aura duplizierend als Wertvorstellung verehren und als eine treue, ernste Übersetzung zum Ausstellungsobjekt machen. Deutsche Lieder und Liedkultur erschienen in ihrer amerikanischen Repräsentation dann nicht nur als ein naturhaftes An sich, sondern auch

als ein nachzuahmendes *Vorbild*, das man mimetisch, d.h. plastisch und mit Anspruch auf seine Echtheit zur Schau stellte. Die Aktualisierungen konnten es aber auch nur in freier Übersetzung wiedergeben, parodieren, es herabsetzen, zensieren, deplazieren und selbst seine Melodie entstellen. All dies konnte geschehen, ohne deshalb die Gültigkeit des diskursiven Status der Liedadaptionen zu beeinträchtigen. Die Rezeption assimilierte ihren Gegenstand gerade dadurch, dass sie im Schutz seiner Eigenschaft als transzendentaler Referent spielerisch mit ihm verfahren konnte, als ob dieser Status als ein Ort kultureller Bedeutung und Echtheit selbstverständlich und zweifelsfrei sei.

Nachdem die Lieder in den amerikanischen Musikpublikationen in Zirkulation gebracht worden waren, lag der Wert ihres mimetischen Kapitals besonders darin, die ur-mimetischen Konnotation von Erfahrung, Mündlichkeit, Kommunikation und Tradition zu evozieren. Einerseits erhielten die Lieder diese Konnotation, indem sie wie beschrieben immer schon an sich den Vollzug einer außersprachlichen, kulturellen und menschlichen Wirklichkeit darstellten, andererseits wurde dieser Eindruck in den Paratexten, speziell in den Vorwörtern verstärkt, wo die Lieder rhetorisch weiter in diesem Sinn als authentischer und originaler Erfahrungsgegenstand der Diskursteilnehmer selbst – der Kompilatoren und ÜbersetzerInnen - festgeschrieben wurden.<sup>55</sup> Die Rezeption präsentierte auf diese Weise – von der Musiknotation, dem Liedtext bis hin zu seiner paratextlichen Einkleidung – die Lieder als einen scheinbar unmittelbaren Ausdruck einer natürlich-objektiven und bedeutungsvollen Erfahrungswelt, was ihren Status als einen glaubwürdigen Referenten besiegeln sollte.

Die Rezeption bedeutete deshalb nicht nur Repräsentation eines kulturell

Anderen. Sie bedeutete auch Repräsentativität im Sinne einer Selbstgewinnung und Selbstlegitimation der repräsentierenden Diskursteilnehmer in ihrem Verhältnis zum absenten Repräsentierten. Die Repräsentation war ein Vermittlungsvorgang, der durch den Bezug auf das Repräsentierte ebenso die Position und die Legitimität ihres eigenen Sprechens markierte und zu einem natürlichen Ausdruck brachte (cf. Preminger und Brogan 1041; cf. Biti 709). Selbstlegitimation bedeutete hier nicht nur das Verfügen über die entsprechenden deutschen Quellen, sondern auch über die mimetischen Mittel, das rezipierte Material zur Darstellung und Geltung zu bringen. Die privilegierte Diskursgemeinschaft der Übersetzer, Verleger, Kompilatoren usw., die an der Adaption der Lieder teilnahm, wußte dies mittels bestimmter rhetorischer Strategien umzusetzen. Diese Gemeinschaft vermittelte autoritativ ihren vermeintlichen Zugang zu einer äußeren Erfahrungswelt - speziell als Fremderfahrung und Kulturkontakt - einer Leser- und Anwenderschaft, die selbst keinen Zugriff darauf hatte und versuchte damit auch, die eigene Gültigkeit – und auch Vorbildlichkeit - jenseits des Zweifels und des Zugriffs der Kritik zu rücken. Die Lieder und Paratexte dienten so einem rhetorisch-diskursiven Sprechen, das unter Berufung auf lebenspraktische Erfahrung, Sachkenntnis und die “moralisch-sittliche Idealposition” der primären Diskursteilnehmer seine Gültigkeit und Angemessenheit gegenüber der diskursiven Redesituation signalisierte (Ottmers 120).

Die Rezeption hatte auf Grund dieser diskursiven Kompetenz ihrer Teilnehmer, ihrer Publikationslandschaft und Zirkulationspraktiken einen ausgeprägten rhetorischen und persuasiven Charakter, der an die Konventionen und Formate der sozio-musikalischen Anwendungsbereiche (*song book*, *songster*, *sheet music*, *broadside*, *playbill*, und *newspaper*) gebunden war.<sup>56</sup> Didaktische Interessen waren dabei durchweg

mit kommerziellen verflochten. Diese Druckerzeugnisse waren darauf ausgerichtet, als Kulturwaren bei einem amerikanischen Massenpublikum Absatz, Akzeptanz und praktische Anwendung zu finden. Ihre rhetorische Stilebene war deshalb meist sowohl belehrend, als auch unterhaltend und pathetisch auf Affekterregung gerichtet, also die emotionalen Aspekte zum Zweck des persuasiven Sprechens betonend (cf. Plett 2001, 128-130). Als ein prominentes Element innerhalb der sozio-musikalischen Anwendungsbereiche zwischen 1830 und 1880 sollten so auch die Adaptionen deutscher Lieder für dieses Publikum attraktiv sein und kulturellen Sinn machen, also die jeweiligen Gruppen der Sekundärrezipienten und AnwenderInnen rhetorisch von ihrem Wert, Nutzen und ihrer Anwendbarkeit überzeugen.

### 3.2.3. Die rhetorisch-diskursiven Strategien der Repräsentation

Auf dieser rhetorischen Ebene der Musikpublikationen war die effektvolle Inszenierung der Lieder an bestimmte *topische* Strategien gekoppelt, mit denen ihr mimetisches Kapital eingelöst und sie als empirischer Gegenstand einer neuen Erfahrungswelt beglaubigt werden sollten. Dabei verstehe ich Topos als “Denkform,” “Vorstellungsmodell” und “geistigen Ort,” wo “Seinsverhältnisse” sich in einer sprachlichen bzw. textlichen Ausdrucksformen konstituieren und wirksam werden (Obermayer 259, 263).<sup>57</sup> Aus der Sicht der rhetorischen Argumentationstheorie (*inventio*) dominierten meiner Erkenntnis nach diejenigen Topoi, welche die Rhetorik den konventionalisierten Schlussregeln und nicht den logischen Schlussregeln zuordnet. Das heißt, es wurde deduktiv von unstrittigen, allgemein akzeptierten Vorstellungen auf die Plausibilität des besonderen Falls geschlossen, wobei diese Gültigkeit abhängig war vom topischen Meinungs- und Erfahrungswissen des angesprochenen Publikums und somit



Konventionen entsprach (cf. Ottmers 74, 76). Die Topoi zeigten sich meist in bestimmten, konventionalisierten Begriffen, Bildern und Motiven, die sich formelhaft in den Liedern und Paratexten, die so rhetorisch auf einer Stufen standen, reproduzierten (cf. Burdorf 142).<sup>58</sup> Die Rezeption verfügte in diesem Sinn über ein topisches Inventar zur Findung und Anwendung von mimetischen Indikatoren, die wie eine Art Echtheitszertifikat den Liedern den Stempel ihrer Identität gaben und sie als gültige Erfahrungsgegenstände markierten. Damit wird nochmal deutlich, dass es sich bei der Rezeption um die epistemische Wirklichkeitskonstituierung einer regelbestimmten Sprach-, Text- und Publikationspraxis handelte, die später in ihrer Diskursgeschichte immer wieder zum Vorschein kommen wird.<sup>59</sup>

#### *Eingrenzung als Wahrung der Texte*

Die erste und zentrale rhetorische Strategie nenne ich den Topos der *Wahrung*. Seine Grundlage war der „Wille zur Wahrheit,“ der vordergründig an den adaptierten deutschen Liedern und den damit verbundenen Indizien, die er als Wahres im Diskurs zuließ, keine Ambivalenz dulden konnte. Weil sie als Teil einer pseudo-empirischen Welt ganz in seiner Schriftlichkeit aufgehen und restlos repräsentierbar sein mussten, trug man zu den Texten und Melodien den Wunsch nach Kohärenz und Identität, um sich darin auch selbst als ein Identisches zu gewinnen. Das *Deutsche* als Kern-Topos einer organischen, unhinterfragten Nationalidentität war ein transzendentaler Referent, der deshalb keine Differenzierung, Veränderlichkeit oder Ambivalenz duldete. Selbst sehr verschiedene Images von den Deutschen, z.B. als tief religiöses Volk oder den Deutschen als weltlichen Skeptikern, teilten immer noch die für eine gelungene Repräsentation notwendige Kohärenz-Vorstellungen. Die Synekdoche „the German“ (Singular für den

Plural) erweiterte als beliebte Figur der Repräsentation das assoziative Feld und leistete der Mythenbildung um die Lieder herum Vorschub. Wo dies problematisch wurde, wich man auf den ambivalent bis negativ besetzten Begriff *Dutch* (i.e., Deutsch) aus. Dem repräsentierten Gegenstand war man deswegen also nicht unbedingt zum Wohlwollen verpflichtet, sondern konnte ihn in seiner diskursiv-topischen Verfügbarkeit letztlich auch gegen sich selbst richten.

Ein erster Weg, Kohärenz-Vorstellungen zu erhalten bzw. zu *wahren*, war das, was Foucault als "Eingrenzung" bezeichnet, - die internen Prozeduren der Materialerstellung der Diskurse (1991, 17ff.). Dazu gehörte zunächst ganz einfach die Tatsache, dass jede Repräsentation – egal ob es sich um ein einzelnes oder um eine Gruppe von Liedern handelte – immer auf amerikanischer Seite einen Akt der Auslese implizierte, die natürlich auch nur Repräsentatives zuließ. Als "Gems of German Song," "Germania: A Collection of Favorite Songs and Ballads," "Selections from the Best European and American Composers," "Choicest Gems from the German and Italian" und ähnlich positiv wertender Metaphorik der Serien-Überschriften und Buchtitel signalisierte schon jede Adaption in diesem Sinn ihren eigenen Verdienst, bestimmte deutsche Lieder in ihrem repräsentativen Wert erkannt zu haben und auch auszustellen. Der Neben-Topos der *Popularität* hatte einen vergleichbaren Effekt, indem er sich nicht auf die eigene, sondern auf die in Deutschland bereits gegebene Popularität des deutschen Liedmaterials berief. Was dort vom Volk angenommen worden war, hatte daher das Zertifikat der Echtheit und Gültigkeit. Damit kam auch gelegentlich der Hinweis, dass das, was in Deutschland als Lied oder Gesangskultur funktionierte, deswegen auch in den USA seinen Nutzen haben konnte. Dieser Neben-Topos aus der *Analogie* durfte aber die

Ähnlichkeit nie total werden lassen, um den Anspruch auf Repräsentation nicht tautologisch und unmöglich zu machen (cf. Ottmers 98, 112f.).

Ebenso gehörte zum Topos der *Wahrung* das eigentliche sprachliche Adaptionungsverfahren, bei dem die deutschen Liedtexte *gerettet* und auf eine höhere, bessere Bedeutungsebene gebracht wurden. Es schien den Primärrezipienten angebracht, in einigen populären, aber inhaltlich eben doch zweifelhaften Liedern das Gute, d.h. die eigentliche Identität darin zu erkennen und es durch Eingriff und Zensur zu wahren. Die amerikanischen Adaptionen schienen dadurch selbst zum besseren, reineren Original zu werden und *retteten* das Deutsche oder auch Tirolerische so vor sich selbst oder vor unrepräsentativen Fehldeutungen. Auch Pseudotranslation und Travestie wahrten und bestätigten die Texte als ein Identisches gerade durch manipulative und eingrenzende Eingriffe. Foucault macht diese Art der Wahrung u.a. an den metatextuellen Begriffen “Kommentar” und “Exegese” fest, die durch die “feierliche und erwartete Wiederholung” die Primärtexte, auf die sie sich beziehen, in die Unnahbarkeit transzendieren, so vor dem Zugriff des Zufalls und der Einwirkung von außen schützen und gleichzeitig ihren “Status als immer wieder aktualisierbare[n] Diskurs” festschreiben (1991, 18f.).

#### *Ausschließung als Wahrung der Texte*

Aus der Eingrenzung ergab sich logischerweise die Ausschließung als wichtige Strategie diskursiver Kontrolle (Foucault 1991, 11f.).<sup>60</sup> Der dominante “Wille zur Wahrheit” teilte den Diskurs in Wahres, aber auch in Unwahres, das ausgeblendet werden musste. Neben Selektion des Liedmaterials war wie bereits gesagt auch eine Zensur in Kraft, die in die Texte eingriff, sie mit Verboten, Tabus und Werten der amerikanischen Gesellschaft in Einklang brachte, indem sie wegließ, vermied, umdeutete, umformulierte

oder im Stil der Pseudotranslation paraphrasierte. Da, wo die deutschen Liedtexte mit der amerikanischen Idee vom Deutschen nicht identisch waren, mussten auch Dinge ausgeschlossen werden, die in dem angetroffen wurden, was an sich gelten durfte – den vorbildlichen Liedern selbst. Dies betraf vor allem die Komplexe der Sexualität, des Bacchanalen und der körperlichen Gewalt.

Gleichzeitig war die Wahrung der Lieder abhängig von der Abwesenheit des Repräsentierten selbst. Jeder Zugang zum Partikularen des repräsentierten Gegenstands konnte die Bedingungen seiner Repräsentation sichtbar machen und dadurch ihren Schein zerbrechen. Gegenstand von Zensur und Umdeutung waren deshalb auch lebensweltliche Erfahrungen mit der deutschen Bevölkerung in den USA oder Deutschland selbst, wo die Einheit zwischen konkret Erlebtem und der Idee vom Deutschen nicht mehr zu halten war. Dies fand seinen Ausdruck speziell in den werkexternen Paratexten wie Reiseberichten, Tagebüchern und Zeitungsartikeln. Um die Lieder als kohärenten Erfahrungsgegenstand zu wahren, musste ihre Repräsentation über jeden Zweifel ihrer Identität erhaben sein.

#### *Eingrenzung durch Autor und Autorität*

Als eine weitere Strategie der Eingrenzung führt Foucault das Konzept des Autors als “Prinzip der Verknappung des Diskurses” an (1991, 20f.). Damit ist kein realer Autor gemeint, sondern eine “Autor-Funktion,” die als ein transzendentaler Referent im Diskurs wieder Identität und Kohärenz signalisiert, Erfahrungsgegenstände schafft und das Spiel textueller Deutungen im Rahmen des Diskurses kontrolliert (21). In der rhetorischen Argumentationstheorie entspricht dieser Funktion etwa der Topos der *Autorität*, der den Geltungsanspruch der Aussage dadurch stützt, dass der Sprecher, der sich auf ihn beruft,

an ein Fremdwissen anknüpft, das durch eine Autorität verbürgt und damit als abgesichert gilt (Ottmers 110). In erster Linie waren es in der Rezeption die Namen von Komponisten und Dichter und Bezeichnungen wie “European Masters,” “German Professors of Music,” “Distinguished German Composers” usw., die einem Lied der rhetorische Anker sein sollten.<sup>61</sup> Die Rezeption suchte in diesem Sinn ihre didaktischen Zwecke auch mit dem Hinweis auf die genial-natürliche Originalität und künstlerische Autonomie deutscher Musik und Dichtung zu beglaubigen und abzusichern. Sie berief sich damit indirekt auf einen Topos der deutschen Kunstlandschaft, und zwar den der Genieästhetik im Sinne einer romantisch-bürgerlichen Vorstellung von der Einmaligkeit des Kunstwerks, Original-Vorstellung und dichterischen Schaffens. Daraus wurde weiter eine nationale Eigenschaft der Deutschen abgeleitet, die als Genius künstlerischen Schaffens verallgemeinernd und selbstverständlich dem Begriff “German” eingeschrieben war. Dies hatte neben der qualitativen Absicherung den zusätzlichen Effekt einer quantitativen Verstärkung des Topos, weil hier eine ganze Nation als imaginäre Autoritätseinheit dem Argumentierenden zur Seite stand und die derartige Berufung auf “wenig genau bestimmte Gruppen [ . . . ] zahlreiche Möglichkeiten für suggestives oder manipulatives Vorgehen” bot (Ottmers 110f., 112). Die erwünschte Kohärenz des Topos von den *Deutschen als einem musikalisch-dichterischen Naturvolk*, wie ich es getauft habe, leitete sich dabei ganz von der Vorstellung nationalromantischer Geschichtlichkeit und Ursprünge ab.

*Diskursgemeinschaft: Zirkulation der Topoi*

Zum topischen Arsenal gehörten letztlich auch weniger umfassend wirksame

Topoi, also konventionalisierte Grundbegriffe, Überzeugungen, Anschauungen und Vorstellungen, welche die Diskursteilnehmer als akzeptiert voraussetzten, bis hin zum klischeehaften Gemeinplatz (cf. Ottmers 90). Einige dieser Topoi erstarrten zum eindeutig für eine Gruppe besetzten Klischee (die musikalischen Deutschen, die freiheitsliebenden Schweizer, die Tiroler als natürliche Patrioten usw.), andere blieben dagegen vieldeutig. Neben diesen Fremdbildern fungierten auch zentrale Begriffe und Formeln im Kontext der Rezeption - wie zum Beispiel der Begriff "scientific" - als konventionalisierte Topoi. Die Zirkulation, Aufbewahrung und Reproduktion dieser topischen Bilder und Begriffe war, so Foucault, die Aufgabe der Diskursgemeinschaften bzw. das, was deren privilegierte Stellung ausmachte (1991, 27). Rituale, Doktrinen, Didaktik und das "Spiel von Geheimhaltung und Verbreitung" waren durchaus auch typisch für die Rezeption als ein Besitz an rhetorischen Mitteln, um nicht nur ihre Redegegenstände einschließlich der Lieder zum Leben zu erwecken, sondern auch zur "Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte" und ihrer eigenen Kompetenz selbst, welche die Lieder wiederum als repräsentativ sanktionierte (27-30).

#### *Topos der Ideallandschaft*

Ein wesentliches Ergebnis der Zirkulation der Liedtexte, war die Verdichtung ihrer Bilder zum Topos der *Ideallandschaft*, d.h. zu einer Bilderwelt und einem idealen Erfahrungsraum einer geordneten Naturlandschaft (cf. Burdorf 142). Dieser Topos entsprach ganz einer nostalgisch-utopischen Schau einer idealisierten Natur und einer zeitlosen, heilen Welt, wie sie sich im Kinder- oder Vaterlandslied, lyrischen Erlebnislied oder Studentenlied, aber vor allem in der volksliedhaften Schäfer- und Idylledichtung zu offenbaren schien. Dieses Bild einer besseren Gesellschaft und wahrhaftem Nirgendland

der Rezeption lag ganz im Rahmen des romantischen Entwurfs einer Versöhnung von Natur und Mensch, Gesellschaft und Individuum durch Musik, wie er in der westlichen Kultur des 19. Jahrhunderts anzutreffen war (Donakowski 309f.). In Bezug auf die deutschen Lieder war der Topos eine metaphorische Weltaneignung, der das Fremde in das Eigene des heimischen Diskurs übersetzte. Dabei stand die bildliche und evokative Uneindeutigkeit der Lieder der Einprägungskraft des Gedächtnisses und dem Unbewussten näher als der Interpretationskraft des Verstandes und war gerade deshalb ein ideales Speichermedium kultureller Erinnerung in den USA (cf. Assmann 227f.).

### **3.3. Zusammenfassung**

Die Reproduktion des Empirischen im Transzendentalen – als epistemischer Grundzug moderner Diskurse und deren “Wille zur Wahrheit” - materialisierte sich mit den Liedadaptionen und den Paratexten als ein “mimetischer Zauber.” Durch mediale Zirkulation und Verwendung eines topischen Inventars wurden diese Texte mimetisch als eine vorgefundene empirische und zwischenkulturelle Erfahrungswelt repräsentiert, mit der die Diskursteilnehmer im Kontext der sozio-musikalischen Anwendungsbereiche gültige Aussagen machen wollten. Die Rezeption konstituierte so ein *brauchbares* Deutsches bzw. deutsches Lied, das konventionalisierte Bild seiner selbst, das sie interdiskursiv für übergeordnete gesellschaftliche Zusammenhänge aktualisierte. In Absenz des Repräsentierten selbst wurden die Adaptionstexte selbstreferentiell stets zum besten Beweis einer kompetenten und legitimierenden Selbstausslegung der Diskursteilnehmer. Diese liehen sich damit eine Stimme, die sowohl ihre eigene, als auch eine fremde war. Intertextualität und Vielstimmigkeit sorgten so im Spiel der Diskurse auch für eine auf dieses Deutsche gerichtete Ambivalenz zwischen Vereinnahmung und

Ausgrenzung. Denn das repräsentierte Objekt blieb unterm Strich ein faktischer Gegenpart zu seiner Repräsentation, ein Besonderes, das durch seinen Widerstand gegen die identifizierende Vereinnahmung unter seinem Oberbegriff gerade zum Anstoß und zur Unstimmigkeit wurde (Adorno 1966, 175).



#### Teil IV: Die Diskursgeschichte der Rezeption

*And when the firing was over, and night came on, nothing was to be heard but the roaring of the waters, intermingled now and then with snatches of song from some of the German soldiers on either side, which produced a touching effect at such an hour. Ofttimes one of our Germans could be seen leaning on his rifle, listening to the sounds of his mother tongue as they were wafted over from the enemy's camp.*

Kanawha Valley, West Virginia, im Bürgerkrieg.<sup>62</sup>

Die Diskursgeschichte ist eine archäologische Untersuchung und Darstellung der Rezeption innerhalb einzelner amerikanischer Diskurse, wie sie neben - und miteinander zwischen 1830 und 1880 in den USA existierten. Die Art und Weise meiner Darstellung bewegt sich dabei immer von den allgemeinen Bedingungen dieser Diskurse und ihrer sozio-historischen Kontexte zu den besonderen Details ihrer Aussagezusammenhänge. Diese erstellen sich aus den Paratexten - den Stimmen der Vorwörter und Kommentare - und den Liedadaptionen. Von diesen sollen jeweils einzelne ausgewählte Beispiele stellvertretend und punktuell illustrieren, wie mit ihnen bestimmte Wahrheiten und Sprecherpositionen in einer textuellen und diskursiven Erfahrungswelt beglaubigt, veranschaulicht oder auch produziert wurden. Ebenfalls punktuell und stellvertretend werden im Kontext dieser Erfahrungswelt von mir die einzelnen, in Teil III besprochenen rhetorischen Strategien und Topoi aufgezeigt.

Die Archäologie der Diskurse ist eine räumig angelegte Entdeckungs- und Bergungsarbeit, die sich auf dem Schauplatz der Indizien der Rezeption von Fundort zu Fundort bewegt. Die Diskursgeschichte erhebt deshalb keinen Anspruch auf die Chronologie einer geschlossenen Erzählung. Vielmehr soll der diskursanalytische Ansatz

im Rahmen der dargelegten Geschichtsphilosophie als erkenntnistheoretisches Korrektiv möglichen übergeordneten Wahrheits- und Sinnstrukturen vorbeugen. Er zielt “auf eine Entkolonialisierung des analytischen Blicks ab, um dem konkret-einzeln Gegenstand möglichst nahe zu kommen” (Biti 124).

Der erste Abschnitt (4.1.) beschreibt den Zirkulationsraum der Rezeption innerhalb der publikations-technischen Praktiken der Wirtschaft und Politik. Danach (4.2.) skizziere ich ihre Rolle im Kontext der Kultur- und Literaturvermittlung über England, den Transzendentalisten Neu-Englands, der amerikanischen Studenten in Deutschland und den ÜbersetzerInnen und deutschen Musikern in den USA. Einen gewissen Höhepunkt erreichte die Rezeption mit den evangelistischen Reformbewegungen (4.3.). Hiernach durchläuft sie in meiner Darstellung interdiskursiv und wie ein roter Faden die verschiedenen Bereiche der amerikanischen Gesellschaft, einschließlich der literarischen Tendenzen der Zeit (4.4.). Innerhalb des Erfahrungsraums der amerikanischen Liedkultur profilierte sie sich weiter als eine Stimme unter vielen. Ohne Zweifel gelang dies dort am besten, wo sie als gesungene Alpenromantik für lange Zeit den Ton angab (4.5.). Die Welt der Einwanderer, der deutsch-amerikanischen Orte und der *minstrel show* gibt danach die Sicht auf Ambivalentes und Karnevaleskes in der Rezeption frei (4.6.). Zuletzt schildere ich das Schicksal der Rezeption nach dem Bürgerkrieg und ihren Wandel vom aktuellen und begehrten Erfahrungsgegenstand zum Relikt der Archive (4.7.). Es folgt eine Zusammenfassung (4.8.).

Alle hier zitierten musikalischen Primärquellen sind nur solche, die auch deutsches Liedmaterial enthalten.

#### 4.1. Der kultur-ökonomische Kontext

Die textuelle Rezeption und Zirkulation deutscher Lieder in den USA im genannten Zeitraum war Teil einer neuen amerikanischen Musik- und Gesangskultur, deren Entstehung mit dem Wandel im politischen und kulturellen Klima seit der Wahl Andrew Jacksons zum Präsidenten im Jahr 1828 zusammenfiel (cf. Tawa 1980, 73). Nach dem Krieg von 1812 gegen Großbritannien hatten zuerst die Monroe Doktrin (1823) – die Erklärung vom Ende des europäischen Kolonialismus in Amerika - und die Idee vom *Manifest Destiny* (1845) – die göttliche Vorsehung US-amerikanischer und christlicher Expansion – die Anfänge eines neuen Selbstbewusstseins, einer *era of Americanism* der USA begründet. Grundzüge dieses Wandels waren die Nationalisierung der Politik auf Grund der Konsolidierung eines Zwei-Parteien Systems (Whigs und Demokraten), allgemeines Wahlrecht für weiße Männer, Vernetzung des Bankwesens, Verbreitung des protestantischen Evangelismus, Ausweitung des Marktsystems, zunehmende Urbanisierung im Osten und die rasche Gewinnung neuer Gebiete im Westen (cf. Faragher et al. 303f., 346ff., 442). Die politische und kulturelle Konsolidierung und Expansion der südlichen Sklavenhaltergesellschaft ergänzte dieses Bild um ein Konfliktpotential, dessen zahlreiche wirtschaftlichen und sozialen Implikationen schließlich im amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) ihren Ausdruck und ihre Neuregelung fanden (336).

##### 4.1.1. Markt und Zirkulation

Der Diskurs der Musik- und Liedkultur, der in diesem Rahmen eine zunehmend wichtige Rolle spielte, war gekennzeichnet von einem Prozess der Säkularisierung bürgerlicher amerikanischer Kultur. Dieser Prozess zeigte sich in der verstärkten

Publikation weltlicher Musik: Liedblätter (*sheet music*) wurden erst ab dem Ende des 18. Jahrhunderts als Publikationsformat konventionalisiert (Sonneck 1964, 575; Kingman 267). Ein weiteres Indiz war das stete Anwachsen und die Pluralisierung sozio-musikalischer Anwendungsbereiche und entsprechender Musikkultur, im kollektiven wie privaten Amateurbereich (Stone 38f.). Diese Säkularisierung der Liedkultur in dieser Zeit stand im Kontext einer expansiven Entwicklung der Printmedien und ihres Vertriebssystems. Das “music-publishing business” entwickelte sich parallel zum generellen Aufschwung des Buchhandels, dessen finanzielle Einnahmen sich von \$2.5 Millionen 1820 auf etwa \$20 Millionen zu Beginn des Bürgerkriegs erhöhten (Sanjek 49, 28). 1850 konnten 90 Prozent einer wachsenden amerikanischen Bevölkerung lesen und schreiben, wodurch sie als nationale Leserschaft, aber auch als sozio-musikalische AnwenderInnen zu einer neuen Bedeutung aufstiegen (Gilmore 4). Die Beziehung zwischen traditionellen Wertvorstellungen, der Marktwirtschaft und den neuen, konfliktreichen gesellschaftlichen Verhältnissen wurde deshalb zunehmend im Rahmen der Printmedien und ihrer Literatur – vom Zeitungsartikel, Roman bis zum Liederbuch – zu einer neuen amerikanischen Nationalidentität verhandelt, die besonders ab den 40er Jahren dem Individuum Sinnstiftung und Identität versprach (Faragher et al. 359).

Diese Entwicklung war von kultur-ökonomischen Faktoren begünstigt und abhängig, die insgesamt die typischen Merkmale einer jungen Industriegesellschaft zeigten. Es ging dabei hauptsächlich um technische Verbesserungen in den Bereichen Transport und Kommunikation, die sich verstärkt am Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts herausbildeten.<sup>63</sup> Ein im Vergleich zu Europa wichtiger Vorteil war die Abwesenheit von Grenzen und Zöllen, so dass der rasant wachsende Publikationsmarkt

bis in die entlegendsten Teile der USA reichte (Faragher et al. 300; Zboray 1993, 66f.). Einzelne *songs* konnten mit einer Geschwindigkeit in Umlauf gebracht werden, die sich vor allem bei nationalen Anlässen wie bei Präsidentschaftswahlen und später im amerikanischen Bürgerkrieg (1861-65) durchaus mit der der Zeitungen messen konnte (Kingman 321; cf. Lawrence 1975, 257). Diese Verfügbarkeit über den Printmarkt führte aber mit der Zeit zu seiner Monopolisierung und zur Konzentration großer Verlagshäuser in den östlichen Metropolen New York, Boston und Philadelphia (Stern xi; Lehuu 25).

Ein weiterer und sehr wichtiger Grund für den Boom der Druck- und Leselandschaft war das Fehlen eines internationalen Copyrights, wodurch Raubdrucke in den USA problemlos waren und zu einer inflationären Praxis wurden, die obendrein den Herausgebern die Tantiemen für die ausländischen Autoren ersparte (Gilmore 3; Sanjek 27f.). Betroffen war davon einmal die britische Literatur, deren Verbreitung und Einfluss in den USA auch hierauf zurückzuführen ist. Durch die Dampfschiffahrt ab 1838 und das Agentensystem der amerikanischen Verleger war es sogar möglich, dass der amerikanische Raubdruck eines Buches noch vor seiner englischen Veröffentlichung erschien (Branch 103). Die billige Massenproduktion dieser amerikanischen “reprint industry” (Stern xv) betraf aber nicht nur populäre englische Romanautoren, sondern auch ausländische Musikpublikationen. Um 1820 erreichte die Zahl der raubgedruckten ausländischen Bücher in den USA einen Höhepunkt von 70 Prozent, der Anteil raubgedruckter Musik lag sogar noch höher (Sanjek 27, 47). Noch 1849 schrieb ein Kommentator in The United States Magazine and Democratic Review: “Owing to the absence of an international copyright, all the more important works of even [Germany’s]

great living writers are often more widely circulated here than in their own country” (44; cf. Grefe 74).

Der Musikmarkt hatte neben dem Vertrieb in Buchläden und durch Postversand ganz eigene Methoden des Verkaufs und des Vertriebs. Vor allem wurden Amerikas Musiklehrer zu landesweiten Zwischenhändlern, die in der Anfangsphase der Massenzirkulation von Musikkultur geschätzte drei Viertel aller gedruckten Musik an ihre Schüler verkauften, darunter das meiste aus Europa, nachdem sie sie selbst vorher von den Großhändlern zu 50 Prozent Discount übernommen hatten (Sanjek 49; Epstein ix). In den 50er Jahren kam es zeitweise sogar zu einem Verhältnis von zehn zu eins zwischen ausländischen und amerikanischen Musikpublikationen. Der Absatz ausländischer Lieder und kurzer Instrumentalstücke im Format der *sheet music*, steigerte sich später noch einmal, weil das 1855 neugegründete Board of Music Trade gleich alle raubgedruckten Musiktitel im Preis weiter reduzierte und verbindlich festlegte (Sanjek 137ff.; Epstein viii). Auf die Frage, warum er, der bekannte Komponist und Musikverleger George F. Root (1820-1899) selbst nichts besseres als Gassenhauer schrieb, antwortete er: “If you and other musicians wished to use songs of a higher grade [ . . . ] do you suppose you would take mine when you could get Schubert or Franz, or even Abt, at the same price or less” (Root 1891, 96).

Auf der anderen Seite aber bestanden Verleger und Kompilatoren auf strikte Einhaltung des heimischen amerikanischen Copyrights. Dies wurde meistens für ganze Gesangbücher und damit auch stillschweigend für das raubgedruckte, adaptierte Material geltend gemacht. Das Adaptieren – d.h. Übersetzen, Verändern und Arrangieren - dieser Musik schien diesen Anspruch für den heimischen Markt zu rechtfertigen. Unter dem

Schutz des heimischen Copyrights wurde der Raubdruck zu einer legitimen Praxis, die damit ihr Recht auf Repräsentation des ausländischen, besonders des deutschen Musikmaterials mit dem Hinweis auf die eigene, kreative Entdeckung und Bearbeitung sicherte: “Many pieces from the German will be found interesting and entirely new: the translations of the words and arrangement of the music having been made expressly for the present work” (Mason 1844, preface). Ein internationales Copyright Gesetz veränderte diese Situation erst ab 1891 (Stern xvii). Die wachsende nationale Printindustrie, das Vertriebssystem und die einseitige Auslegung des Copyrights waren damit wichtige Grundvoraussetzungen für die Rezeption und die interdiskursive Verfügbarkeit deutscher Lieder in den USA im Untersuchungszeitraum.

Zweifelsohne war *sheet music* das dominanteste Format, mit dem neue Lieder kommodifiziert und popularisiert wurden, mit dem aber auch die Vorstellungs- und Erfahrungswelt einer nationalen Populärkultur selbst in dieser Zeit entscheidend geprägt wurde. Auf den illustrierten Titelseiten wurde mit der Bekanntheit einzelner Künstler, Komponisten und dem mit ihnen assoziierten Konzert- und Tourneeleben geschickte Vernetzung und Marketing betrieben (Horn and Sanjek 599f.; Tawa 1980, 64). Zum Beispiel konnte der Impresario P.T. Barnum (1810-1891) mit der USA-Tournee Jenny Linds 1851 nicht nur einen noch nie dagewesenen finanziellen Höhepunkt erreichen – ihr Debut in New York allein brachte \$25.000 -, sondern die schwedische Sängerin, die auch viele deutsche Titel im Repertoire hatte, als eine “national love-affair” vermarkten und so als kulturelles Ereignis in die kollektive Erinnerung einschreiben (Branch 186; Bode 1970, 33; cf. Lawrence 1995, 76). Durch sie wurde zum Beispiel ein Gedicht wie Adalbert Chamissos “Mein Goldenes Ringlein” (“Du Ring an meinem Finger”) nicht

nur im Konzert, sondern auch durch seine Veröffentlichung als *sheet music* einem Millionen-Publikum bekannt gemacht: “The Little Golden Ring. Canzonet. Composed by Robert Schumann [op. 42, 4] as Sung by Madlle. Jenny Lind at her Concerts in America” (New York: S.C. Jollie, 300 Broadway, 1850). Die Stationen ihrer Tournee belegen die Zirkulation dieses Ereignisses auch geographisch: Boston, Philadelphia, Baltimore, Washington, Richmond, Charleston, New Orleans, Natchez, Memphis, St. Louis, Nashville, Louisville, Cincinnati, Wheeling und Pittsburgh (Bode 1972, 201).

Die sich entwickelnde Liedkultur und die Praktiken ihrer Zirkulation bildeten auf diese Weise einen nationalen Erfahrungsraum und waren Ausdruck eines demokratisch-egalitären Selbstverständnisses einer neuen amerikanischen Populärkultur: “In Europe sheet music is for the rich and aristocratic, and, on the average, costs about twice as much as in this country. Here it is bought by thousands of the common people, who are not even able to buy an instrument, while to those who have pianos and instruments of the reed class, it has become to be reckoned as a necessity” (Board of Music Trade 1865, 2). Seinen stärksten Ausdruck fand die Verquickung von Markt und Nationalisierung dann im Bürgerkrieg, in dessen Verlauf rund 10,000 *songs* herausgebracht wurden – “to a sense of patriotic service” (Horn and Sanjek 602). Der Krieg gewann dadurch eine besondere Bedeutung speziell für den Markt der *sheet music*, weil sein außerordentlicher Profit viele neue Herausgeber und Verlage davon überzeugen konnte, ihre Geschäfte zukünftig ganz auf dieses Druckformat zu spezialisieren (602). Ähnlich profitabel war auch der rasch expandierende Markt der Gesangbücher, die vor dem Krieg meistens noch im Querformat der sogenannten *end-opener* erschienen (Sanjek 49). Das Inventar eines Buchgeschäfts aus dem Jahr 1840/41 zeigt, dass Musikpublikationen insgesamt nach



Bibeln, Landkarten, medizinischer Fachliteratur und Büchern über Architektur zur gefragtesten Lektüre der Zeit gehörten (Zboray 1993, 152ff.). Dabei handelte es sich in der Regel um religiöse Musikkultur, die im Zuge einzelner *revivals* (religiöse Erweckungsbewegungen) immer mehr Teil der allgemeinen Populärkultur und deren Literaturmarkt wurde. Damit hatten Gesangbücher und *sheet music* als Kulturwaren auch lange Zeit über den Bürgerkrieg hinaus erheblichen Anteil an der Konstituierung eines nationalen Bewusstseins. Ihr Vertrieb sorgte für das textuelle Zirkulationssystem, das die Rezeption als übergreifenden Interdiskurs erst möglich machte. Hier trat sie mit den größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen, Foucaults Dispositiven, in Kontakt, und hier betrieb sie das Spiel ihrer eigenen Re-Aktualisierung (cf. Foucault 1981, 99ff., 108; 1991, 16, 25).

#### 4.1.2. Evangelismus und Printkultur

Im ganzen 19. Jahrhundert gab es eine Reihe von *revivals*, von denen das erste und wichtigste das *Second Great Awakening* (1798-1815) war. Sein Ziel war es, den *gospel* zu verbreiten, “to make America the world’s great example of a truly Protestant republic” (Ahlstrom 469; cf. Faragher et al. 261). Diese evangelistischen Revival-Bewegungen wiederholten sich in fast regelmäßigen Intervallen (z.B. ab 1840, 1858 und 1863/64) und expandierten den Publikationsmarkt auf Grund ihres missionarisch-didaktischen Impulses. Entscheidend dabei waren neue Organisationen und Institutionen auf der nationalen Ebene wie die American Bible Society (1816), die American Tract Society (1823) und viele neue evangelistische Glaubensrichtungen, die den Markt mit christlichen Journalen, Almanachen, Kinderbüchern, Pamphleten und Gesangbüchern überfluteten.<sup>64</sup> Der Evangelismus konnte sich so als erste große populäre Bewegung in

den USA über den Printmarkt mit der nationalen Identität synthetisieren und produzierte “a unique blending of jingoism and Christian eschatology” (Ahlstrom 574). Alle drei Elemente – Printmarkt, Nation und christlicher Evangelismus – begannen sich nicht nur in der amerikanischen Literatur, sondern auch in der Liedkultur zu durchdringen (Reynolds 15; Bode 1970, xiv). So verdankte sich die Popularisierung des Lesens, der Literatur und des Singens vor allem einem evangelistischen Diskurs, der seine Druckerzeugnisse als Mittel der Persuasion und als nationalen Ausdruck der millenaristischen Hoffnung auf das “Kingdom of God” auf Erden verstand (Ahlstrom 617).

Durch diese Anbindung an den allgemeinen Printmarkt und sein nationales Vertriebsnetz konnten einzelne populär-religiöse Gesangbücher in wenigen Jahren Verkaufszahlen bis zu einer halben Million verbuchen, und dies bei einer Gesamtbevölkerung von nur 23 Millionen um 1850.<sup>65</sup> Die erfolgreichste Figur des 19. Jahrhunderts im Bereich organisierter weltlicher und geistlicher Musik war Lowell Mason (1792-1872) in Massachusetts. In seiner Rolle als Komponist, Arrangeur, Kompilator, Herausgeber, Chordirigent und selbsternannter Musikpädagoge brachte es Mason durch Ausnutzung der evangelistischen Markts und auch des nicht geschützten, vor allem deutschen Liedmaterials als erster im “music-publishing business” zu signifikantem kommerziellen Erfolg.<sup>66</sup> Sein Reichtum und Wirkungskreis waren schon zu seinen Lebzeiten legendär: “Commenced a poor man. His professional life is fully sketched in his musical productions which are in every household, and this also accounts for his wealth, which would have been far greater, were his benevolence less” (Forbes 1852, 42f.; cf. Pemberton 136). Ihm war es auch hauptsächlich zu verdanken, dass

Musikerziehung in die amerikanischen Schulen gelangte, womit er sich den Titel eines “Founder of National Music” verdiente (Stone 39f.; Mathews 34ff.). In allen seinen Publikationen, ob weltlicher oder geistlicher Art, adaptierte Mason im großen Stil und über Jahrzehnte hinweg englische und deutsche Lieder und förderte damit maßgeblich diese Praxis der Umarbeitung, bei der er zahlreiche Mitarbeiter im Hintergrund hatte (Pemberton 191f.; The New Grove 1986, 2: 450). Mason verstand es, seine religiös-didaktischen Ziele und Interessen ins Licht einer Kompetenz und Autorität zu stellen, die er auch von der Bearbeitung seiner fremden, meist anonymen Quellen ableitete:

“Numerous foreign publications have been obtained, particularly from the German schools, from which, selection and adaptations have been made. To modify and suit these to the style and measure of psalmody in this country, has cost an amount of time and labor which can scarcely be estimated by those unacquainted with the task” (Mason 1839, advertisement, n.p.).<sup>67</sup> Neben Mason war William B. Bradbury (1816-1868), der wie viele andere Masons Vorbild und seiner Adaptionenpraxis nacheiferte, ein wichtiger Adapteur deutscher Melodien und Texte. Er kam bei mehr als fünfzig zwischen 1847 und 1867 herausgegebenen Liederbüchern auf geschätzte zwei Millionen verkaufte Exemplare: “He [Bradbury] was a natural money maker [. . .]” (Mathews 86; Marroco and Gleason 355).

Im ländlichen Süden und Westen der USA erschienen insgesamt weniger Gesangbücher, doch wurden sie beim Publikum der hier dominanten evangelistischen Bewegung durch ihre Verwendung von *shape notes* - einer Notation, die mittels runder, eckiger und dreieckiger Musiknoten das Singen vom Blatt für Ungeübte wesentlich vereinfachte – zur verbreiteten und festen Tradition. Das populärste Buch war die 1834

erschienene Southern Harmony von William Walker (1809-1975), die mehr als 600,000 Exemplare mit den ersten fünf Ausgaben verkaufte (Sanjek 193.). Der Deutsch-Amerikaner Joseph Funk (1778-1862) und seine Nachfolger in Virginia sind nur Beispiele unter vielen Herausgebern, die im Bereich der *shape notes* geistliche Gesangbücher – zum Teil zweisprachig auf Deutsch und auf Englisch - in einem nicht viel geringeren Umfang als Mason oder Bradbury druckten und vertrieben.<sup>68</sup> Im Laufe der Revivalbewegung ging man auch hier verstärkt dazu über, weltliche Melodien von außerhalb der traditionellen amerikanischen, englischen und deutschen Kirchenlieder zu entlehnen und ganz ungezwungen zu verwenden. Die steigende Nachfrage nach neuen, frischen und volksnahen Melodien gestattete den Zugriff auf die damalige Volks- und Populärmusik verschiedener ethnischer Repertoires, meist durch die Hand von Arrangeuren und Autoren, die sie in Kombination mit englischsprachigen Hymnen oder neuen, eigenen Texten kontrafakturisch zu religiösen Liedern formten (*folk hymns*). Sowohl in normaler Notation als auch in *shape notes* gibt es hier etliche deutsche Volks- und Kunstlieder zu entdecken, was die Komplexität der Adaptionsexpraxis verdeutlicht:

Tab. 10

<i>Erste Zeile</i>	<i>DichterIn</i>	<i>Komponist</i>	<i>Kontrafaktur</i>
Ach, du lieber Augustin	Volkslied	Volksmelodie	The Eden Above
Ach, wie ist's möglich dann	Chézy	Kücken	As the Doth Daily Rises
Alles still in süßer Ruh'	Hoffmann von Fallersleben	Kücken	1. Depth of Mercy 2. NIGHT (Now the shades of night are gone)
Auf, ihr Brüder! Lasst uns wallen (Die Vaterlandssänger)	Studentenlied	Studentenmelodie	Praise the Saviour
Bringt mir Blut der edlen Reben	Arndt	Studentenmelodie	God speed the Right
Brüder, lasst uns lustig sein (Gaudeamus Igitur)	Johann Christian Günther	Volksmelodie	Power of the Bible

	(1695-1723)		
Das Leben bringt große Freud	Volkslied	Volksmelodie	LISCHER (Welcome Delightful Morning)
Den lieben langen Tag	Philipp Jakob Düringer	Volksmelodie	When'er I'm Praying
Du, du liegst mir im Herzen	Volkslied	Volksmelodie	1. Soft Music is Stealing 2. Thou, Lord, reignst in this bosom
Es braust ein Ruf wie Donnerschall (Die Wacht am Rhein)	Max Schneckenkemberger	Karl Wilhelm	Jesus Shall Reign
Herr Bruder, nimm das Gläschen	Volkslied	Volksmelodie	1. The Singing Christian 2. The Physician of Soul
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten (Die Lorelei)	Heine	Silcher	1. Out on a Desolate Billow 2. The Youthful Pilgrims
Ich wollt meine Liebe	Heine	Mendelssohn	The Spirit Home
Komm, lieber Mai und mache	Christian Adolf Overbeck	Mozart	1. The Christian Soldier 2. Remember Thy Creator 3. When His Salvation Bringing
Krambambuli, das ist der Titel	Christoph Friedrich Wedekind	Studentenmelodie	O Come, Come Away
Leise, fromme Weise (Freischütz)	Kind	Weber	ASCRPTION (Gracious source of every blessing)
Morgensfrüh, wenn die Sonne lacht	Volkslied	Schweizer Volksmelodie	Children at the Gate of Heaven
Schlafe, holder süßer Knabe	Claudius	Schubert	RHINE (Lord of hosts, how lovely)
Steh nur auf, steh nur auf (Der Schweizerbue)	Schweizer Volkslied	Schweizer Volksmelodie	I Have Seen, I Have Heard
Wenn die Schwalben heimwärts ziehn	Herloßsohn	Abt	1. The Christian's Refuge 2. Jesus, Lover of My Soul

Neben der verbreiteten Praxis der reinen Kontrafaktur wurden die deutschen Melodien auch manchmal Texten unterlegt, die motivisch oder stilistisch (z.B. Appellcharakter) dem Ausgangstext entfernt ähnlich waren und damit architektonisch von seinem Ausdruckscharakter profitierten. Diese Art der Adaption kann man auch als einen Kommentar auf ihre Vorlage verstehen, wie schon in Teil II am Beispiel von

“Krambambuli” illustriert wurde. Mit diesem Seitenwink zeigten diese Adaptionen demonstrativ auf sich selbst und ihre neue, vielleicht bessere und religiöse Bestimmung, der sie die Lieder zuführten, aber ebenso auf ihren ursprünglich deutschen Kontext. In der obigen Tabelle sind einige Beispiele dieser Art enthalten.<sup>69</sup> Heines “Lorelei” (“Ich weiß nicht, was soll es bedeuten”) und sein Schiffer-Motiv der dritten Strophe belegen in seiner evangelistischen Adaption deutlich diese Wendung zum Guten und den neuen Gebrauchswert des Liedes:

[ . . . . . ]

Den Schiffer im kleinen Schiffe,

Ergreift es mit wildem Weh;

Er schaut nicht die Felsenriffe,

Er schaut nur hinauf in die Höh' [ . . . ]. (17-20)

(Erk 3: Nr. 61)

Der so von der heidnischen Sirene zur Unachtsamkeit verführte Schiffer erleidet bei Heine Schiffbruch und ertrinkt, wogegen er in der *revival*-Version im christlichen Glauben seinen ihn bewahrenden Gegenzauber findet:

Far out on the desolate billow,

the sailor sails the sea

Alone with the night and the tempest

where countless dangers be;

Yet never alone is the Christian,

who lives by faith and pray'r;

For God is a Friend unfailing,

and God is ev'rywhere. Amen [. . .]. (1-8)

(McCaskey 1889, 95; cf. Shepard 1911, 413)

Die evangelistische Druckindustrie und speziell ihre experimentierfreudige Praxis der Liedadaption fiel in den USA in die Übergangszeit einer instabilen sozio-kulturellen Ordnung der 40er und 50er Jahre und in das "golden age of print" vor dem Bürgerkrieg, wo sie an der Inszenierung einer zunehmend karnevalesken Printkultur großen Anteil hatte (Lehuu 4). Diese neuen gesellschaftlichen Ordnungen und Identitäten wurden auf textueller Ebene mit neuen Möglichkeiten diskursiven Sprechens verhandelt, zu denen ohne Zweifel auch die Adaptionen deutscher Lieder und ihre Repräsentation als Erfahrungsgegenstände ihren besonderen Beitrag leisteten. Sie wurden Teil einer neuen Ökonomie der Wahrheit, die, wie Foucault grundsätzlich meint, zwischen den existierenden sozialen Normen und Regeln einerseits und den Diskursen andererseits verhandelt wurde. Als Teil einer diskursiven Textpraxis waren sie selbst ein begehrter Ort, mit dem potentiell Wahrheit inszeniert werden konnte (cf. Foucault 1991, 11).

#### 4.1.3. Printmarkt und nationale Identität

Durch die *revivals* und die daran anknüpfenden Reformbewegungen steigerte sich die Print- und Lesekultur zu einem "upheaval in reading habits" und einer neuen Form kultur-nationalen Handelns einer stetig wachsenden Leser- bzw. Anwenderschaft, die alle Menschen und Bereiche des gesellschaftlichen Lebens umfasste (Stern ix). Dieser Markt schuf Literatur für alle Gelegenheiten der neuen Mobilgesellschaft, speziell portable Formate für "men who were laying railroad tracks across the continent, to Union soldiers who carried them in knapsacks to battlefields in the South, to people who worked on

farms or in teeming cities,” bis zur gebrauchsgerechten “railroad literature” und Literatur für die westwärts ziehenden Pioniere (ix, xiv, xix; Oliver 611; Zboray 1989, 192). Waren die primären Erzeugnisse der Printkultur für lange Zeit nur Bibeln, religiöse Traktate und *hymnals* (geistliche Liederbücher) gewesen, so mischten sich hierzu jedoch bald die Welt der skandalträchtigen, meinungsfreudigen Zeitungen, der Modejournale und anderer Arten trivial-weltlicher Printprodukte. Verlagshäuser wie Dick & Fitzgerald, De Witt & Co., Beadle & Co. und etliche andere spezialisierten sich auf billige, massenhaft produzierte Bücher und Hefte für die private Unterhaltung (“parlor entertainments”) wie zum Beispiel Tanz- und Partyführer, Rezitations – und Dialogbücher, Witzhefte, aber eben auch Liederheftchen, die *songster* im Taschenformat. Darunter waren Titel wie The Social Lyrist (Hickock 1840), The New American Singer's Own Book (1841), The Lover's Forget-Me-Not and Songs of Beauty Songster (1845), The Home Melodist (1859) oder The Shilling Song Book (1860), die sich auf die eklektische Nachfrage des neuen religiös-patriotischen und romantisch-bürgerlichen Publikums auch mit deutschem Liedmaterial einrichteten. The Social Lyrist entschloss sich flexibel, ausgerechnet weltliche Lieder in *shape notes* zu drucken – ansonsten religiösen Volksliedern vorbehalten -, um gezielt dem Teil der Bevölkerung, der nur in dieser Notation geübt war, den “sentimental, pious, or patriotic song” der guten alten Zeit näher zu bringen (Hickock 1840, 4). *Sheet music*, Liederbücher, *songster*, Flugblätter – meist illustrierte “penny song slipsheets” – und vermehrt Zeitungen und Journale bedienten diese Nachfrage so weiterhin auch mit dem nicht vom Copyright geschützten Material aus Europa (Sanjek 360ff.). Ab 1868 brachte zum Beispiel Henry de Marsan in New York vierzehntägig sein Weekly Comic and Sentimental Singers Journal heraus, das nichts



weiter als die Texte der gängigen Hits der Zeit, fünfzig pro Ausgabe, für zwei Cents “for the benefit of the million” bis nach Buffalo und Washington vertrieb, worunter auch wieder adaptierte deutsche Lieder zu finden waren (Sanjek 362; cf. Marsan 1868, Nr. 48).

Diese Publikationslandschaft erreichte gerade auf Grund ihrer heterogenen und karnevalesk vielfältigen Erscheinungsformen den Großteil der Bevölkerung und gewährte den Individuen die sinnstiftende Teilnahme an dem national-kollektiven Erfahrungsraum einer “imagined community.” Sie vermittelte ihnen den Eindruck einer “deep, horizontal comradeship,” einer Solidargemeinde höherer Bestimmung, die sie ermutigte, national zu denken, zu fühlen und zu handeln (Anderson 7; Zboray 1989, 193f.): “With such strident nationalism present as children learned to read, reading would become something of a patriotic act for them, as adults” (1993, 102, 194). Der verschriftlichte Zugang zur Welt verlegte deshalb auch die Strategien der sozialen Problemlösungen und der Versöhnung mit dem nationalen Schicksal für das Individuum in die Welt des gedruckten Wortes (194, 82). Die individuelle Teilnahme an dieser Schrift-Gemeinschaft wurde in den amerikanischen Sozialtheorien der 40er und 50er Jahre mit einem ethisch-religiösen Lebenswandel an sich gleichgesetzt und deshalb als Wert propagiert (Welter 1975, 146). Daraus ergab sich für das amerikanische Druck- und Buchgewerbe ein entsprechendes Selbstverständnis, das 1855 auf einer Tagung der New York Publishers Association kurz und bündig auf den Punkt gebracht wurde: “The processes of His eternal righteousness and truth run in the iron grooves of the printing press” (Derby 1884, 38).

Auch Musik und Lieder etablierten sich als Teil der populären Literatur zu einer mächtigen Repräsentationsform, die sich als Ausdruck eines amerikanischen Kollektivsinns verstand. In der ritualisierten Rhetorik der Liederbücher wurde diese

kollektiv-nationale Repräsentativität immer wieder auf den Nenner von Patriotismus, Sittlichkeit und der Liebe fürs Schöne gebracht: “Lessons of Patriotism and Temperance will here [The Sunnyside Glee Book] be found; the associations of home and friends are given many forms of musical expressions; and the love of the pure and beautiful will be strengthened, I trust, by the combination of Poetry and Song that is herein offered” (Seward 1866, preface). Herausgeber und Kompilatoren experimentierten auch mit verschiedenen anderen Formeln, mit der sie die Vorstellung einer “imagined community” zu evozieren beabsichtigten. Der Topos der Popularität war eine beliebte Strategie, die angebliche Harmonie von Angebot und Nachfrage immer als Selbstausslegung einer höheren kollektiven Wahrheit zu verstehen und die jeweilige Publikation als repräsentativen Ausdruck der Nachfrage dieser moralischen Mehrheit und ihrer Wertvorstellungen zu legitimieren:

A great variety of popular Gleees [. . .] has long been needed. To meet the frequent calls for such a work, the New York Glee and Chorus Book is now presented to the Musical Public. [caesura] Social Music is beginning to be appreciated in this country; and if authors, teachers, and singers generally, will select such, and such only, as is really good, improving and elevating, as well as interesting and attractive, free from vulgarity or puerility, the universal introduction of social music will prove a rich blessing [and] prepare for the sterner duties in life. (Bradbury 1856, preface)

Die Leser- bzw. Anwenderschaft der musikalischen Lektüre sollte sich hier im idealen und unzweifelhaften Erfahrungsraum *korrekter* Lieder als eine Instanz von Sittlichkeit

und Wahrheit wiederentdecken und damit identifizieren. Das Populäre war in diesen Vorwörtern und auch den Deckblättern der *sheet music* ein Topos, der sich so von selbst verstand, a priori positiv besetzt war und als ein diskursiver Ort der Wahrheit hier auch dazu berechnete, dem Volk mit seinen angeblich eigenen Liedern ein Vorbild zu setzen:

'Let me make the ballads of a nation, and I care not who makes its laws,'  
was the observation of one, who was evidently well acquainted with man,  
and with the power of song. Nor does he, it is conceived, overrate the  
moral and political influence that *might* be exerted on the rising populace,  
by means so simple, and so much undervalued as ballads and songs,  
breathing the pure sentiments of virtue, truth, and love of country.

(Hickerson 1840, 3f.)

Die Repräsentation der Lieder synthetisierte sich jenseits von ästhetischen oder sozialen Kriterien stets zu einer moralisch belehrenden, aber dennoch kurzweilig unterhaltenden Selbstdarstellung einer höheren, nationalen Gemeinschaft. Der Popularitäts-Topos war dabei keineswegs auf die amerikanische Liedkultur dieser Zeit beschränkt, sondern ein Konzept, das auch in anderen Kulturdiskursen wie zum Beispiel dem Theater und anderer Bühnenunterhaltung vorherrschte. Dort gefiel man sich gleichfalls in der Repräsentation einer höheren Bestimmung, die sogar ein P.T. Barnum auf die Darbietungen seiner zirkusartigen Sensationen übertrug, indem er "selbst noch den größten Humbug mit einem erzieherischen Etikett versah" (Christadler und Ostendorf 608f.).

Die Aufnahme und Zirkulation innerhalb der amerikanischen Printkultur war eine wichtige erste Repräsentationsstufe für die Rezeption, die deutschen Liedadaptionen in den nationalen Printkanon zu integrieren und in der Erfahrungswelt der "imagined

community” sichtbar auszustellen. Sie bekamen dort den Stempel einer kollektiv-populären Bestimmung und wurden dadurch zu einem *wahren*, gültigen Erfahrungsgegenstand (cf. Foucault 1991, 15). Auf einer zweiten Stufe war es notwendig, die Lieder in ihrer Eigenschaft als *deutsche* Lieder repräsentierbar zu machen, ohne sie dabei wieder ungültig zu machen. Ähnlich wie in der Literatur war es problematisch, den Ort des Populären einer national-amerikanischen Liedkultur von einer bestimmten Ethnizität abzuleiten (cf. Lauterbach 490). Die ethnische und sprachliche Heterogenität der Bevölkerung machte diese Ableitung einer ethnisch-ästhetischen Repräsentativität in Kultur und Kunst wenig plausibel. Es war auch nicht möglich, sich auf eine gemeinsame Vergangenheit mit entsprechender Tradition zu berufen, um darunter eine nationale Originalität zu entdecken: “The shrewdest and most poignant observers of the American scene in that era felt a sense of futility when it came to finding a positive place for the past in their art. They could do so; but it would warp and deny the social reality that they knew so well” (Kammen 60).

Um die Heterogenität in Kunst und Literatur dennoch zu vereinen, wurde der Ort der amerikanischen Vergangenheit in den sinnbildlichen Raum der amerikanischen Natur verlegt - als ein Erfahrungsraum nationaler Erinnerung - und die USA zum romantischen Konzept einer “Nature’s Nation” verklärt (41, 44f.). Weil diese nicht mehr in der Tradition einer europäischen Geschichte und einer feudalen Unterdrückung stand, galt sie deshalb als moralisch besser und erschien im Licht einer auf die Zukunft gerichteten göttlichen Vorsehung. Der amerikanische Nationalstaat war nur Erbe der Zivilisationen der Alten Welt, insofern er deren geistiges und kreatives Potential in der Neuen Welt zur wahren Erfüllung brachte (44f.; Christadler und Ostendorf 555). Was nun als Teil dieser

idealen amerikanischen Naturlandschaft darstellbar war, konnte für den Prozess der Identitätsfindung affirmativ vereinnahmt und repräsentierbar gemacht werden werden. Dies galt auch für die unterschiedlichen ethnischen Gruppen und ihre jeweiligen Traditionen, die bereits 1819 Thomas C. Upham (1799-1872), später Professor der Philosophie in Bowdoin, in seinen American Sketches auf malerisch-romantische Weise in den nationalen Erinnerungsraum nebeneinander aufstellte:

Our character as a combined people could not, it is clear, be so definitely and lucidly delineated, as that of many european [sic] nations [ . . . ]. But the American writer would have this advantage, that he would not be limited to the delineation of a particular cast of character in the defect of well-defined national features; for in the same opening of the forest, and on the banks of the same shadowy river, he might listen to the wild song of the Swiss and the pibroch of the Highlands, and the shamrock planted at his door by the child of Erin, and the pruning hook in the hand of the ‘blue-eyed German.’ [ . . . ] Europeans may ridicule our name, our country and our prospects, but in the clime so grossly misrepresented and defamed, it is not possible for them to deny, that an ample and most interesting field is open for literary speculations and exertions. (14f.)

Die verschiedenen europäischen Kulturreservoirs vereinten sich hier in der Synthese einer amerikanischen Naturlandschaft, deren Einzigartigkeit als die Basis für die Zukunft einer nationalen und originären Literatur gesehen wurde (Lauterbach 508). In diesem Sinn sollte auch das musikalische Material in diesem Erinnerungsraum aufgespürt und als Teil dieser Identität verortet werden. Das Begehren, nationale Identität so als Grundlage

auch ästhetischer Gesichtspunkte geltend zu machen, ging später so weit, die Synthese der Kulturen zur patriotischen Anthropologie vom *melting pot* zu stilisieren, ohne dabei auf stereotypische Bezüge zu verzichten: “We Americans are a conglomerate race, made up of the best of every people under the sun, so transfused that the origin of even a single family can scarcely be traced without an element of Celtic or Teutonic race discovering itself. Perhaps this is the source of the musical taste so widely spread among us as people” (McCaskey 1885, 142, note). Es war somit die Voraussetzung geschaffen, die Lieder verschiedener ethnischer Gruppen und Nationen nebeneinander und doch vereint im schriftlichen Erfahrungsraum der Nation repräsentierbar zu machen. Das Konzept der “Nature’s Nation” gab eine ideale und wichtige Grundlage für das, was Foucault als die “ungetrübte Repräsentierbarkeit der Welt im System” des klassischen Repräsentationsmodells bezeichnet hatte (1971, 404).

#### **4.2. Kontexte, Kontaktstellen und Vermittler**

Die Vermittlung deutscher Literatur und Musik in die USA war das komplexe Ergebnis einer transkulturellen Vernetzung, an der mindestens vier Länder – Deutschland, Frankreich, England und die USA – teilhatten. Dies bestätigt das Bild einer westeuropäischen Romantik mit vielen übergreifenden, gemeinsamen Diskursen und Konfrontationen (Wellek; cf. Boerner 50). Es gab eine Vielzahl von Möglichkeiten der Vermittlungsstellen und Zirkulationswege, die nicht eindimensional und transatlantisch zwischen Deutschland und den USA lagen, sondern auch über dritte Instanzen liefen. Neben vielen persönlichen Kontakten, die zweifelsohne wichtig und wirksam waren, wurde die Rezeption auch von Instanzen getragen, die nicht nur interkulturell, sondern *intermedial* zwischen Literatur und Musik oder *intramedial* von Journal zu Journal oder

von Gesangbuch zu Gesangbuch vermittelten.<sup>70</sup> Die Zirkulation von literarischen und musikalischen Stoffen in den USA war, nachdem sie dort einmal als Druckerzeugnisse erschienen waren, oft eine Rezeption zweiter und dritter Hand, die die sprachliche Hürde nicht mehr zu nehmen brauchte. Selbst die zahlreichen und bekannten literarischen “Germanisms” bei einem Autor wie Edgar Allan Poe, sind bei genauem Hinsehen das Ergebnis eines Wissens zweiter Hand (Hansen und Pollin 106). Die Praxis des Zitierens und der Bezüge und die daraus entstehende “formulaic atmosphere” bei Poe und vielen anderen AutorInnen belegt deswegen umsomehr, dass deutsche Sprache, Kultur, Geschichte und Wissenschaft generell zu begehrten Redegegenständen wurde und den Status einer “intellectual *cause célèbre*” in dieser Zeit hatte, der nicht nur durch Poes Geschichten, Emersons Aufsätze und durch die ab 1830 anschwellende Masse der Übersetzungen, sondern auch durch Reiseberichte, Rezensionen, Parodien und Artikel in Zeitschriften etabliert wurde (11, 104f.; Pochmann 447). Sie verdeutlicht auch die Herstellung dieser intertextuellen Erfahrungswelt als einen diskursiven Bemächtigungsprozess, der nach Foucault immer auf bereits existierende Diskurse und den darin gültigen Sprechakten zurückgreift (1991, 15-18, 31).

Nach Aussage Henry Pochmanns gehörte zur literarischen Auseinandersetzung mit deutscher Kultur so auch immer eine “superficial overlay of Germanic inspiration,” mit der sich eine Welle zweit- und drittklassiger Texte aufzuwerten suchte (446f.). Die Germanismen der Trivilliteratur hatten sich schon lange vorher in “a rash of *Werther* adaptations and Gothic productions” materialisiert, also in Schauerromantik, aber auch in den sehr populären und auflagenstarken Übersetzungen der Märchen der Brüder Grimm, phantastischer Geschichten, moralischer Erzählungen - z.B. von Christoph von Schmid

(1768-1854; cf. Morgan 430ff.) -, Kindergeschichten - wie z.B. Struwwelpeter oder Johann Rudolf Wyss' (1743-1818) Der Schweizerische Robinson (cf. 532ff.) - viel religiöser Erbauungsliteratur und Episch-Didaktischem, bis später hin zu Friedrich Gerstäckers Reiseerzählungen, Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und Storms Immensee (Pochmann 333, 446, 680 note 49; Morgan 20). Im Bereich der Erzählprosa und der Lyrik waren Nachdrucke aus deutschen Familienblättern Die Gartenlaube (ab 1853) üblich und erfolgreich (Pochmann 335; cf. Haertel 146, Nrs. 1102, 1104, 1107). Besonders nach dem Bürgerkrieg kam es zu einer deutlichen Verlagerung weg von einer intensiven und kritisch-engagierten Beschäftigung mit den idealistisch-romantischen Tendenzen der deutschen Philosophie und Literatur hin zu einer "easy-going and, by comparison, undisciplined, vague, and unfocussed interest in [German] 'culture' per se" (Pochmann 341). Diese intensive Zirkulation *leichterer* deutscher Erzählungen und Novellen erreichte in Form von massenpublizierten Übersetzungen ihren Höhepunkt in den 80er Jahren. Parallel hierzu wurde in Journalen und Zeitungen routiniert die Beschäftigung mit bereits etablierten Gegenständen aus der deutschen Literatur, darunter speziell die Autoren der Aufklärung und Weimarer Klassik wie Lessing, Herder, Goethe und Schiller, fortgesetzt (Morgan 20). Auch die Einigung Deutschlands 1871 trug zu einer Vereinseitigung des Interesses an deutscher Literatur und Kultur bei, weil nun national-politische Aspekte zunehmend den Modus der Repräsentation bestimmten (Morgan 20).



#### 4.2.1. Literarische und musikalische Vermittlungen über England

Die amerikanische Hinwendung zur deutschen Kultur war vor 1810 bis auf sehr wenige Ausnahmen noch völlig auf britische Übersetzungen und Besprechungen zum Thema angewiesen (Ziegler Davis 1905, 3f.; Goodnight 34ff.).<sup>71</sup> Aber auch in den Jahrzehnten danach blieb England ein Rezeptionsreservoir, mit “streams of German translation with which some very respectable portions of our periodical press have recently been irrigated almost to overflowing” (Merivale 1840, 319; cf. Hathaway 15f.). Zweifelsohne half den amerikanischen Verlegern, Kompilatoren und Redakteuren auch die übliche Verletzung des Copyrights und die transatlantische Print-Piraterie, dieses Reservoir weiterhin im großen Stil auszuschöpfen: “Poems and brief prose extracts in translation seem to have been considered legitimate game, and were by no means always accredited to the journal from which they were taken. It was customary to preface them by the phrase, ‘From the German of Schiller,’ or, ‘Translated from the German,’ but even this practice was not always adhered to” (Goodnight 42). Vorschub leistete auch, dass es sich bei der Rezeption in England bereits um eine mundgerechte Zubereitung von biographischen Artikeln, Reiseberichten, Kurzprosa und vor allem Lyrik in Magazinen und Monatsheften handelte, die als Raubdrucke leicht in amerikanischen Periodika zu integrieren waren und auch dort noch als Plagiat weiter kursierten (Ziegler Davis 14f.).

So fanden schon ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Gedichte von Gessner, Bürger, Matthison oder Klopstock sporadisch ihren Weg in die USA (4f.). Die Vorliebe der englischen Selektion und Bearbeitung für die poetischen Motivbereiche Geisterwelt, Vaterland, Rhein und alpine Gebirgslandschaft gaben gleichzeitig einen Vorgeschmack auf gewisse Tendenzen auch der weltlichen Liedrezeption in den USA,

die hier ihre ersten zarten Anfänge zeigte. Darin spiegelte sich das englische Romantik-Konzept des späten 18. und sehr frühen 19. Jahrhunderts: “Romantic was used as a kind of literary *topos* to characterize a locale that was yet uncultivated by man” (Jost 92).

Dieser Ort konnte eine pastorale Gebirgslandschaft sein oder die Welt metaphysischer Erscheinungen, lag geographisch aber vorzugsweise gemäß der Vorstellung der englischen Leserschaft jenseits des Kanals in Deutschland:

It [England] looked to Germany to provide a succession of violent sensations; the unrest of the age produced the craving for these in England as elsewhere [. . .]; and the appetite was catered for by a swarm of translators, who knew their public well enough to choose their [Germans’] originals not for literary merit, but for the lengths to which they carried the pursuit of the ghostly, the sentimental, the revolutionary. (Stokoe 17)

Diese englische Repräsentation des Romantischen als einer besonders *deutschen* Vorstellungslandschaft des Übersinnlichen zeigte sich zum Beispiel in der Popularität der Übersetzung von Gottfried August Bürgers (1747-1794) Ballade “Lenore” (“Lenore fuhr ums Morgenrot”) als “Leonora” (“Ah, William! Art thou false or dead?”), die ab 1798 auch in den USA erschien (Ziegler Davis 19, 44-51). Auch im Bereich des gesungenen Liedes ist dies mit verstreuten Beispielen zu belegen, unter denen vor allem Goethes “Der Fischer” (“Das Wasser rauscht’, das Wasser schwoll”) zu nennen ist, das mit seiner Melodie von Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) in Baltimore im Jahr 1800 als “The Angler” (“In gurgling eddies roll’d the tide”) publiziert wurde (Sonneck 1964, 25). Ebenso hatte Goethes “Erlkönig” zur gleichen Zeit als “Erl-King” (Philadelphia 1798) die Lust am naturhaft Schauerlichen bedient, das nun via seiner englischen

Übersetzungen auch dem amerikanischen Publikum als eine beliebte Lese- und Singervermittlung vermittelt wurde (Ziegler Davis 18, 34f.). Die Ballade blieb erfolgreich in verschiedenen Vertonungen (u.a. Franz Schubert, D. 328) als *sheet music* für die nächsten 80 Jahre in Umlauf.<sup>72</sup> Hier der Anfang der frühesten amerikanischen Adaption von “The Erl King” in The Ladies Collection of Gleees, Rounds & Chorusses [sic] for Three Voices, Nr. 6 (Philadelphia: Carr & Schetky, ca. 1820):

Who is that rides thro’ the forest so fast  
 Whilst night glooms around him  
 Whilst chill roars the blast  
 the father who holds his young son in his arm  
 And close in his mantle has wrapt him up warm [. . .]. (1-5)

Gleichzeitig erschienen via England ab Anfang des 19. Jahrhunderts die ersten Parodien und Imitationen auf das, was man in dieser Art als den romantischen Stil der Deutschen empfand. Dazu gehörten auch die vielen thematisch auf die pastorale Landschaft der Schweiz oder Tirols bezogenen, zwischen Übersetzung, Pseudotranslation und Pastiche schwebenden Gedichte im Stil der *Ranz des Vaches*, den Sennerliedern, die selbst gelegentlich die Vorlagen für Vertonungen bildeten (Ziegler Davis 18f.). Der Unterschied zwischen original deutschsprachigen Liedern, gleich ob Volks- oder Kunstlied, und englischen Pseudotranslationen und Pastiches war im englischsprachigen Raum zunehmend schwer zu erkennen, weil bald auch englische Komponisten und Lieddichter wie zum Beispiel George Linley (1798-1865) begannen, deutsche und schweizerische Lieder mit ihren Melodien zu übersetzen, zu arrangieren und zu publizieren, sie aber unter ihrem eigenen Namen herauszugeben (The New Grove 1980, 11: 11).<sup>73</sup> Einer der

wenigen authentischen *Ranz des Vaches* war “The Disconsolate” (“Thou wilt forgive thou wilt not blame me”) als Adaption des schweizerischen Mundartliedes “Du wirst mir’s ja nit übel nehma” (Erk 1: Nr. 31) als *sheet music* Publikation der 20er Jahre (Philadelphia: Klemm and Bro., ca. 1820). Das Durcheinander von Namen, Titeln und Quellenangaben kann man bis in die amerikanischen Liederbücher des 20. Jahrhundert nachvollziehen.

Der am Heimweh leidende Schweizer im fremden Land war ein beliebtes Motiv, das dichterische Originale und Imitationen in den amerikanischen Magazinen ab 1805 öfters aufgriffen und zum festen Bestandteil der Bilderwelt dieser Gattung machten (Ziegler Davis 1905, 19). In dieser Tradition stand zum Beispiel das sehr populäre, von Ignaz Moscheles 1827 arrangierte und in London auf Englisch publizierte “The Switzer’s Song of Home,” adaptiert von Johann Rudolf Wyss’ “Schweizer Heimweh” (“Herz, mein Herz, warum so traurig;” 1811) mit der Melodie von Friedrich Glück (1793-1840). Als *sheet music* war es in den USA ab 1832 zu erhalten.<sup>74</sup>

Why, ah! why, my heart this sadness?  
 Why mid scenes like these decline?  
 Where all, though strange, is joy and gladness,  
 Oh! say, what wish can yet be thine?

All that’s dear to me is wanting –  
 Lone and cheerless here I roam.  
 The stranger’s joys, howe’er enchanting,  
 To me can never be like home [. . .]. (1-8)

Diese Lieder erschienen Seite an Seite mit populären Liedadaptionen wie “Blue Eyed Mary, or The Maid of Suabia” (“Herr Bruder, nimm das Gläschen;” am. Erstdruck 1821), “Buy a Broom” (zur “Ach, du lieber Augustin”-Melodie; am. Erstdruck 1825), “The German Alphabet” (“Der Dorfschulmeister;” am. Erstdruck 1822), Arien aus Mozarts Zauberflöte oder Thomas Moores und Beethovens “The Tyrolese Song of Liberty” (“Wann I in der Früh aufsteh”), das ab 1810 jahrzehntelang nachgedruckt wurde. Alle diese Lieder wurden aus England fertig übernommen und zirkulierten entweder als reine Texte in Magazinen und Zeitungen, oder in den *songster* oder später mit ihren Melodien als *sheet music*, herausgegeben von den Verlagshäusern in Philadelphia, Baltimore und New York. Dort erschienen sie zusammen mit den unzähligen Walzern, Menuetts, Allemandes, Märschen und Liedern von Mozart, Beethoven, Reichardt, Weber, Himmel und vielen anderen, auch anonymen Quellen (Sonneck 1964; Wolfe 1964). Die Rezeption der Lieder profitierte ohne Zweifel von den bereits großen Namen dieser Komponisten, deren Autorität nicht nur gleich mit rezipiert, sondern deren spezifisch nationale Rezeption und Popularität in England selbst als ästhetisches Echtheitszertifikat und als eigentliche Verwirklichung ihrer künstlerischen Größe gesehen wurde: “England, it is true, had few musicians of its own, but Handel is for practical purposes an English musician, and the great Italian singers and the great German masters were never more truly at home than when surrounded by English admirers” (McCaskey 1885, 138). Damit waren in dieser frühen Phase der Rezeption über England bereits zwei zentrale Topoi eingeführt worden: das *Deutsche* als eine romantische Landschaft und der Topos der Autorität, der die Namen der Komponisten als Wertvorstellung verbürgte.

Nachdem die Rezeption deutscher Gedichte und Musik zunächst meist nur

sporadisch über England in die USA gelangt war, entstand ab etwa 1820 ein mehr in einem Zusammenhang stehendes Interesse an der deutschen Philosophie und Literatur –, sprich Romantik, unter die man übrigens stets auch Goethe und Schiller fasste. Eine Bedingung dieser neuen Konzentration zu einer romantisch-transzendentalen Phase in den USA waren die Übersetzungen, Essays und sonstigen Abhandlungen zur deutschen Literatur britischer Romantiker wie Thomas Carlyle (1795-1881) und Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), die in den Journalen vorwiegend Neu-Englands - u.a. The Christian Examiner, The North American Review, The Western Messenger und später The Dial (1840-1844) - zum ersten Mal besonders intensiv in der Zeit zwischen 1827 und 1831 besprochen wurden.<sup>75</sup> Man stand dabei zunächst stark unter dem Eindruck von Texten mit Überblicks- oder Anthologiecharakter, wie zum Beispiel Carlyles The State of German Literature (1827) oder The Life of Schiller (1834), und den von den britischen Romantikern entworfenen, teilweise wohlwollend trivialen Bildern vom Nachbarn: “They are countrymen, kinsmen of ours, these Deutschen; and truly, in the speaking or singing department, the chief of the family at present.”<sup>76</sup>

Diese Sicht der Affinität und Sympathie stimulierte eine Neugierde in den USA, die sich langsam gegenüber den heimischen Stimmen Platz verschaffte, die noch teilweise unter dem Eindruck der Schauerromantik in der zeitgenössischen deutschen Literatur und Philosophie das vulgäre Werk von Ungläubigen und Skeptikern sah (Vogel 9, 21; Packer 370f.). Besonders Carlyle versuchte hier gegenzuwirken und seine LeserInnen zu motivieren, nicht nur in deutschen DichterInnen *die* Schauer-Romantiker schlechthin zu sehen (Jost 96), sondern – und speziell an Goethe - auch die humanistische und christliche Seite zu entdecken (Bauschinger 17). Die Intensivierung des

amerikanischen Interesses verdankte sich in der Hauptsache dieser Entdeckung der religiös-spirituellen Seite der deutschen Literatur und Philosophie als einer transkulturellen Gemeinsamkeit. Es war in den USA Ausdruck einer Säkularisierung des Religionsdiskurses, keineswegs aber das Zeichen einer Abkehr davon (Christadler 12).

Ein weiterer, vielleicht noch wirkungsvollerer Stimulus war die Deutschlandreise der Französin Anne-Louise-Germaine Necker, Baroness de Staël-Holstein (1766-1817), geläufig als Madame de Staël, die sie zu einem schwärmerischen Kulturbericht mit dem Titel De l'Allemagne zusammengefasst hatte. Er erschien 1813 in englischer Übersetzung in London als Germany und ein Jahr später auch in den USA (Packer 351f.).<sup>77</sup> Dabei entwarf sie von den Deutschen das organische Bild eines Volkes, das ganz im Lebensgefühl der Romantik aufging, von einem Volk der Dichter und Denker und die Vorstellung von Deutschland als einem Reich der Ideen und Empfindungen, auch der geistigen Freiheit und Toleranz (Staël 1859, 22, 148; cf. Boerner 39, 46; Hathaway 9). Besondere Betonung legte sie auf die Sittlichkeit, die tiefe Religiösität und den einfachen, erbaulichen Lebenswandel der Deutschen, wobei sie auch dem deutschen Idealismus einen christlich-religiösen Anstrich gab (Staël 1859, 22, 151). Den deutschen Philosophen und Dichtern, allen voran Goethe, bescheinigte sie einen mystisch-spirituellen Individualismus, dessen gleichzeitige Unabhängigkeit von und Einheit mit seiner Leserschaft sie bezeichnenderweise als besonders ideal herausstellte: “[. . .] every author is at liberty to form a new sphere for himself [. . .]. A German author forms his own public; in France the public commands authors” (Staël 1859, 145f.; cf. Grefe 110ff.). Es waren so in erster Line die Topoi und Begriffe de Staëls *über* Deutschland, die neben

der englischen Vermittlung den ersten zusammenfassenden Eindruck von Deutschland in die USA und entschied den Diskurs der Transzendentalisten Neu-Englands prägte.

#### 4.2.2. Die Transzendentalisten<sup>78</sup>

Madame de Staëls De l'Allemagne und seine zahlreichen Besprechungen in den USA lieferte neben der intensiven englischen Vermittlung der deutschen Romantik in den 20er und 30er Jahren den Hauptanlass für eine junge amerikanische Generation speziell in Neu-England, die Antworten auf ihre spirituellen Fragen in den philosophischen und literarischen Diskursen Deutschlands zu suchen: "The appetite for mystery and intensity left unsatisfied by Unitarianism was satisfied, to some degree at least, by the philosophical and literary works of the Romantic movement of Germany and England, some of which almost achieved the status of scripture to the transcendentalists" (Warren et al. 11; Packer 353, 362; Pochmann 101). Sie empfanden die nicht mehr ganz neuen Lehren aus Deutschland, worunter auch zum Beispiel Jakob Böhmes (1575-1624) Mystizismus fiel, noch als einen unverbrauchten Stoff und fühlten sich von der "intellektuellen Ehrlichkeit" und den hohen spirituellen Aspirationen der deutschen Kultur angezogen (Boerner 47; Wellek 1965, 166, 190f.): "It bothered no one that the Romanticism intoxicating Cambridge [i.e., Harvard University] was decades old, and the Kantianism even older, or that the ideas being hailed as revolutionary were a jumble of bits and pieces torn from their contexts and served up by a haphazard collection of editors, translators, and book reviewers" (Packer 357). Die so einsetzende "mania for all things German" wurde Teil einer Freude am Experiment moralisch-religiöser Selbstfindung, mit der die traditionellen Konfessionsgruppen wie die Unitarier ihr Konzept der "self-culture" - dem Streben nach christlicher Perfektion in einem Leben der



Prüfungen -, für die Herausforderungen einer modernen, sich rasch wandelnden amerikanischen Gesellschaft aktualisieren wollten (363, 365; Boerner 47).<sup>79</sup> Das traditionelle Interesse am seelischen Heil des Menschen, der Glaube an seine moralische Freiheit gekoppelt an das Ideal einer “perfectibility of the [human] race” sollte u.a. auch mit Hilfe deutscher Philosophie und Literatur erneuert werden (Vogel 162).<sup>80</sup>

Es verbreitete sich die vage Vorstellung, dass die Vertreter der deutschen Romantik religiöse Spiritualität zu etwas Modernem gemacht hätten (Hathaway 7) und dass die deutsche Literatur “the fairest, the richest, the most original, fresh, and religious literature of all modern times,” ja sogar “the most religious literature the world has seen” sei (Parker 1840, 320, 327). Diese amerikanische Entdeckung der christlich-religiösen, d.h. besonders pietistischen Seite der deutschen Literatur und Philosophie blieb ein wesentlicher Bezugspunkt ihrer Rezeption in den USA, welche die christliche Religion weiterhin als Basis von Wahrheitssuche und sozialer Existenz schätzte (Bauschinger 31, 116; Vogel 162). Die amerikanischen Transzendentalisten schufen sich in der idealistischen Philosophie und den romantischen Theorien einen Rede- und Erkenntnisgegenstand, in dessen Kontext sie ihren Wunsch nach mehr individueller Entfaltung, geistiger Autonomie, aber auch nach Widerspruch und Opposition artikulieren konnten, ohne dabei ihr grundsätzlich religiös-moralisches Selbstverständnis aufzugeben (Warren et al. 11f., 17). Kurz, sie suchten einen neuen Weg, traditionelle Überzeugungen in einem neuen Kontext zu aktualisieren (Wellek 1965, 212). Ihr Bild von Deutschland als einem geistig-intellektuellen Zentrum ihrer Zeit wurde zu einem diskursiven Prüfstein, an dem die Transzendentalisten die Gültigkeit der eigenen

Denktradition und des eigenen Weltbilds abmessen konnten (cf. 209). Diese recht vage, aber doch effektive Funktionalität des Redegegenstands blieb nicht unreflektiert:

German Transcendentalism is a phrase of uncertain import. It may include systems which have hardly any thing in common. As used by the Germans themselves it is nearly synonymous with the term metaphysics, and metaphysics among the Germans, vary with almost every individual devoted to their pursuit. German philosophy has, in point of fact, no unity which authorizes us to predicate any thing of it, as a whole, unless it be its freedom and independence, and the fact that the reason, instead of the sensibility, is in all cases its point of departure. (Brownson 1841, 300)

Die Philosophie Kants und anderer deutscher Idealisten spielte, obwohl die Transzendentalisten Neu-Englands sich in Anlehnung daran bezeichnet hatten, bei der Entfaltung des sogenannten "Imperial Self" nur eine Rolle, insofern sie bei der Aktualisierung der traditionellen unitarischen Doktrin vom göttlichen Potential individueller Vernunft und unvermittelter Erkenntnis von Wahrheit rhetorisch behilflich war (Vogel 162; Bauschinger 31, 47, 52). Dass man dabei Kants Unterscheidung zwischen Vernunft und Wissen, Denken und Anschauen zuwiderlief, zeigt, dass es um eine einseitige Auslegung seiner Moralphilosophie ging und um den Wunsch, das Individuum jenseits von Empirie potentiell zum unabhängigen Repräsentanten natürlicher und moralischer Wahrheiten zu erklären. (Wellek 1965, 193f.; cf. Grefe 80ff.): "[Ralph Waldo Emerson (1803-1882)] was not interested in the processes of their [German idealists'] thinking. He was merely interested in their results, which seemed to him a confirmation of a world-view which contradicted and refuted the materialism of the

eighteenth century. All the Transcendentalists have this in common with Emerson in their approach to German philosophy” (Wellek 1965, 211).<sup>81</sup>

Das Interesse galt vor allem der Begriffswelt der deutschen Philosophie und Romantik und der Übernahme zahlreicher Neologismen aus dem Deutschen, die – selbst wenn missverstanden - halfen, formelhaft den Redegegenstand zu konstituieren (Christadler 13; Mueller-Vollmer 87, 101f., 106). Emerson, zum Beispiel, entdeckte das “German feeling of the infinite” (Emerson 1960, 348 note) und arbeitete mit Begriffen wie “the unconscious” und “to individualize,” um mit der Idee von subjektiver Intuition und universalem Einfühlungsvermögen zu vermitteln, dass er und andere mehr über die Welt wussten, als diese von sich selbst, und dass sie auf ästhetischem und literarischem Gebiet dieser Welt repräsentativ zur Verwirklichung ihres wahren Wesens verhelfen konnten (Rowland 144). Deutsche Literatur und Philosophie wurden zu einer Zauberformel, deren metaphorisch-rhetorische Beschwörungskraft unterschiedlichen Positionen die Gelegenheit gab, sich durch sie zu artikulieren, - wie ein Beobachter 1841 in der North American Review deutlich macht:

It cannot be denied, that German Literature has come to exercise a great influence upon the intellectual character of Europe and America. We may lament over this fact, or rejoice at it, according to our several points of view; but we cannot disguise from ourselves its existence. It is thrust upon our notice at every corner of the street; it stares us in the face from the pages of every literary journal. All the sciences own the power of that influence; on poetry and criticism it acts still more sensibly. Theology is putting on such a foreign look, that we scarcely recognize our old

acquaintance under her masquerading Teutonic garb. Even our good, honest, old-fashioned English language has caught the infection, and from time to time attempts to imitate the indescribable tricks, - the fantastic capers, - the elephantine dances of her High Dutch country cousin. Where all this will end, it passes the wit of man to know. (Jameson 1841, 489f.)

Was die Transzendentalisten Neu-Englands an der deutschen Literatur interessierte - speziell an Goethe, der etliche von ihnen in Weimar empfing -, waren Themen wie die Bildung des Individuums, moralisches Engagement, Freiheit des Anschauens, Naturerfahrung, gesteigerter Individualismus, das Genie-Konzept und die Autorität dichterischer Repräsentativität. Sie suchten bei ihm die Bestätigung ihrer Idee von der inneren, unvermittelten Einheit zwischen dem menschlichen Geist und dem Universum.<sup>82</sup> Die Repräsentation allgemeiner Wahrheit durch den Dichter glaubte man im Konzept der deutschen Romantik vom Unbewussten wiederzuerkennen und formulierte es um in die Idee vom "God within," der Immanenz Gottes in der Welt, die dem erweckten Menschen und dem Dichter die moralische Instanz, spirituelle Autorität und Autonomie einer "poetic divinity" gab, die der Gesellschaft und der Nation den kollektiven Heilsweg deuten konnte (Steele 14ff., 35; Patterson 158; Reynolds 16). Dies entsprach ganz der optimistischen Naturtheologie Emersons, welche die sinnliche Welt und die Natur als eine symbolische, transzendente Ordnung verstand, mit der das erkennende Ich grundsätzlich eins war (Christadler und Ostendorf 597ff.). Der Dichter war solch ein erkennendes Ich und *der* Repräsentant dieser symbolischen Wirklichkeit, indem er das symbolische Potential der Natur benutzte, um die Welt daraus in seiner Betrachtung und Vorstellung auf einer höheren Ebene zu repräsentieren und den Sinn aus

dem Gegebenen zu schöpfen (Patterson 161ff.). Emerson versöhnte sich so mit der neuen, materialen Realität der amerikanischen Profitgesellschaft, indem er sie nicht als einen gesellschaftshistorischen Prozess, sondern kraft seiner imperialen Dichterschau als Ausdruck eines moralischen Gesetzes erkannte (Christadler 16f., 19). Der messianische Dichter-Prophet wurde bei ihm zu einem Leser der amerikanischen *Nature's Nation* und zum Repräsentanten eines spirituellen Nationalismus, eines "inner America" (Christadler 12, 14).<sup>83</sup> Für Emerson und andere Transzendentalisten war Literatur somit primär ein Hilfsmittel transzendentaler Selbsterkenntnis ihrer Einheit mit einer göttlichen Natur und Ordnung (Lehuu 139; Smith 1980, 142).

Das Konzept der "poetic divinity" vom inneren Zusammenhang zwischen Dichter und Nation war die philosophische Reaktion auf einen ganz praktischen Konflikt zwischen der neuen kommerziellen Printkultur und einem Anspruch auf literarisches Schaffen von internationaler Gültigkeit. Für die AutorInnen aus dem Kreis der Transzendentalisten - wie im Übrigen auch für die Autoren der *American Renaissance* -, blieb die erfolgreiche Einheit mit dem Printmarkt und seiner nationalen Leserschaft nur ein unerfüllter Wunsch (Gilmore 7, 13; Rowland 2).<sup>84</sup> Die Lösung dieses Konflikts suchte man nach dem Vorbild der europäischen Romantik in einem Mehr an Originalität und Authentizität der amerikanischen Literatur, die dabei aber dem Vorstellungsvermögen ihrer Leserschaft verhaftet bleiben sollte und sich an "einer Ästhetik [orientierte], die in Fortschrittsglaube, Moralismus und Mimesis (Realismus) Kriterien für literarische Qualität sah." (Christadler und Ostendorf 575; Lauterbach 503f.).

In diesem Sinn hatten sie das verklärte Bild der deutschen Dichter bei de Staël als

in der deutschen *Wirklichkeit* vorbildlich realisiert beschrieben vorgefunden und attraktiv vor Augen. Nach de Staël waren die deutschen Dichter und ihre Werke bei ihrem Volk akzeptiert und populär, ohne dabei von diesem Publikum selbst abhängig zu sein (Staël 1859, 145f.). Hinter dieser Darstellung steckte die romantische Idee von der Dichter-Volk-Einheit und der dichterischen Verkörperung einer seelischen Seinsstufe, welche die Menschen durch den Dichter wieder erlangen sollten (Kluckhohn 176). Das Interesse war deshalb, die Gültigkeit dieser vermeintlich diskursiven Rolle und Funktion analog auf den heimischen Diskurs zu übertragen. Diese literarische Bodenständigkeit wurde unter anderem von Emerson in seinem Aufsatz "Goethe, or The Writer" hervorgehoben: "What distinguishes Goethe for French and English readers is a property he shares with his nation, - a habitual reference to interior truth" (Emerson 1971, 4: 161). Margaret Fuller (1810-1850), Dichterin und Übersetzerin aus dem Kreis der Transzendentalisten, schätzte an deutscher Volksdichtung – speziell den Volksliedern und Volkssagen der Rhein-Romantik - die Harmonie zwischen dem Volk und seinen Dichtern, die in ihrer Funktion als Hüter der kollektiven Erinnerung eine Art Bildungsgedächtnis vermittelten, durch das der einzelne sich mit der Nation verbunden fühlen sollte (cf. Assmann 12; Kluckhohn 177). Bei ihr klang Herders Geschichts- und Kulturtheorie an, dessen Konzept einer intrinsisch nationalen Identität nicht nur von den deutschen Romantikern aufgegriffen worden war, sondern auch schon früh auf amerikanischer Seite zum Anlass genommen wurde, diese Identität in der deutschen Literatur selbst als vorbildlich realisiert zu vermuten (Mueller-Vollmer 89f.; cf. Kluckhohn 102). Sie sah darin eine Orientierung für amerikanische Autoren, sich in ihr eigenes Kulturerbe – inklusive dem schwindenden indianischen – einzufühlen, um so den amerikanischen Nationalcharakter zu erfassen und

die Eigenständigkeit der Nationalliteratur paradoxerweise gegen die europäischen, d.h. vor allem englischen Vorgaben in Kunst und Literatur zu verringern: “Whatever we can obtain from our aborigines has the same beauty with these [Rhine] ballads. Had we but as complete a collection as this! Some German should visit this country, and aid with his power of selection, and critical discernment, the sympathy, enthusiasm, and energy of Catlin” (Fuller 1842, 179).<sup>85</sup> Vorbildorientierung am Deutschen und besonders eine Übersetzungstätigkeit würde schon, so dachte man, mit der Zeit im Rahmen einer nationalen “self-culture” den eigenen nationalen Charakter in Literatur und Kunst hervorbringen (Mueller-Vollmer 90, 99). Diese Sicht der Deutschen entsprach dem, was Foucault als den Glauben an den “dunklen Geist der Völker” bezeichnet hatte (1971, 404). Ihre Sprache und Geschichte war danach repräsentativer Ausdruck einer Wahrheit, die nicht auf sie beschränkt, sondern auch übertragbar auf die eigene, amerikanische Situation war.

Dieses Interesse richtete sich auch im Bereich der Liedkultur Neu-Englands verstärkt darauf, die deutschen Lieder zu gültigen Erfahrungsgegenständen und Vorbildern zu machen. Herausgeber und Kompilatoren der Liederbücher beriefen sich dabei auf die Deutschen als ein musikalisch-dichterisches Volk und damit auf den Topos der Nation als einer imaginären Autoritätseinheit, als deren Kenner und Fürsprecher sie sich gaben. Dabei betonten sie exakt die attraktive ursprüngliche Harmonie zwischen Komponist und Volk, die den einfachen strophischen Liedern in ihren Augen zu einem sinnstiftenden Wert und zu einer Gültigkeit verhelfen, die ohne Weiteres auf die eigene Kultur übertragbar schien. Unter der Überschrift “Popular German People’s Songs” wird im Vorwort zum Alpine Glee Singer von 1853 klar, dass mit den deutschen Liedern

hauptsächlich ihr Ruf der Popularität rezipiert und zur Selbstlegitimation und Eigenwerbung der Publikation gebraucht wurde:

From the pens of eminent composers, who have written especially for ‘the people,’ we have a large assortment of this delightful ‘every-day’ music. Most of these pieces were first listened to, studied, and admired by us while our home was with the generous, social, music-loving Germans; and while there is not a piece that is not exceedingly popular in the land of its birth, such is the intrinsic merit of these simple but enobling ‘Volkslieder,’ that we believe they have ‘only to be known to be loved,’ and universally sung in the land of their adoption [. . .]. (Bradbury 1853, peface)

Diese Rhetorik ging so weit, die Selektion und Adaption deutscher Lyrik und Lieder ganz mit dem Argument ihrer bereits im deutschen Kontext existierenden Gültigkeit und Funktion zu begründen, bzw. ihren Nationalcharakter und ihre Popularität – besonders bei den Liedern im Volkston - als zentrales Kriterium der Repräsentation zu erklären. Die Lieder in diesem repräsentativen Wert zu erkennen, war letztlich ein Verdienst des Übersetzers und ein Hinweis auf sein kompetentes Wissen um den kulturell Anderen:

The purpose for which this book has been compiled is to give, in an English garb, songs characteristic of the nation and period from which they emanated, rather than to point out the individual excellencies of particular authors. A song, worthless in itself, may become important from the associations connected with it, or the circumstances to which it owed its origin, and may, as *representative* of a particular school of writing, possess a value to which, individually considered, it could lay no claim.



[ . . . ] Their popularity in Germany was considered in itself a sufficient warrant for their translation into English. (Dulcken 1856, vif.)

Neben der Entdeckung der romantischen Dichter-Volk Beziehung als Möglichkeit einer neuen Repräsentativität verbreitete sich unter den Transzendentalisten auch ein rhetorisches Umdenken, - ein Wandel von der dogmatischen Ausdrucksweise ihrer puritanischen Tradition hin zu einer die Phantasie, Intuition, Affekt und Bildlichkeit betonenden, populären Sprache. Da viele der Transzendentalisten, allen voran Emerson, unitarische Geistliche und Dichter waren, begann sich etwa ab 1830 die stilistische Kluft zwischen Predigt und Roman, theologischen Gleichnissen und weltlichem Gedicht erheblich zu verringern (Reynolds 16). Unter dem Druck des populistischen Evangelismus wandte sich die Gattung der Predigt nicht nur mehr der Volkssprachigkeit zu, sondern nahm u.a. auch die poetische Sprache der deutschen Romantiker auf:

“Romanticism helped engender the widespread interest among American preachers (especially Boston liberals) in extemporaneous sermons springing from intuition and punctuated by examples from the natural world and from secular literature” (18, 19).<sup>86</sup>

Diese Poetisierung der Religion bestärkte deshalb auch die Nachfrage an deutscher Lyrik und deutschen Liedern als geeignetem Material. Unter diesen entsprachen viele mit ihrem bildhaften Ausdruck dem neuen Jargon, - besonders durch die Verbindung christlicher und vaterländischer Motive. Es überrascht deshalb nicht, dass das meist gedruckte deutsche Lied in den USA des 19. Jahrhunderts Theodor Körners “Gebet während der Schlacht” (“Vater, ich rufe dich”) aus Leyer und Schwert (Berlin: A.M. Schlesinger, 1813) war.<sup>87</sup> Auch Intellektuelle wie Margaret Fuller verehrten Körner als einen “spotless Christian hero” und vermittelten dieses Bild vom christlichen Dichter-Helden ihrer

amerikanischen Leserschaft (Fuller 1838, 369). Neben Ludwig Uhland war er unter den deutschen DichterInnen derjenige, der als Repräsentant seiner Nation am meisten geschätzt wurde, - einer Nation, deren Willen zur spirituellen Freiheit und ethischen Reinheit in den USA allgemein zu ihrem Ruf gehörte.<sup>88</sup> Das für die Lyrik der Befreiungskriege typische Pathos kennzeichnete auch Körners "Gebet während der Schlacht," das als "The Battle Prayer" im Bürgerkrieg etliche Mal als *sheet music* und in Liederbüchern erschien:

Father! I bend to thee,  
 Life, it was thy gift,  
 Thou now canst shield it,  
 From thee it came,  
 And to thee I yield it;  
 In life or death,  
 Forsake not me.

Father, I bend to thee [. . .]. (1-8)<sup>89</sup>

Max von Schenkendorfs "Soldaten Morgenlied" ("Erhebt euch von der Erde;" 1813) in der Übersetzung von Charles T. Brooks als "Soldier's Morning Song" ("Ye sleepers, hear the warning") greift ebenfalls den feierlich ergriffenen Charakter des Gebets auf, geht aber mit seiner Wir-Dichtung in die Chorlyrik des Kirchenliedes über, die dem impliziten Kollektiv eine vereint appellierende Stimme gibt. Das Lied, zu einer Volksmelodie gesungen (Erk 1: 253), kam im Bürgerkrieg ebenso als Soldatenlied passend Seite an Seite mit Liedern wie Martin Luthers "Ein feste Burg ist unser Gott" ("A Mighty Fortress Is Our God") in den Liederbüchern der Armee zum Einsatz (Child 1863, 11, 8). Die

Dichtung und Gesänge aus den Befreiungskriegen, denen eine besondere Vorliebe galt, qualifizierten sich bei ihren ÜbersetzerInnen und Herausgebern wegen (oder trotz) ihrer dramatischen Bildlichkeit und ihres Affektcharakters als eine nachempfindbare, gültige Wirklichkeit: “The [German] songs written during the war with Napoleon [. . .] bear the stamp of reality, are less burdened with bombast than were their predecessors, and have evidently been called forth by real enthusiasm” (Dulcken 1856, xxix). Schenkendorfs Lied-Gebet schien die Kriterien dieses mimetischen Verlangens nach Realismus und Echtheit der Gefühle zu erfüllen:

[. . . . .]

Thou gracious God, in kindness  
 Look down from thy blue tent!  
 We rushed not forth in blindness,  
 By thee to battle sent.  
 O lift on high before us  
 Thy truth’s all-conquering sign:  
 The flag of Christ floats o’er us,  
 The fight, O Lord, is thine! [. . .]. (9-16)

Die Poetisierung der Religion war in Neu-England seit den 30er Jahren Teil einer größeren Bestrebung, welche die eigene sozio-religiöse Tradition in die internationale Welt von Literatur und Kunst integrieren wollte. Ohne diese Tradition dabei aufgeben zu wollen, hatte man den Wunsch, sich in diesem neuen bürgerlichen Erfahrungsraum der Konzerte, des Theaters, der Literatur und der häuslichen Kultur freier zu bewegen (Grefe 84). In einem Artikel von Margaret Fuller in The Dial (1842) kam diese Ambivalenz bei

ihrer Besprechung des Bostoner Konzert- und Spielplans der vorhergegangenen Saison zum Ausdruck: “What would our Puritan fathers say, if they could see our bill of fare here in Boston for this winter? The concerts, the opera dancing, which have taken place of their hundred-headed sermons, how would they endure” (Fuller 1842, 46; cf. Bauschinger 111). Bei Fuller und anderen Transzendentalisten blieb dies eine ambivalente Integration, die versuchte, die Kultur Neu-Englands in einen internationalen Kontext zu übersetzen, um ihr dort einen Platz zu geben: “By 1850 the Transcendentalists had established a precarious balance between native standards of taste and propriety and a sense of membership in a cosmopolitan and international realm of letters” (Pochmann 341).

Diese Integration und Übersetzung war vor allem eine rhetorische Arbeit, romantische Konzepte der europäischen Kunst auf die Formeln heimischer Sinnstrukturen zu bringen. Im Bereich der Musik bemühte man als rhetorische Strategie den Topos aus der Person, bei dem das bereits etablierte Erscheinungsbild bzw. Klischee der Komponisten, ihres genialen Charakters, ihrer sozialen oder nationalen Herkunft zum Anlass genommen wurde, davon weitergehende Positionen und Aussagen abzuleiten (cf. Ottmers 115f.). Dies betraf besonders und nicht verwunderlich Beethoven, Bach, Haydn, Händel und Mozart, deren kultische Verehrung in den USA ihr musikalisches Schaffen stets auch mit den heimischen Werten wie Religiösität, demokratischer Geist und Patriotismus begründete (cf. Bauschinger 109f., 112; Mussulman 341f.). Die idealisierende Rezeption Felix Mendelssohn-Bartholdys, als ein zentrales Beispiel, vollzog sich so weniger im Konzertsaal, als in den biographischen Skizzen, Memoiren und weihvollen Eulogien der Journale und Zeitungen, die zu einem großen Teil wieder den “personality” Kult aus englischen Quellen vorgefertigt übernommen hatten (340). In

dieser Phase, verstärkt nach seinem Tod 1847, entdeckte der amerikanische “Mendelssohnism” in der Figur des Komponisten alle Eigenschaften eines “Christian gentleman.” “It was assumed that so perfect a man as Felix Mendelssohn would naturally produce the noblest music conceivable, and it, in turn, would elevate and purify the souls of all Americans” (344). Auf diese Weise wurden die internationalen Standards der Musik für den heimischen Diskurs nicht nur brauchbar gemacht, sondern erhielten geradezu erst durch die amerikanische Rezeption ihren Stempel ihrer wahren Identität. Dieses Verfahren wird deutlich, wenn man auch die Stimmen hört, die es kritisierten. Ein amerikanischer Musikkritiker schrieb 1854: “Is it [i.e., the New York Philharmonic Society] to play exclusively the works of German masters, especially if they be dead, in order that our critics may translate their ready-made praise from the German” (Bristow 1854, 100; cf. Lawrence 1995, 484f.).

Eine weitere Strategie, sich durch die Verbindung von Religion und Kunst Zugang zu letzteren zu verschaffen, bestand zunächst darin, von den genannten Komponisten auf Deutschland selbst als *das* Land und den Deutschen selbst als *das* Volk der Musik schlechthin zu schließen (Einstein 332).<sup>90</sup> Als nächsten Schritt galt es, dieses geniale Musikvolk im Sinn Madame de Staëls auch als ein tief religiöses Volk darzustellen, bei dem diese beiden Seiten in seiner Kulturpraxis auf natürliche und harmonische Art miteinander vereint waren, um daran die Analogie zur eigenen Situation herzustellen. Es fehlte deshalb nicht an Hinweisen in den Vorworten und Fußnoten der Gesangbücher Neu-Englands, die dieses Bild plastisch ausmalten. Musikreformer wie Lowell Mason, die dem Kreis der Transzendentalisten nahestanden, wollten belegen, dass in Deutschland Kirchenmusik nicht am Rand des ästhetischen Erlebens oder außerhalb

der Kunst stand, sondern dass dort neben den traditionellen Chorälen religiöse Musik auch weltlicher Komponisten als liturgisches Element keine Seltenheit war und darüber hinaus auch noch als Ausdruck nationaler Identität verstanden wurde (cf. Donakowski 124-131; Wiora 1965, 38). Mason selbst initiierte ab 1822 nicht nur die Praxis, geistlichen Texten die Melodien der Klassiker zu unterlegen, sondern adaptierte auch nicht-liturgische Werke deutscher Komponisten samt ihrer Texte für den Gebrauch in den amerikanischen Kirchen. Dabei blieb meistens der Name der DichterInnen ungenannt, der Komponist aber wurde als repräsentativ im oben beschriebenen Sinn hervorgehoben. Diese Repräsentativität als einer Verbindung zwischen Kunst und Volksgläubigkeit versuchten Mason und andere zu beglaubigen, indem sie auf Grund ihrer persönlichen Kontakte und Reisen autoritativ den Eindruck von Wissen erster Hand erzeugten: “[Carl Heinrich] Graun is one of the great [composers] among the Germans; his principal work, the ‘Tod Jesu’ (Death of Jesus) is often sung in different parts of Germany, especially on Passion Week. The tune here given is a favorite, and is found in very many German books” (Mason 1854, 137 note). Masons Bevorzugung der Wir-Dichtung und der Lieder mit Hymnencharakter, aber auch ihre Bearbeitung mittels freier Adaption und Pseudotranslation halfen ihm weiter, die Liedtexte auf diese gewünschte Formel zu bringen. Typisch für diese Art der Adaption waren auch häufig in den Text eingearbeitete mimetische Selbstbezüge, die das, was die Lieder im Diskurs belegen sollten, inhaltlich-semantic aufgriffen. Das Beispiel von Klopstocks “Die Auferstehung” (“Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du / Mein Staub, nach kurzer Ruh!”) aus dem Jahr 1758 (Erk 3: 459) hat diesen Selbstbezug in der letzten Zeile, wo noch einmal und unmissverständlich bezeichnet wird, was das Lied als Erfahrungsgegenstand an sich aussagen soll:

With joy we hail the sacred day,  
 Which God has called his own;  
 With joy the summons we obey,  
 To worship at his throne.

Thy chosen temple, Lord, how fair!  
 Where willing votaries throng  
 To breathe the humble, fervent prayer,  
 And pour the choral song. (Mason 1854, 137)

Den Deutschen wurde so eine ideale Religiösität attestiert, die nicht nur die devote und begrüßte Partizipation der Massen am Gottesdienst hervorhob, sondern dabei auch religiöse Musik und Gesang als Teil eines ästhetischen Erlebens darstellte. So beschrieben es die Herausgeber der Mendelssohn Collection von 1849 in ihrem Vorwort:

Many persons seem to have imagined that the religious music of the Germans embraces little else than heavy, ancient chorals – but the many beautiful melodies contained in the following pages, taken as they have been from German collections of hymns and spiritual songs, will serve to place this matter in a more interesting point of light. [caesura; O]f the choral service of the German Churches, but very vague ideas exist in our country. Instead of being heavy and dull, it is the most interesting and delightful part of the worship. Indeed, how can it be otherwise, when thousands of worshippers are at once uniting with devotional hearts and

well-attuned voices in the praises of the sanctuary. (Hastings and Bradbury 1849, preface)

Jenseits dieser heilen Vorstellung musste Mason auf seinen beiden Deutschlandreisen (1837 und 1852) jedoch in unmittelbarer Anschauung auch widersprüchliche Erfahrungen machen, die er in seinen Reisebriefen zwar zur Sprache bringt, aber in seinen Publikationen nicht weiter reflektiert (Mason 1852/1967, 193). Denn es schien kein Zweifel daran erlaubt zu sein, dass die Deutschen ein natürlicher und vorbildlicher Beleg dafür waren, dass Religiösität und Volksgläubigkeit auch eine ideale Voraussetzung für Kunstschaffen und Kunsterleben sei.

Ralph Waldo Emerson schrieb 1837 in seinem Aufsatz The American Scholar: “Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close. The millions that around us are rushing into life, cannot always be fed on the sere remains of foreign harvests” (1971, 1: 52). Mit dieser resoluten Prophezeiung wollte Emerson dem verbreiteten und nationalbewussten Wunsch seiner Generation Ausdruck geben, sich von den Vorbildern hauptsächlich britischer Literatur zu disassoziiieren. Andere befürworteten jedoch eine solche Orientierung an äußeren Vorbildern, um eine Art internationale Gleichwertigkeit, ein Gleichziehen mit anderen Nationalliteraturen und –kulturen – also eine Internationalität des Nationalen - zu erreichen, was sie zunächst für dringender hielten als eine vorschnelle Proklamation kultureller Eigenständigkeit.<sup>91</sup> Sie hegten deshalb insgeheim die Überzeugung von der Überlegenheit europäischer Kultur weiter, solange diese als Vorbild im Erfahrungsraum der eigenen Identitätssuche und der “perfectibility of the [American] race” dienen konnte (Vogel 162; Bode 1970, xii). Die Rezeption deutscher Literatur und Kultur wurde durch die Transzendentalisten



Neu-Englands über ihren Kreis hinaus so zu einem Diskurs, dessen Teilnehmer – auch die skeptischen – zumindest einig darüber waren, dass es sich um einen wichtigen Erfahrungsgegenstand handele und dass sich dieses Experiment mit der fremden Kultur und Literatur selbst lohne:

It were vain to protest against, or to seek to retard, an influence which is fast assuming the character of an irresistible infection. There is no disguising the fact. For better or worse, our poetry and our prose, our history and our criticism, our profane and our sacred literature, are fast charging with Germanism, as clouds with thunder. Be this potent element a devil's elixir, or the wine of life, the thinkers in both Britain and America seemed determined to dare the experiment of draining its cup to the dregs. (Gilfilan 1846, 480; cf. Hansen und Pollin 8)

Als scheinbar paradoxe Möglichkeit, auch mit Hilfe einer fremden *Sprache* die eigene Originalität und Eigenständigkeit zu artikulieren, wurde dieses Experiment bei vielen der Transzendentalisten zu einer ambivalenten Kultivierung ihrer eigenen Möglichkeiten. Als Kritiker und Übersetzer entwickelten sie zwar ein gutes Gespür für eine kreative Repräsentation fremder Dichtung, blieben aber selbst unfähig zu einer eigenständigen dichterischen Produktion (Bauschinger 46). Um das Experiment deshalb gewinnbringend zum Ende zu führen, lockte das romantische Deutschland selbst als Erfahrungsraum der eigenen Identitätsfindung.

#### 4.2.3. Amerikanische Studenten in Deutschland

Parallel zur britischen Vermittlung der deutschen Romantik kam es zu einem direkten Kontakt zwischen den USA und Deutschland, der die Rezeption deutscher Kultur intensivierte. Amerikanische Studenten, vornehmlich aus Neu-England, besuchten ab 1815 auch die deutschen Universitäten in Göttingen, Berlin und anderen Städten, um dort vor allem Philologie, textkritische Bibelkunde und Geschichtswissenschaft zu studieren. Im weitesten Sinn galt ihr erstes Interesse den deutschen Experten der Bibelforschung, deren neue philologische Methoden den modernen Anfechtungen der christlichen Lehre mit ebenso modernen, wissenschaftlichen Mitteln begegneten. Im Kern ging es dabei um die Historisierung der Theologie, die in der Folgezeit in Neu-England unter Unitariern kontrovers diskutiert wurde (Mueller-Vollmer 94ff.). Junge Unitarier wie der spätere Historiker George Bancroft (1800-1891) brachten von ihren Studien in Deutschland ein methodisches Wissen mit, das ihnen bei der programmatischen Säkularisierung und Individualisierung protestantischer Religion, speziell in der Form einer Umstrukturierung des Bildungswesens, zu Hause in den USA helfen sollte (Packer 344ff.; Pochmann 77f.). Dass es um einen zentralen Punkt in der Kultur Neu-Englands und um einen Prozess sozialer und geistiger Modernisierung ging, war kein Geheimnis, sondern ein offizielles Programm der Transzendentalisten. Es wurde sogar von Revolution gesprochen, "a revolution, which extends to every department of thought, and threatens to change ultimately the whole moral aspect of our society. Everything is loosened from its old fastenings, and its floating no one can tell exactly whither (Brownson 1840, 265-67). Diese Einschätzung der Situation war trotz ihrer dramatischen Bildhaftigkeit nicht übertrieben. Dies geht eindrucksvoll auch aus den

negativen, konservativen Reaktionen auf die Rezeption deutscher Literatur und Philosophie hervor. Bereits 1825 kam man an verschiedenen orthodox-theologischen Seminaren (Princeton, Andover, Harvard) zur Erkenntnis, dass “the unrestrained cultivation of German studies has evidently tended to chill the ardor of piety,” und der unitarische Theologe Andrews Norton (1784-1853), der den Transzendentalisten ablehnend gegenüberstand, ließ seinen Sohn wegen des destabilisierenden Effekts des deutschen Skeptizismus nicht einmal die deutsche Sprache lernen.<sup>92</sup>

Die Liste amerikanischer Studenten an deutschen Universitäten, selbst schon vor 1830, ist beeindruckend lang, und es ist gerade über diesen Teil intellektueller amerikanisch-deutscher Beziehung immer wieder ausgiebig geschrieben worden (cf. Vogel 27ff.; Pochmann 66-76 und Jarausch 1995, 202ff.). Es genügt hier zu sagen, dass die publizistische Verarbeitung dieser Studien- und Reiseerfahrungen in den USA weit über die theologische Diskussion hinausging und Philosophie, Historiographie, Literatur, aber auch das generelle Informationsbedürfnis über eine kaum vertraute deutsche Kultur mit einschloss. Es war dieses allgemeine Interesse, das den Reiz für viele amerikanische Deutschlandbesucher ausmachte. Der Dichter Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) machte insgesamt sogar vier Reisen nach Europa und Deutschland, wobei sein Interesse als Student, Korrespondent (für Graham's Magazine) und Dichter hauptsächlich den persönlichen Erfahrungen und dem Studium der Literatur galt. Viele seiner Aufzeichnungen hatten eine ethnographische Natur, indem er sich Volkslieder, die er hörte, in sein Tagebuch notierte und sich mit der entsprechenden Literatur – z.B. Erlachs Die Volkslieder der Deutschen oder Brentanos und Arnims Des Knaben Wunderhorn – versorgte (Hatfield 13ff., 40ff., 75, 110). An dem, was er vorfand, reizte ihn vor allem die

kurze, liedhafte romantische Lyrik zu zahlreichen Übersetzungen, darunter Lieder von Wilhelm Müller, Ludwig Uhland, Heine und Goethe, aber auch mittelalterliche Dichtung und Studentenlieder (74, 83, 112, 175). Dies zeigte sich am stärksten in seinem erfolgreichen Roman Hyperion (1839), einem romantischen Reiseabenteuer, indem Longfellow eigene Erlebnisse, Studien und vor allem romantische Klischees verarbeitet hatte: “Never before had the American and English peoples been given so varied a panorama of German life and thought in the form of a romance.”<sup>93</sup> In seinem Tagebuch der zweiten Deutschlandreise 1836 schrieb er: “To understand and feel German poetry you must see a German landscape. Many sweet little poems of the Germans are words to which the song of birds – the rustling of leaves – and the gurgle of cool waters – are the appropriate music. It is the music of Nature, to which man has composed the words” (Longfellow 1893, 2: 41; cf. Hatfield 40f.). Bei Heines Lyrik vermisste er allerdings oft “the word of power” und die “ancestral melodies, which amid the uproar of the world, breathe in our ears forevermore the voices of consolation, encouragement and warning,” und ließ Heine nur da gelten, wo er scheinbar – wie im Buch der Lieder - seinen romantisch-patriotischen Idealen und seiner Idee vom *Deutschen* entsprach: “They profess to be songs, and as songs must they be judged, and as German Songs” (Longfellow 1842, 134; cf. Sachs 17; Hatfield 88). Longfellow vermittelte nicht nur durch seine Korrespondenz und Übersetzungen dem amerikanischen Publikum ein romantisch verklärtes Bild deutscher Kultur – ein Bild, das er zum Teil fertig fabriziert in Deutschland vorgefunden hatte -, sondern verarbeitete auch in seiner eigenen Prosa und Lyrik ausgiebig deren romantische Idiomatik und ihre pastoralen Motive, von den Alpen bis zum Rhein. Darunter fällt auch sein als vertontes Lied berühmt gewordenes

“Excelsior,” das in romantisch-schauerlicher Weise das Bild des nach Höherem strebenden Wanderers sinnfällig und klischeegerecht in die Reinheit der Alpenwelt verlegt. Der Kopftext der *sheet music* Ausgabe lässt ganz in transzendentaler Manier wissen: “The Poem represents the continued aspirations of Genius.”

The shades of night were falling fast,  
 As thro’ an Alpine village pass’d,  
 A youth who bore mid snow and ice,  
 A banner with the strange device,

Excelsior [. . .]. (1-5)<sup>94</sup>

Dem Lied und seiner alpinen Aura blieb auf Grund seines klischeehaften Pathos aber nicht erspart, als “Ein Deutsches Lied” im Stil des *Dutch character* des Vaudeville, von dem noch die Rede sein wird, parodiert zu werden (Dick’s Dutch, French and Yankee Dialect Recitations 1879, 57):

The shades of night was falling down,  
 Offer der roofs in dis ‘ere town,  
 Ven up der schtreet was valking slow  
 A Deitscher gal vich I did know,

Von Germany [. . .]. (1-5)

Als “professor of modern languages and literatures” in Harvard (ab 1836) wurde Longfellow, neben den Transzendentalisten um Emerson, zum “representative of German letters” seiner Zeit (Pochmann 426). Aber auch seine Lehrtätigkeit und das von ihm repräsentierte Deutschlandbild wurde ihm, diesmal von seiner germanistischen Nachwelt, mit Ironie bedacht: “[. . .] Longfellow did more than anyone else to encourage in many

American hearts a reverent tenderness for a country characterized by intellectual and ethical idealism and by serenity in a stormy and corrupt world” (Klenze 1937, 24).

Diese Mischung aus persönlichen Begegnungen, Literaturstudium, literarischer Verwertung, Publizistik und Übersetzungstätigkeit traf mehr oder weniger auch auf Dichter und Übersetzer wie William Cullen Bryant (1794-1878), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Charles Timothy Brooks (1813-1883), Frederic Henry Hedge (1805-1890), Charles Godfrey Leland (1824-1903), Bayard Taylor (1825-1878) und viele andere zu, wobei der touristische Aspekt ihrer Reise- und Studiererlebnisse kaum unterschätzt werden kann:

[T]o Longfellow and most of his contemporaries Germany was a country full of sweetness and picturesque charm, dotted with castles, especially along the banks of the Rhine, and with medieval cities like Nürnberg, and university towns like Heidelberg where philosophers teach idealism and students play guitar under the bower of sweet maidens: a sort of Schwind-Germany inhabited by a pastoral people of a superior type – generous, hospitable, and delightfully impractical. (Klenze 1935, 98)

Diese immer wieder zu entdeckende romantisierende und trivial anmutende Seite der Verarbeitung deutscher Literatur und Kultur im amerikanischen Kontext war der damaligen amerikanischen Populärkultur nicht im Verborgenen geblieben. Das belegt auch das folgende parodistische Gedicht aus Grigg’s Southern and Western Songster (1826, 182), einem verbreitetem Liedheftchen aus der Massenpresse, das das Phänomen der amerikanischen Deutschstudenten als bekannt vorausgesetzt haben musste, um seinen komischen Effekt beim Publikum zu erzielen:

“The University of Gottingen” by the Right Hon. George Canning:

Whene'er with haggard eyes I view

This dungeon that I'm rotting in,

I think of those companions true,

Who studied with me at the U-

-niversity of Gottingen

-niversity of Gottingen. (1-6)

[ . . . . . ]

There first for thee my passion grew,

Sweet, sweet Matilda Pottingen!

Thou wast the daughter of my tu-

-tor, law professor of the U-

-niversity of Gottingen

-niversity of Gottingen [ . . . ]. (19-24)

Damit wurde offiziell, dass es für die amerikanischen Studenten in Deutschland auch noch einen Paralleldiskurs gab, der nichts mit Wissenschaft, aber vielleicht mit einer bestimmten Auslegung akademischer Freiheit zu tun hatte. Innerhalb der amerikanischen Kolonie in Göttingen und anderer Universitätsstädte konnten Besucher aus den USA einen neuen “academic lifestyle” erleben, der ernstes Studieren mit allerlei Geselligkeiten verband (Jaraus 1995, 209). Die kritischen Stimmen zu Hause in Neu-England mochten deshalb indirekt mehr als nur den schlechten Einfluss der skeptizistischen deutschen Wissenschaften meinen. Die trivial romantisierende Seite der Deutschlandstudien schien aber kein Problem, solange sie als sanitärer Gegenstand dem

Gesamtdiskurs der Rezeption deutscher Wissenschaft, Philosophie und Literatur sinnvoll einverleibt werden konnte. Ganz im Gegenteil, die verklarte Empirie derjenigen, die Deutschland aus eigener Anschauung kannten, konnte umso autoritativer auf den Topos von den Deutschen als einem musikalisch-dichterischem Genievolk zurückgreifen und damit potentiell auch den importierten theologischen oder philosophischen Positionen rhetorisch zu Hilfe kommen:

Germany is celebrated for the number and variety of its Gleees, and their richness and profundity of harmony. In the land of music and philosophy, Glee-singing is found to prevail in all ranks and orders of society, to an extent greater than in any other country. The social character of the Glee commends it strongly to the affection of the German, and the Gleees of the “Fatherland” have called forth the efforts of the musician and the poet, to a greater extent, perhaps, than any other kind of music. [caesura] From this rich field the American public have had but few gleanings, and it was believed that a book of German Gleees would be peculiarly acceptable at the present time. (The German Glee-Book 1845, preface, n.p.)

Voraussetzung für die Wahrung des Topos vom “land of music and philosophy” war allerdings die Reinhaltung des Bilds von der deutschen Ideallandschaft von eindeutigen Verletzungen amerikanischer Normen der Sittlichkeit. Als man in den 40er Jahren langsam begann, deutsche Studentenlieder und vierstimmige Chorlieder für Männerstimmen, auf Englisch den sogenannten *glees*, bekannt zu machen, tarnte man die gerade bei den frivol-frechen Studentenliedern notwendige Zensur mit dem Eindruck von einer idealen Repräsentation, die im Interesse des Gegenstands nur sein wahres Wesen im



Sinn hatte: “[T]he endeavor to give variety and originality has caused the omission of many beautiful German compositions.” Das gleiche Vorwort zum The German Glee-Book von 1845 (New York, Boston) macht erst in seinem weiteren Verlauf lakonisch die Zensur der Herausgeber und Übersetzer deutlich: “Where the original words were deemed exceptionable, they were rejected, and selections from Schiller, or some of our English poets have been substituted.” Zur gleichen Zeit etwa erschienen als *sheet music* vier Studentenlieder, die am Rande dieser Ideallandschaft mit den Möglichkeiten des Sagbaren bzw. Singbaren experimentierten und ihnen ihre vor allem bacchanalen Bilder in der Adaption im Wesentlichen ließen. “Der Papst lebt herrlich auf der Welt” (cf. Benda 245, Nr. 217) wurde als “The Pope and Sultan” übersetzt (New York: C.C. Christman, 1844; cf. Waite 1879, 52), “Gaudeamus Igitur” (“Brüder laßt uns lustig sein”) behielt seinen lateinischen Titel und wurde zu “Gaudeamus, A Latin Song, sung by German Students” (“Let us then, while juveniles;” New York: Richard Storrs Willis, 1855), ebenso “Lauriger Horatius. A German student-song” (New-York: Published by Firth, Pond & Co., 1856.). Das bereits erwähnte “Krambambuli, das ist der Titel” (Erk 1: Nr. 192) kam neben seinen evangelistischen Adaptionen zum ersten Mal als “Crambambuli, Bright Source of Pleasure: A New Song and Chorus, adapted to A German Glee” (Philadelphia: Klemm and Brother, 1845) in seiner ursprünglichen Funktion als Trinklied auf den Markt:

Crambambuli! Bright source of pleasure!

Full many joys we owe to thee!

Then fill, boys fill, and join the measure,

A Song unto Crambambuli! [. . .]. (1-4)

In den 50er Jahren vermehrten sich in den USA die Veröffentlichungen von Studentenliedern, - 1855 erschien eine erste *sheet music* Serie unter dem Titel Student Songs (Dichter und Shapiro 102). Parallel dazu stieg auch die praktische Anwendung dieser Lieder an den amerikanischen Universitäten und Colleges selbst. Darunter waren viele Adaptionen aus dem Repertoire deutscher Commersbücher, aber auch populäre deutsche Salonlieder des 19. Jahrhunderts (Nettl 1947). Diese Tendenz verstärkte sich in der Zeit nach dem Bürgerkrieg, besonders während der 70er Jahre, in denen sowohl die Zahl amerikanischer Studenten an deutschen Universitäten drastisch anstieg (Jarosch 1995, 203; Fallon 83, 85), als auch die amerikanischen Universitäten nicht zuletzt durch den Einfluss der Heimkehrer begannen, ihre akademischen Programme und Methoden nach den deutschen Vorbildern zu organisieren (84f.; Walz 52ff.). Das Konzept der akademischen Freiheit, das man in Deutschland zu schätzen gelernt hatte, wurde in seiner romantischen und amerikanisierten Form zu einem Stück studentischer Subkultur, die man auch mit in die USA zurücknahm: “By celebrating patriotic holidays, organizing excursions into the countryside, holding drinking bouts, and so on, the [Göttingen] “colonists” accepted German customs, such as *kneipen* and colored caps, while Americanizing their purpose” (Jarosch 1995, 209). Bereits in den 40er Jahren hatten sich an der Harvard Universität aus dem Kreis prominenter Professoren Stammtische nach deutschem Vorbild gebildet (Pochmann 734 note 70). Es liegt deshalb nahe, auch die Rezeption studentischer Lieder auf diese Konstellation zurückzuführen, nicht aber auf den Einfluss deutsch-amerikanischer Singvereine und Liederkränze dieser Zeit, wie der Musikwissenschaftler Oscar Sonneck vorgeschlagen hat (Sonneck 1983, 69). Vielmehr handelte es sich um einen Diskurs der amerikanischen Studenten und Universitäten, der

unter dem rhetorischen Schutz etablierter Topoi und Idealvorstellungen vom deutschen Studentenleben alte moralische Tabus und religiöse Orthodoxie umging oder sie gewandelten Normen – auch mit Humor - anzupassen schien (cf. Hall 1976, 93):

There has been of late years in America a great advance in the quality of college-songs, - an escape out of the popular fascinations of burnt cork and extravagant shirt-collar. The advance is due largely to better acquaintance with the songs of German students, and with the music of the nation with whom music is both a science and a passion. German songs are still the best expression of the student-life, - perhaps of the ideal student-life, which has in it the note of freedom, and perhaps revolution, certainly of experiment. [ . . . ] Our American student-songs have always been social, and not political; and probably the German songs are less belligerent now than twenty years ago. In some of the leading universities the Singing Unions have supplanted the Fighting Chorus; the challenge of the mug replacing that of the sword, as less ridiculous, and fully as dangerous. Next to the grand chorals the favorites are still the 'Four-Part Songs,' popularly supposed to be three parts beer, and one part song.

(Waite 1879, iii)

Die Auswahl der deutschen Studentenlieder vermied in der Tat die politischen und zum Ausdruck von Gewalt tendierenden Gesänge der Burschenschaften, bzw. zensierte die Texte auf ein vertretbares Maß. Die geringste Berührungsangst hatte man generell mit der allgegenwärtigen und emphatischen Betonung vaterländischer Gesinnung. Der Vorzug galt allerdings den Liedern, die sich selbst mimetisch zitierten,

also das Singen von Studentenliedern selbst zum Inhalt hatten und darstellten. Lieder wie “Auf, Brüder, lasst uns lustig leben,” ursprünglich aus dem Hallischen Commersbuch von 1793 (cf. Allgemeines Deutsches Commersbuch 1882, Nr. 113), eigneten sich ideal, in ihrer Adaption das Klischee einer sehr gemilderten studentischen Subkultur abzurufen und zu zirkulieren, die auch in den USA bzw. Neu-England in der Kategorie der “social, moral, and patriotic songs” akzeptabel schien (e.g., Bradbury 1852, 124). Als “German Students’ Song” erschien das Lied in seiner treuesten Adaption in The Singer’s Companion (New York 1854, 6) mit der Überschrift: “We take this song from the ‘Social Harmony,’ and recommend it to the victims of Euclid, Sophocles, Cicero, and other invaders of youthful rights and privileges. German Air:”

Come, brethren, now for mirth and laughter,

Sing till loud echoes shake the rafter,

Vivalleralleralla!

For every purpose there’s a time,

For song and dance, for music’s chime.

Vivalleralleralla!

A wise man will not always study,

The eye grows dim, the brain grows muddy,

Vivalleralleralla!

One must be merry now and then;

So, raise your voice, and sing like men.

Vivalleralleralla!

Away, dull law, and lawyer's wrangling,

Away, vain theologic jangling,

Vivallerallerallera!

Dark medicine's priests that flee the day,

Ye hags, ye ghosts of truth, away!

Vivallerallerallera!

Come, fill to her whom thy heart chooses,

And fill to all that love the Muses,

Vivallerallerallera!

To fatherland! Her rights uphold,

Unswayed by force, unbought by gold.

Vivallerallerallera!

Die amerikanische Adaption der deutschen Studentenlieder zeigte deutlich, wie die Assimilierbarkeit eines Textes nicht nur einfach seinen diskursiven Gebrauchswert bestimmte, d.h. wie er durch Eingriff seinem Kontext angepasst wurde. Assimilierbarkeit deutete darüber hinaus gerade auf die Resistenz eines Textes und damit auch auf seinen Status als Teil einer Tradition, die nicht nur zeitüberdauernd war, sondern jetzt auch noch kulturelle Grenzen überschritt (cf. Assmann 351).

#### 4.2.4. Die Übersetzer und Übersetzerinnen

Die meisten der Transzendentalisten Neu-Englands und viele Vertreter aus dem Kreis der populären Lyriker und Lyrikerinnen, den sogenannten *Fireside Poets*, versuchten sich mit mehr oder weniger großem publizistischen Erfolg als Übersetzer deutscher Dichtung (Christadler und Ostendorf 595). Der Großteil dieser Übersetzungen wurde nach wie vor in Journalen, Zeitungen und Anthologien veröffentlicht. Neben der Novelle galt das allgemeine amerikanische Interesse vornehmlich der lyrischen und liedhaften Dichtung, besonders wenn sie einfach, naiv und expressiv im Ausdruck war und sich an die strophischen Formen des Volksliedes anlehnten (Pochmann 333). Das ehrgeizigste Übersetzungsprojekt dieser Zeit war Specimens of Foreign Standard Literature, eine von dem Journalisten und Geistlichen George Ripley (1802-1880) in Boston zwischen 1838 und 1852 herausgegebene vierzehnbändige Anthologie, mit der er einen Beitrag zur Bildung der nationalen Kultur der USA leisten wollte: “The best productions of foreign genius and study should not be confined to the few who have access to the original languages, but should be diffused among enlightened readers of every class and condition” (Ripley 1838, 1: xi). Ripley hatte für dieses Projekt zahlreiche Übersetzer aus dem erweiterten Kreis der Transzendentalisten engagiert, dem er selbst nahe stand. Dazu gehörten unter anderen Margaret Fuller, William H. Channing, John Sullivan Dwight und Charles Timothy Brooks (Pochmann 556f. note 368). Dwight und Brooks ragten heraus als die Produktivsten, die neben den Gedichten der Klassiker Goethe und Schiller auch die liedhafte Lyrik von Uhland, Körner, Bürger, Rückert, Grün, Freiligrath, Geibel, aber auch Volkslieder und Balladen übersetzten.

John Sullivan Dwight (1813-1893) begründete mit dem dritten Band der oben genannten Anthologie unter dem Titel Select Minor Poems, Translated from the German of Goethe and Schiller (1838) seinen Ruf als repräsentativer Übersetzer der beiden Klassiker und lenkte durch seine Interpretationen Goethes dessen ambivalente Rezeption in den USA zu mehr Wohlwollen (Pochmann 450; Cooke 20). Er beteiligte sich mit seinen Übersetzungen deutscher Lyrik und Lieder an weiteren Anthologien – u.a. bei seinem Freund Brooks (1842) – und verschiedenen Journalen, verlegte sich aber später auf die Adaption vertonter deutscher Lieder, vorwiegend aus dem Repertoire von Robert Schumann, Franz Schubert und Robert Franz, die 1865 als Musikkritik veröffentlicht wurden (Cooke 189; Vogel 149). Aber bereits zwei Jahrzehnte vorher hatte er u.a. Rückerts “Du bist die Ruh” (Musik Franz Schubert, D 776) als “Thou Art the Rest”<sup>95</sup> und Uhlands “Der Wirthin Töchterlein” (“Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein;” Erk 1: Nr. 34) mit der Melodie von Carl Loewe als “The Landlady’s Little Daughter” für die *sheet music* Serie Gems of German Songs with English Words bearbeitet (Boston: Russel and Tolman, 1842). Mit dem letzteren und seinem Motiv von der ewigwährenden Liebe zu einer Toten bediente Dwight einerseits die Vorstellungswelt der beliebten Schauerromantik und des Gothisch-Makabren, entsprach damit aber auch ganz dem zeitgenössischen Sentimentalismus und den in den USA “popular nineteenth-century effusions about the beauty and joy of death” (Halttunen 126):

Three students were travelling over the Rhine;  
 They stopp’d when they came to the landlady’s sign.  
 Good lady, have you good beer and whine?  
 And where is that dear little daughter o’thine? (1-4)

[.....]

The third, he once more uplifted the veil,

And kissed her upon her mouth so pale:

Thee loved I always, I love still but thee;

And thee will I love through Eternity. (17-20)

Dwight gründete 1852 das Dwight's Journal of Music (1852-1881), für das er als Chefredakteur musikwissenschaftliche Studien und musikkritische Artikel schrieb oder aus dem Deutschen übersetzte. Er machte seine Arbeit als Musikkritiker dort zu einem entscheidenden Impuls für Emerson, Fuller und andere Transzendentalisten, Musik und ihre Ästhetik neben Literatur und Philosophie in die philosophischen Überlegungen einzubeziehen (Vogel 148; Bauschinger 108f.). Er sprach sich leidenschaftlich für die Vorbildfunktion klassischer deutscher Musik, speziell Beethovens aus, die er wie Lowell Mason im Kontext der Reformbewegung als eine Art ästhetisch-pädagogischer Mobilisierung der Massen und als spirituelle Botschaft eines Individualismus verstand. Im Vorwort zur ersten Ausgabe seines Journals schrieb er:

We felt that music must have some most intimate connection with the social destiny of Man, and that, if we but knew it, it concerns us all [ . . . ].

Art, and especially Music, is a true conservative element, in which Liberty and Order are both fully typed and made beautifully perfect in each other.

A free people must be rhythmically educated in the whole tone and temper of their daily life; must be taught the instinct of rhythm and harmony in all things, in order to be fit for freedom. (Dwight 1852, preface)



Damit hatte Dwight zwar Musik als Redegegenstand in die Sprache Emersons übersetzt, durch sie aber dessen Kriterien gesellschaftlicher und individueller Selbstverwirklichung radikalisiert. Indem er die Verwirklichung solcher hohen und politischen Werte wie spirituelle Freiheit, Menschenwürde, soziale Gerechtigkeit und ein etwas sehr abstraktes “common birthright in the beautiful” in das ästhetische Erleben von Musik verlegte, setzte er ungefähr die Wertschätzung Beethovens mit bürgerlicher Mündigkeit gleich (Dwight 1870, 321f.; cf. Pochmann 769 note 357). Dwights konsequent ästhetischer Standpunkt machte seine Kritik besonders harsch gegenüber den populär-kulturellen Tendenzen der urbanen Musiklandschaft. Diese Kritik wurde von denen, die davon getroffen wurden, umgedeutet zu einem unpatriotischen Kniefall vor deutscher Kunst, womit er sich bis heute den Ruf eines “anti-nativist” eintrug (cf. Kingman 424f.).

Reverend Charles Timothy Brooks (1813-1883) darf wohl als der quantitativ produktivste aller amerikanischen Übersetzer aus dem Deutschen seiner Zeit gesehen werden, wohl auch als der eklektischste: er übersetzte den ersten Teil von Goethes Faust, Schillers Wilhelm Tell und Jean Pauls Titan, aber auch Freiligrath, Auerbach bis hin zu Wilhelm Busch (Klenze 1937, 30-49; Hamlin 120; Vogel 153f.). Neben Prosa war Brooks in erster Linie ein Übersetzer von deutschen Liedern und Balladen, die er neben den vielen verstreuten Veröffentlichungen in Zeitschriften zum ersten Mal im vierzehnten von Ripley editierten Band als Songs and Ballads. Translated from Uhland, Körner, Bürger, and other German Lyrik Poets (1842) zusammenbrachte; er ließ danach weitere Gedicht-Anthologien dieser Art folgen (Klenze 1937, 49f.; Morgan 583). Obwohl er aus dem gleichen Umfeld wie Dwight kam, in dessen Journal er auch etliche seiner Übersetzungen publizierte (Cooke 154), tendierte er stärker als dieser dazu, die Auswahl

der Ausgangstexte weniger ästhetischen Gesichtspunkten, sondern mehr den sentimental, moralischen, patriotischen und besonders auch didaktischen Ansprüchen seiner Zeit anzupassen. Seine Auswahl galt im Kern dem, was er als Ausdruck eines deutschen Nationalcharakters verstand. Er wollte Texte aufgreifen, die Gefühl, Frömmigkeit und sittliche Einfachheit als Charakterzüge der Deutschen am besten zum Ausdruck brachten. Alles, was dem irgendwie entsprach, konnte bei ihm trotz stilistischer oder formaler Unterschiede ruhig Seite an Seite erscheinen. Die Suche nach Qualitäten wie "gentleness, sweetness, moral piety, and optimism" ließen ihn auch bis dahin in den USA unbekannt Dichter wie z.B. Anastasius Grün für ein amerikanisches Publikum entdecken (Pochmann 452). Er war deshalb, wie auch viele andere Übersetzer, besonders angezogen von den patriotischen und religiösen Gefühlen in den Gedichten von Uhland und Körner (Vogel 151). Insgesamt zeigte seine Auswahl der Texte und die Art ihrer Behandlung den Rückgriff auf das bereits etablierte Bild deutscher Kultur, wie es Madame de Staël vorgezeichnet hatte. Wie vor ihm Longfellow sorgte er wesentlich für die Verbreitung eines einseitigen, romantisch verklärten Deutschlandbilds in den USA (Klenze 1937, 13, 50f.). Kurz, Brooks übersetzte, und dies sehr erfolgreich, ganz im Kontext der amerikanischen *Sentimental Culture* und ihrer sittlichen Vorstellungen, so dass seine Übersetzungen genau den Teil der deutschen Literatur repräsentierten, der ihm mit der Rhetorik der "genteel tradition" des amerikanischen Bürgertums im Einklang schien (Pochmann 453; Klenze 1937, 76). Jedoch kam ihm letztlich das Verdienst zu, Uhland und Körner, aber auch Kerner, Freiligrath und Rückert in einem größeren Umfang in den USA zugänglich gemacht zu haben.

Brooks ließ seine Suche nach dem nationalen Charakter auch stark von dem

leiten, was er als vertonte Lyrik in populären deutschen Liedanthologien seiner Zeit vorfand: “The Germans are remarkably rich in this department – rich, not only in the number, but also in the character and literary finish, of their popular songs” (Brooks 1842, vii). Damit bemühte er den beliebten Topos einer bereits gültigen nationalen Popularität, um seine eigene Selektion einsichtig zu machen und ihr Legitimation zu geben. Seine Präferenz für strophische Lieder im Volkston und Balladen, sein großes Interesse an Musik und seine einfühlsam musikalische Rücksicht auf Metrik und Melodie machten seine Übersetzungen für den damaligen Musikmarkt sehr brauchbar. Dabei hatte er speziell mit der Übersetzung deutscher Kinderlieder die Nachfrage nach didaktischem Material der sich rasch entwickelnden Gesangserziehung in den amerikanischen Schulen im Auge (1842, viii). Gleichzeitig bediente er damit auch den kommerziellen *sheet music* Markt und dessen Begeisterung für alles kindlich Volkstümelnde. Gerade Volkslieder vermittelten mit ihren einfachen Melodien, den chiffreartigen Texten und ihrem scheinbar darin verborgenen Sinn etwas Wesenhaftes und Ursprüngliches, worin, nach Foucault, gerade eine ideale Möglichkeit lag, da damit als wahr akzeptierte Aussagen zu machen (1991, 19). Ein Beispiel aus diesem Bereich ist das Volkslied “Spinn, Mägdlein, spinn!” (Des Knaben Wunderhorn 3: Nr. 36) zur Melodie von Carl Reinecke (1824-1910), das Brooks in den 70er Jahren übersetzte:<sup>96</sup>

Spin, maiden, spin!  
 Grow wise year out, year in,  
 Longer grows thy auburn hair,  
 Length'ning years bring thought and care,  
 Spin, maiden, spin [. . .]. (1-4)

Ein anderes Mal, zu Beginn des Bürgerkriegs, konnte er passend mit den kriegerischen Liedern Körners und Schenkendorfs zur Stelle sein. Harvard Professor und Balladenforscher Francis James Child (1825-1896), der zwischen 1849 und 1853 Philologie in Berlin und Göttingen studiert hatte, brachte 1863 in Boston War-Songs for Freeman heraus, und nahm darin vier von Brooks Übersetzungen auf.<sup>97</sup> Körners “Gebet vor der Schlacht” (“Hör’ uns Allmächtiger!”; 1813) – gesungen zur sizilianischen Melodie “O sanctissima“ (Erk 3: Nr. 532) – wurde schlicht zu “Körner’s Prayer” umgetauft. Es beschwor das Bild des betenden Krieger-Poeten, dessen Heldentum nun allgemein in den USA bekannt war, in der beliebten hymnischen Wir-Dichtung:

Hear us, All-powerful!

Hear us, All-pitiful!

God of all strength and salvation:

Father, all praise be thine!

Thou hast by grace divine

Wakened to freedom the nation [. . .]! (1-6)

(Child 1863, 18f.)

Brooks fand hier in der klangvollen Gesellschaft prominenter Dichter und Dichterinnen Neu-Englands, wie Frederic Henry Hedge (1805-1890), Julia Ward Howe (1819-1910), Oliver Wendell Holmes (1809-1894) und Charles G. Leland, über Neu- England und literarisch interessierte Zirkel hinaus ein nationales Publikum. Brooks’ Übersetzungen deutscher Lieder waren auf diese Weise über Jahrzehnte im Umlauf und Gebrauch, so dass viele seiner Texte auch anonym, d.h. ohne auf ihn als Übersetzer Bezug nehmend in Liederbüchern und *sheet music* Publikationen zu finden waren.

Charles Godfrey Leland (1824-1903) war ein Übersetzer, der wie Dwight, Brooks und Longfellow sich auf die lyrische und liedhafte deutsche Dichtung und ihre gebündelte Verwertung in Anthologien spezialisiert hatte (Pochmann 678 note 25). Nach seiner Studienzeit in Princeton verbrachte er drei Jahre von 1846 bis 1848 an den Universitäten von Heidelberg und München und entwickelte eine lebenslange Begeisterung für alles Deutsche: “What a mighty fascination Germanism has over one who has been under its influence! It is the opium of the mind [. . .]. That strange feeling of God in all, of the Infinite, is everywhere in Germany [. . .]. I shall never recover from Germany nor do I know a single person who has lived in Germany who does not prefer it to any other country” (Pennell 1: 154f.; cf. 163, 178; cf. Pochmann 774 note 391). Für Leland war diese lebenslange Begeisterung aber durchaus keine unkritische, weihevollere Verehrung deutscher Kultur und Literatur. So bunt wie sein Lebenslauf – er verdiente sein Geld als Dichter, Kritiker, Folklorist, Archäologe, Humorist, Journalist, Anwalt, Soldat, Texter für P.T. Barnum und Erzieher -, so bunt war auch seine literarische Auseinandersetzung mit dieser Kultur und Literatur. Er machte sich einen Namen als umfangreicher Heine-Übersetzer, indem er alle seine Übersetzungen des Dichters zwischen 1842 und 1893 zur achtbändigen Gesamtausgabe Works of Heinrich Heine kompilierte und 1892 seine Übersetzung von Die romantische Schule (1835) veröffentlichte (774 note 390; Sachs 24ff., 81ff.). Leland übersetzte u.a. auch Lessing, Eichendorff und Scheffel und veröffentlichte neben Reiseberichten aus Deutschland auch philosophische Studien. Auch er fühlte sich nach eigener Aussage vorübergehend als Transzendentalist (Pennell 1: 250; cf. Pochmann 774 note 389). Seine humoristische Veranlagung und möglicherweise der Einfluss Heines trieb ihn zu zahlreichen Parodien,

zum Beispiel vom “Hildebrandslied,” die er 1852 im populären Stil des *Dutch character* der Varieté- und Vaudevillebühnen schrieb und mit sehr großem Erfolg in Sartain’s Union Magazine of Literature and Art (Philadelphia) ohne weiteres neben Adaptionen von Studentenliedern oder Liedern Eichendorffs in *normalem* Englisch unter dem Titel “A Wreath of German Ballads” veröffentlichte (Haertel 115). Berühmtheit erlangte er durch die in diesem Stil ab 1857 verfassten “Hans Breitmann Ballads,” einer Art deutsch-amerikanischen Dialektliteratur, die die deutschen Einwanderer aufs Korn nahm:

“Breitmann is one of the battered types of the men of ’48, whose education more than his heart has in every way led him to entire scepticism and indifference, and one whose Lutheranism does not go beyond Wein, Weib und Gesang.”<sup>98</sup> Leland war auch bei dieser Arbeit so von Heine inspiriert, dass sich der Protagonist Breitmann nicht nur im amerikanisierten Volksliedton durch die zahlreichen Anleihen romantischer Motive durchreimt, sondern an einer Stelle auch direkten Bezug auf Heine nimmt:

‘Twas like de sayin’ that Heine  
 Hafe no witz in him goot or bad:  
 Boat he only kept sayin’ witty dings,  
 To make beoples pelieve he had [. . .]. (1-4)

(qtd. in Sachs 156).

Gar nicht parodistisch, sondern im sentimentalischen Ton der Zeit übersetzte Leland das volkstümliche “Wenn die Schwalben heimwärts ziehn” von Carl Herloßsohns mit der Musik von Franz Abt (op. 39, 1; 1842), das von Maximilian Zorer, einem deutschsprachigen *minstrel*, arrangiert und 1849 in New York als *sheet music* unter dem Titel “Agathe” publiziert wurde (s. unten). Das in die Bilder des Herbstes hier

eingekleidete Motiv der Trennung traf den Nerv der 50er und 60er Jahre und sorgte für eine konkurrenzlose Rezeption dieser Liedadaption, - auch später in den Südstaaten, wo es u.a. in der *sheet music* Serie The Exotics, Flowers of Song Transplanted to Southern Soil (Augusta, Georgia, Blackmar & Bro., 186-?) erschien. Damit hatte Leland eine der populärsten Übersetzungen eines deutschen Liedes in den USA überhaupt geschaffen (cf. Tawa 1980, 202):

When the swallows homeward fly,  
 When the roses scatter'd lie,  
 When from neither hill nor dale,  
 Chants the silv'ry Nightingale,  
 In these words my bleeding heart  
 Would to thee it's grief impart.  
 When I thus thy image lose,  
 Can I, ah! can I ever know repose [. . .]. (1-8)<sup>99</sup>

Im gleichen Jahr brachten Leland und Zorer das ebenfalls seit dem viel gedruckte “The May Breezes” heraus, eine Adaption eines Mundartgedichts des Wiener Schauspielers Anton von Klesheim (“Wenn’s Mailüfterl weht”). Wie bei Brooks wurden viele der Leland Übersetzungen anonym in *sheet music* Ausgaben und Liederbüchern zusammen mit ihren Melodien nachgedruckt. Insgesamt war sein Werk ein Zeichen dafür, wie sich die Rhetorik der *Sentimental Culture* in der Repräsentation des Deutschen ohne große Übergänge und Widersprüche zwischen Ernstgemeintem und Parodie, Literarischem und musikalischer Unterhaltung hin und her bewegte, ohne dabei die Vorstellung von einem authentischen Erfahrungsgegenstand aufzugeben.

Neben diesen profilierten Übersetzern gab es eine Reihe amerikanischer Dichter und Dichterinnen, deren gelegentliche Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur und Kultur auch Übersetzungen und Adaptionen von Liedern hervorbrachte, von denen einige auch als Musikkultur erschienen. William Cullen Bryant (1794-1878), Zeitungsredakteur und Dichter mit einer Begeisterung für alles Grotteske, Abergläubische und Geheimnisvolle in der deutschen Literatur (Pochmann, 724 note 10), übersetzte im Stil der Schauerromantik das Lied "Der Wanderer in der Sägemühle" ("Dort unten in der Mühle;" 1830) von Justinus Kerner, das mit der Musik von Hermann S. Saroni als "The Saw Mill" 1848 veröffentlicht wurde.<sup>100</sup> Die traumgleiche Konversation des Wanderers mit der Säge in der Mühle, die ihm die eigenen Sargbretter schneidet, beschwor die mit Deutschland assoziierte übersinnliche Landschaft:

[.....]

Oh thou, who wanderest hither,

A timely guest thou art

For thee this cruel engine

Is passing through my heart.

When soon in earth's still bosom

Thy hours of rest begin

This wood shall form the chamber

Whose walls shall close thee in. (13-20)

[.....]



Wie sehr diese amerikanische Vorliebe für Geisterwesen und Schrecken mit deutscher Literatur und Kultur verbunden wurde, belegt die bekannte Bemerkung Edgar Allan Poes im Vorwort zu seinen Tales of the Grotesque and Arabesque, mit der er im Grunde das eigene künstlerische Anrecht auf Grusel und Spuk gegen dieses Klischee verteidigen wollte: “I maintain that terror is not of Germany, but of the soul [. . .]” (1840, preface).

Weitere Beispiele sind James Russel Lowells (1819-1891) Adaption von Schillers “An die Freude” 1845 als “When a deed is done for freedom” (Hymns for the Celebration of Life Nr. 168), Oliver Wendell Holmes Adaption von Ernst Moritz Arndts “Was blasen die Trompeten?” (Child 1863, 28f.) und Frederic Henry Hedges (1805-1890) heute noch gesungene Übersetzung von Luthers “Eine feste Burg ist unser Gott” (The Hymnal Nr. 266; Child 1863, 8f.) – neben seiner Umwandlung zweier Auszüge aus Goethes Faust zu Kirchenliedern<sup>101</sup> -, um nur einige verstreute Beispiele zu nennen. Daneben gab es eine Schar von Namen – oft nur Nachnamen-, die im Textkorpus der Rezeption als Übersetzer und Übersetzerinnen angegeben wurden und sonst keine weiteren Spuren hinterließen. Viele ihrer Übertragungen ins Englische waren ihrem jeweiligen sozio-musikalischen Anwendungsbereich ungefähr angepasst und meist einem didaktischen Zweck untergeordnet.

Der Violinist und Librettist William Bartholomew (1793-1867) war in der Gruppe der Übersetzer eine der anspruchsvolleren Erscheinungen. In seiner Spezialisierung auf die Übersetzung von Libretti und geistlichen Kunstliedern trat er besonders mit seinen ausgefeilten Übersetzungen der von Felix Mendelssohn-Bartholdy vertonten Lieder in Erscheinung. Unter anderem übertrug er 1844 Mendelssohns "Auf Flügeln des Gesanges" (op. 34, 2) nach dem gleichnamigen Text Heines<sup>102</sup> (Turner 1972,

221ff.; Morgan 136f., 160). Seine bekannteste und langlebigste Übersetzung aber war 1847 Uhlands “Der Lauf der Welt” (“An jedem Abend geh' ich aus”), die zuerst als *sheet music* mit der Melodie von Friedrich Kücken in Philadelphia als “We Met By Chance” erschien und besonders im Bürgerkrieg viel gedruckt und aufgeführt wurde.<sup>103</sup> Auf die Übersetzung von Schubert-Lieder spezialisierte sich der in England geborene F.W. Rosier, der ab 1842 damit wesentlich die Rezeption des Komponisten in den USA in Gang brachte. Nachdem Rosier nach Richmond, Virginia, gezogen war, wurden seine Übersetzungen von Schmidt von Lübecks “Der Wanderer” zur Melodie Schuberts (D. 493) und Schuberts “Ständchen” (“Leise flehen meine Lieder;” aus Schwanengesang, op. 17, 4) - Text von Ludwig Rellstab (1799-1860) - auch in den Südstaaten als “The Serenade” durch Nachdrucke und konzertante Vorträge sehr populär (Stevenson 1978, 10-14; Stoutamire 222f., 317). Unter anderem erschien das Lied während des Kriegs in der *sheet music* Serie Southern Fire Side Songs in Mobile, Alabama, und Thirteen Southern Stars for the Piano in Nashville, Tennessee (Harw 1950, 141). Auffällig und typisch hier für den einfachen Versuch einer lexikalischen Amerikanisierung ist die Substitution der Nachtigallen der neunten Zeile (“Hörst die Nachtigallen schlagen?”) durch das heimische “whippoorwill:”

Thro' the leaves the night-winds moving,

Murmur low and sweet;

To thy chamber window roving,

Love hath led my feet.

Silent pray'rs of blissful feeling,

Link us though apart,  
 On the breath of music stealing,  
 To thou dreaming heart.

Sadly in the forest mourning,  
 Wails the whippoorwill,  
 And the heart for thee is yearning,  
 Bid it love, be still [. . .]. (1-12)<sup>104</sup>

Die große Zahl der Gelegenheitsübersetzer war auch ein Indiz für die zunehmende Verbreitung der deutschen Sprache in den USA, die am Ende des 19. Jahrhunderts nach Deutschland und Österreich das drittgrößte deutschsprachige Land der Welt waren (Gilbert x). Natürlich hatten nicht alle wie Brooks, Bryant, Longfellow oder Lowell ihr Deutsch an Harvard, wo sie seit 1825 als Fach angeboten wurde, oder unmittelbar in Deutschland gelernt (cf. Packer 371). Aber die Etablierung der deutschen Sprache und Literatur als Unterrichtsfach an Universitäten und Schulen schritt seit dieser Zeit analog zu ihrer Zirkulation und Popularisierung in den Printmedien kontinuierlich voran: “Less than half a century ago, the knowledge of the German language was confined to the privileged few – now, it is considered not only an essential to a finished education, but has actually become the second language of our great Republic” (Simonson 1865, 1: Vorwort). Entgegen den alten puritanischen Bedenken setzte sich die Beschäftigung mit deutscher Literatur, Philosophie und Musik als Teil einer bürgerlichen Kultur durch, als “a mark of genteel cultivation and good taste” (Pochmann 336). Dieses frühe Interesse war weniger esoterisch, als man vermutet, weil es mehr einer modernen

und populären Liebhaberei oder “extra-curricular activity,” als einem abseitigen Spezialgebiet entsprach. Dadurch wurde die Beschäftigung mit deutscher Sprache und Kultur für eine Vielfalt von Interessierten zugänglich: “Theologians, lawyers, and men of many other professions could become Germanists overnight in those days” (Zeydel 292). Das Resultat war eine beeindruckende Flut an ÜbersetzerInnen aller Berufsbereiche und Interessen, welche die Rezeption deutscher Literatur und Musik auch weit in den Amateurbereich verlegten und damit ihre breite Akzeptanz bezeugten (Pochmann 681 note 58). Es war gleichzeitig auch ein Indiz für die kontinuierliche Nachfrage der Herausgeber von Liederbüchern, aber auch Journalen und Zeitungen nach Übersetzungen und Adaptionen deutscher Texte. Dazu muss in diesem Zusammenhang an die große Zahl der ÜbersetzerInnen geistlicher Texte aus dem Deutschen erinnert werden, um den Umfang der Rezeption insgesamt deutlich zu machen (cf. Hornaday).

Aus den Vorworten der Gesangs- und Liederbücher, die sich explizit zur ihrer Praxis der Übersetzung äußern, entsteht der Eindruck einer Werkstatt-Atmosphäre, in der die Herausgeber besonders in den Städten des Nordostens auch auf viele lokale Übersetzer und Übersetzerinnen zurückgreifen konnten: “Some of the most popular German Melodies have been harmonized and arranged expressly for this work, with poetry translated or English words adapted. The translations were made by J.F. Warner, Esq., of this City [New York]” (Bradbury 1842, preface); oder: “Much of the poetry has been translated from the German, by Mrs. Eliza B. Goodwin, of Boston, and Mr. A.G. Gilett of New York” (1851, preface). Es wurde bei dieser Arbeit durchaus ein bewusster Unterschied gemacht zwischen Übersetzung, freier Übersetzung oder Adaption, Imitation und schließlich neuen Texten, also Kontrafakturen. Obwohl Lowell Mason diesen

Unterschied immer wieder hervorhob, machte er doch nie Angaben, was im Einzelfall den Ausschlag für die jeweilige hypertextuelle Form gab: “I have been fortunate in procuring the aid of several persons who can furnish words – by translating, or by imitating, or by originals [. . .].”<sup>105</sup> Allerdings wird bei den Anforderungen auf sprachlicher Ebene – man bedenke auch die gelegentlichen Lieder in Mundart – deutlich, dass der Spielraum zwischen Übersetzung und Kontrafaktur wohl danach bemessen war, was die ÜbersetzerInnen angesichts der Heterogenität des deutschen Adaptionmaterials leisten konnten. Die Anforderungen auf der Ebene der Repräsentation, d.h. der meist moralisch-didaktischen Zielsetzungen mussten diesen Raum ohne Zweifel noch weiter einengen und auf die freieren Adaptionformen verlegen: “The German, French, Swiss and Tyrolese Melodies have either been freely translated, or new words have been written especially for the music; and in all, whether European or American, a high moral tone and pure sentiment have ever been studied [. . .]” (Bradbury 1853, 3; cf. Pemberton 40). Die musikalischen Aspekte von Melodie und Rhythmus, denen durchweg der Vorrang gelassen wurde, sorgten schließlich für einen weiteren Schwierigkeitsgrad der sprachlichen Adaption. Melodien wurden auch gelegentlich vereinfacht, aber im Wesentlichen bewahrten sie für die Rezipienten den Schlüssel zur Identität eines Liedes und seiner Identität als einem deutschen Erfahrungsgegenstand, auch wenn damit starke Eingriffe in den Text verbunden waren:

The words are generally translations of those [German words] for which the music was composed, and are believed to be as literal as their adaptation *to the same music* would allow. In some cases, however, it has been deemed advisable to give the general ideas of the song, rather than a

complete translation of each verse, want of room preventing the whole song from being used. The verse will sometimes be found of strange metre and harsh rhythm, but the character of the music rendered this unavoidable in many cases. (The German Glee-Book 1845, preface)

Insgesamt ist zu erkennen, dass an der Rezeption allein im Bereich der sprachlichen Adaption nicht nur ein immenser Aufwand an Arbeit und Logistik geknüpft war, sondern auch für viele ein Prestige bedeutete, sich kompetent an der Vertextlichung eines Kulturkontakts zu beteiligen.

#### 4.2.5. Deutsche Musiker und Musiklehrer in den USA

Wie im literarischen Diskurs war auch im Bereich des musikalischen Schaffens der USA der Wunsch nach Ausdruck der eigenen nationalen Originalität ein viel diskutiertes Thema und ein romantisches Kunstkonzept, das man mit anderen Nationen teilte (cf. Lauterbach 504). Auch hier ging es in den USA darum, aus dem Schatten des britischen Erbes zu treten und um die Frage, inwieweit man sich dabei an anderen europäischen Vorbildern orientieren und messen sollte (Friedberg 4). Der Verweis auf äußere Vorbilder war eine zunächst wichtige und verbreitete Rhetorik, überhaupt erst die Notwendigkeit einer eigenständigen nationalen Musikkultur Amerikas zum Redegegenstand zu machen. In dem Journalartikel "Thoughts on National Music" von 1848 fand Emersons Aufruf zur kulturellen und künstlerischen Eigenständigkeit sein Echo: "We should learn to be original; we should study, at once, that notable simplicity which is truly great in Art, and while we imitate what is worthy in others, endeavor to reach something which is entirely our own" (Winchester 1849, 445; cf. Nichols 85). Warum man sich selbst darin unterrichten musste, was man doch schon war, ist eine

Frage, die auf die Spannung zwischen der Suggestion einer vorhandenen nationalen Identität und ihrer noch zu leistenden Konstituierung deutete, wie sie auch im literarischen Diskurs immer wieder aufkam (cf. Lauterbach 487). Resultat dieser Konstellation war eine ambivalente Rhetorik, mit der in den unterschiedlichen Gesangbüchern eine vage amerikanische Identität vertreten wurde, um von diesem Standort fremdes und vor allem deutsches Liedmaterial aufnehmen zu können: “We believe, that a book of Church Music to be extensively useful in this country, should be mainly American in its leading characteristics, though it may and should contain much that is foreign” (Bradbury 1853, Vorwort). Erhalten blieb trotz (oder wegen) dieser Ambivalenz der Status einer *amerikanischen* Präsentation, der es auf diese Weise gestattet war, sowohl auf ihre eigene Identität zu zeigen, als auch autoritativ und vorbildlich das fremde Material auszustellen.

Die Verbindung zwischen einer Orientierung am Anderen zum Zweck der Konstituierung des Selbst war eine rhetorische Strategie, die den Eindruck vermeiden musste, man wolle das Vorbild um seiner Selbst willen kopieren. Der Neu-Engländer, Komponist und “singing-school teacher” Thomas Hastings (1784-1872) vertrat in seiner Dissertation on Musical Taste (1822) als einer der ersten in den USA die Auffassung von der Vorbildfunktion deutscher Musik, blieb dabei aber noch im Rahmen einer rein ästhetischen Orientierung, nicht etwa einer nationalen: “We are decided admirers of German musick. We delight to study and to listen to it. [. . .]. The science, genius, the taste, that every where pervade it, are truly captivating to those who have learned to appreciate it” (194). Speziell der hier von Hastings verwendete Begriff “science” bzw. *scientific music* wurde jedoch schon in seiner Zeit und im Kontext der Rezeption zu

einem zentralen Konzept, dass – vergleichbar mit dem romantischen Geniebegriff - für den Rest des Jahrhunderts oft national-stereotyp mit deutscher (später klassischer) Musik assoziiert wurde, obwohl es ursprünglich nicht mehr als die schulgerechte, den tonalen Regeln entsprechende Harmonisierung von Liedmelodien meinte. In weiterer Assoziation mit dem Topos der Deutschen als einem religiösen Volk wurde dann dieser Begriff selbst mit religiöser Bedeutung aufgeladen. Der allgemeine Wunsch nach christlicher Erbauung verband sich so rhetorisch ganz natürlich mit guter, d.h. gut in Gesang und Begleitung harmonisierter Musik.<sup>106</sup> Mit dem Beginn der 20er Jahre wurde wiederholt von den Herausgebern neuer Gesangbücher auf die neue “attention to good harmony” (Mason 1822, ivf.) hingewiesen, die damit auch gleich ihre Rezeption europäischer Musik rechtfertigten: “Publick feeling is aroused to the importance of sacred musick, and for a few years past, the science itself has received an unaccustomed share of attention. Commensurate with this attention, has been the anxiety to obtain *good* musick; [. . .]” (Warren 1823, iii). Bereits die Übernahme der Melodien von Handel, Haydn, Mozart, Beethoven und anderer “most eminent European masters” war eine Autorisierung einer Art Modernisierung der traditionellen religiösen Kultur (Warren 1823, iii). Dieser Effekt wurde noch verstärkt durch den Hinweis, dass korrekte Harmonie allein schon ein Schlüssel zur richtigen inneren Religiösität darstellte: “Nor is there any doubt but that these new harmonies are much more consistent with musical grammar, than the old, and much better calculated to produce devotional feelings” (ivf.; cf. Mason 1822, v). Die Assoziation von musikalischem Handwerk (“science”) – also einer weltlichen Kunst – und einer dadurch aktualisierten Religiösität verband sich organisch im Bild vom deutschen Musiker und von deutscher Musik als einer Autoritätseinheit, die als Topos



noch lange Zeit dazu diente, den eigenen amerikanischen Standpunkt auch international zu definieren:

We are a little more Germanized in America [than in England; . . .]. There is a greatness about the organ-playing of the Germans that is not known here. In the church service the difference is very great. In Germany we hear the lofty, grand, soul-inspiring strains of the full organ and of the fugue; whereas in England the ornamental, gilded, spangled, fringe-trimming style too often prevails. (Mason 1852, 256)

Die Fähigkeit, diese Qualität in der deutschen Musik zu erkennen und für die eigenen Zwecke anzuwenden, wurde sowohl zur Bestätigung und Aktualisierung christlicher Traditionen in den USA, als auch zum Indikator einer nationalen Sprecherposition, die man durch die Repräsentation universaler Gültigkeiten einnehmen konnte. Auf diese Weise konnte man sich verändern und trotzdem bestätigen, wer man war.

Im Gegensatz zum literarischen Diskurs, wo keine unmittelbare Präsenz deutscher Autoren und Autorinnen die Balance der Repräsentation beeinträchtigen konnte, wurde der Selbstfindungsprozess nationaler Identität im musikalischen Bereich mit seinem Topos vom vorbildlichen deutschen Musiker gelegentlich auch problematisch. Dies lag an der Einwanderung und Anwesenheit professioneller deutscher Musiker, Dirigenten, Komponisten und Musiklehrer, die bereits vor der gescheiterten Revolution von 1848 verstärkt ins Land gekommen waren, schnell in allen Bereichen organisierter Musik Aufnahme fanden und speziell in den Städten des Ostens ab den 50er Jahren das Bild beherrschten (Ernst 97). Besonders im Bereich der Orchestermusik entwickelte sich die amerikanische Musiklandschaft in den folgenden Jahren und Jahrzehnten zu einer

“German province,” innerhalb der die deutschen Musiker eine – so musste es scheinen – uneingeschränkte Autorität und Vorbildfunktion besaßen. Sie galten als die Repräsentanten einer musikalischen Hochkultur, deren Handwerk und ästhetische Werte kaum in Frage gestellt wurden (Hamm 336; Davis 100f., 154). Hinzu kam auch ihr Ruf, in Musik und Kunst jenseits von didaktisch-moralischem Nutzen einen ästhetischen Selbstzweck und genialischen Kult zu feiern. Ihre Haltung zur Kunst entspräche, so das Klischee, mehr einem religiösen Eifer, als dem Verlangen, sich und andere damit lediglich zu unterhalten (Loesser 491). Damit fügte sich dieser Ruf eng an das oben beschriebene religiöse Bild des deutschen Musikers, das man auf Grund seines musikalischen Handwerks und Genies damit assoziierte.

Dieses fetischisierte Bild deutscher Musikgenies samt seiner religiöseh Ehrfürchtigen Konnotation *und* ihre reale Präsenz führte zwangsläufig bei der Repräsentation im amerikanischen Diskurs zu Unstimmigkeiten. Das amerikanische Verlangen nach einer ausgesprochen nationalen Ästhetik musste sich der Idee einer universalen Ästhetik unterordnen und zum anderen diese universale Ästhetik paradoxerweise als ein Privileg einzig einer deutschen Nationalidentität anerkennen. Diese Schachmatt-Konstellation problematisierte unweigerlich die oben beschriebene Ambivalenz zwischen äußerer Vorbild-Orientierung und innerer Identitätsfindung. Der Komponist und Musikkritiker George Frederick Bristow (1825-1898) reagierte in einem Zeitungsartikel von 1854 auf die Dominanz deutscher Musiker bei den New York Philharmonikern, indem er das (vermeintlich) ästhetisch Absolute des Deutschen im Vergleich zum aufgeklärten Amerika herunterschimpft, ohne aber deswegen seine Eigenschaft als referentielle Größe relativieren zu können oder zu wollen:

America has made the political revolution which illumines the world, while Germany is still beshrouded with a pall of feudal darkness. While America has been thus far able to do the chief things for the dignity of man, forsooth she must be denied the brains for original Art, and must stand like a beggar deferentially, cap in hand, when she comes to compete with the ability of any dirty German village. (Bristow 1854, 100)

Trotz der Dominanz deutscher Musiker in den USA stimmten die meisten Kritiker selbst im späten 19. Jahrhundert, als sich die Situation durch den Zustrom der Einwanderung noch verschärfte, nicht für eine willkürliche Bevorzugung von Amerikanern im Bereich der Konzertmusik. Ganz im Gegenteil, es festigte sich weitgehend die Ansicht von dem positiven Beitrag deutscher Musiker und Musik zur amerikanischen Musiklandschaft überhaupt (Tischler 32).

Die deutschen Musiklehrer in den USA, deren Wirken sich aus der Musikkultur nur aus zahlreichen Randbemerkungen ablesen lässt, spielten zwei Rollen. Einmal ließ sich aus dem beschriebenen Klischee in Musikpublikationen, Konzertplakaten und Zeitungsannoncen gutes mimetisches Kapital schlagen. Die Vorstellung vom “German professor of music” wurde zum Allgemeinplatz. Zum anderen bildeten sie als Vermittler – vor allem in ihrer Eigenschaft als Zwischenhändler von *sheet music* – auch einen wichtigen Zirkulationsraum von musikalischen Texten und Praktiken. Sie brachten mit der Zeit ihren amerikanischen Schülern nicht nur Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy oder populäre Salonlieder näher, sondern griffen auch direkt in die Tradition ein, indem sie die Praxis musikalischer Notation veränderten: “They made Americans stop speaking of ‘minims,’ ‘crochets,’ and ‘quavers’ - after the somewhat ritualistic

English fashion - and got them to adopt the logical German way of saying ‘half notes,’ ‘quarter notes,’ and ‘eight notes’” (Loesser 492).

Aus der anonymen Masse der deutschen Musiker und Musiklehrer in den USA ragten einzelne heraus, die aus der Nähe anschaulich machen, dass es sich insgesamt nicht um eine Art diffusen deutschen Einfluss handelte, sondern um Vermittler, deren Aktivitäten und Namen spezifische diskursive Bedeutungen übernahmen und so rhetorisch verwendbar wurden. Ein prominentes Beispiel war Friedrich L. Abel (1794-1820), Mitglied einer Prominenten Musikerfamilie aus Mecklenburg-Schwerin, der Lowell Mason in seinen frühen Jahren (ab 1817) in Savannah, Georgia, unterrichtete. Entscheidend an dieser Lehrzeit war Masons Begegnung mit professioneller Harmonielehre und seine Anleitung durch Abel zu ersten Kompositionen und seiner ersten Anthologie The Boston Handel and Haydn Society Collection of Church Music (1822). Diese Sammlung wurde zum Prototyp einer langen musik-literarischen Praxis in den USA, die die vereinfachten Melodien klassischer Kompositionen kontrafakturisch geistlichen Hymnen unterlegte und so für den Gebrauch in Kirchen und Singschulen nutzbar machte (Pemberton 25f., 33; Keene 104f.): “Here perhaps more than any other single moment German theory and American psalmody were united in the person of Lowell Mason” (Hughes 2: 289f.). Die Sammlung ging durch 22 Auflagen und verkaufte fünfzigtausend Exemplare zwischen 1822 und 1858, nicht zuletzt durch die Werbewirksamkeit der großen Komponistennamen im Titel und Abels persönliche Empfehlung im Vorwort (Keene 105; Pemberton 36).

Ein weiteres Beispiel - und aus einem denkbar anderen Bereich - ist der deutsche

Einwanderer, Musiker und Komponisten Heinrich Kleber (1816-1897), der in den 50er Jahren in Pittsburgh eng mit dem populären Komponisten Stephen Foster (1826-1864) zusammenarbeitete. Er assistierte Foster bei einzelnen Kompositionen, Arrangements, aber auch mit Übersetzungen aus dem Deutschen (Hamm 1979, 222; Austin 22f., 123ff., 279f.; Baynham). Fosters Interesse am deutschen Lied und deutscher Musik fand seinen Ausdruck nicht nur in der Bearbeitung deutscher Melodien für die instrumentelle Hausmusik – einschließlich Abt, Strauss, Schubert, Beethoven und auch Kleber selbst (Foster 1854; Howard 107f., 189), sondern auch in seiner Übersetzung von Franz von Kobells (1803-1882) “In den Augen liegt das Herz” (1841), wobei die Melodie von Franz Abt (op. 54, 1) von Kleber 1851 für die Publikation als “In the Eye Abides the Heart” arrangiert wurde:

In the eye abides the heart,  
 Every pure and tender feeling,  
 All emotions worth revealing,  
 Through the eyes their charm impart [. . .]. (1-4)<sup>107</sup>

Obwohl sich die Texte Fosters meist der Motive der sentimental Klischeewelt des amerikanischen Südens bedienten, erinnerten – möglicherweise durch Klebers Einfluss - doch viele seiner melodischen Idiome und Harmonisierungen an das deutsche volkstümliche Lied des 19. Jahrhunderts (Tawa 1992, 129; Malone 1979, 21). Die Kritiker der Nachwelt scheuten sich nicht, den Bezug aufs Deutsche zu betonen, um die eigenen Lieder Fosters als das zu authentisieren, was sie nicht waren, nämlich Volkslieder: “[The negro music] has been elaborated as folk-song, with a beautiful

simplicity and directness, by Foster, who is as truly the folk-song genius of America as [Carl Maria von] Weber or [Friedrich] Silcher have been of Germany” (Elson 1904, 134).

Die Vielfalt der Funktionen und Kontexte sozio-musikalischen Handelns, in denen sich eingewanderte deutsche Musiker wiederfanden, war keineswegs auf das Unterrichten oder die Teilnahme in großen, namhaften Orchestern beschränkt. Das Klischee vom deutschen Musiker als einer elitären und ernsten professionellen Erscheinung mag dazu verführen, dies zu erwarten. Viele von ihnen erreichten die USA bereits mit einer genauen Kenntnis des internationalen populären Musikmarkts – einschließlich der Salon-, Programm- und Hausmusik - und seiner kommerziellen Erwartungen (cf. Dahlhaus 311-320; Worbs 121f.). Der Violinist und Komponist Matthias Keller (1813-1875) kam 1846 von Stuttgart über Wien nach Philadelphia. Er konnte sich mit zahlreichen englischsprachigen Kompositionen (“American Hymn,” “Whispering Hope”) einschließlich einiger Lieder zum Bürgerkrieg erfolgreich in den populären Musikmarkt und in die amerikanische Musikgeschichte integrieren: “[He] so thoroughly assimilated our American spirit and love of country as good and true a patriot as though native born, and whose contributions to our national songs entitle him to a place among America’s composers” (Birdseye 1879, 215). Keller sorgte auch dafür, dass unter anderen deutschen Liedern, die er mitgebracht hatte, auch Franz Abts “Wenn die Schwalben heimwärts ziehn” (1842) mit dem Text von Karl Reginald Herloßsohn (1801-1849) in den USA bekannt wurde. Kellers Verbindungen nach Deutschland bewirkten auch Abts Teilnahme am großen Musikspektakel des International Peace Jubilee 1872 in Boston (Birdseye 1874, 50).

Hier ergibt sich eine direkte Verbindung zu dem bereits genannten Maximilian

Zorer (Lebensdaten unbekannt, vermutlich Österreicher), einer schillernden Erscheinung, die nirgendwo als Biographie existiert, sondern nur aus dem Kontext ihrer musikalischen Publikationen und Aktivitäten hervorgeht. Als Arrangeur war er es, der Abts “When the Swallows Homeward Fly” 1849 in New York mit der englischen Fassung von Charles G. Leland herausbrachte. Ein weiteres Gemeinschaftsprodukt mit Leland war Zorers Vertonung von Anton von Klesheims Wiener Mundartgedicht “Wenn’s Mailüfterl weht” (1849) als “The May Breezes” aus dem gleichen Jahr.<sup>108</sup> Diese Publikation ist deshalb interessant, weil Zorer dass Gedicht von Klesheim, einem Wiener Schauspieler, noch im gleichen Jahr seines Erscheinens und sogar vier Jahre vor seiner österreichischen Vertonung durch Joseph Kreipl (1853) mit seiner eigenen Melodie in den USA herausbrachte (Erk 1: 5, 126, Nr. 121). Zorer war erst ein Jahr vorher in New York in Erscheinung getreten, und man kann vermuten, dass er Klesheims Text gedruckt mit sich gebracht hatte oder memorisierte. In Odells Chronik der New Yorker Bühnen begegnet er uns 1848 zum ersten Mal als Mitglied zweier Vokalensembles, den Styrian Vocalists und Moravian Singers, die zur Vogue der europäischen *singing families* gehörten (Odell 5: 501; Lawrence 1988, 539). Danach wechselte er das Lager, wie andere, und schloss sich ab 1849 verschiedenen *minstrel shows* an, wo er sich als Jodler und Travestie-Künstler einen Namen machte. Darüber hinaus wirkte er auch als Instrumentalmusiker in *ersten* Konzerten mit und arbeitete erfolgreich als Komponist von Pianomusik.<sup>109</sup> Ohne Zweifel profitierte diese eklektische Karriere von dem Klischee des deutschen Musikers, dokumentierte aber auch seinen fließenden Übergang in die Subkultur des Karnevalisten. Nach 1856 verschwindet Maximilian Zorer wieder in das Dunkel der Geschichte.

Die Verehrung deutscher Musik und Musikdidaktik, aber auch die Selbstverständlichkeit, mit der dies zum Ausdruck gebracht wurde, wurde in dieser Zeit derart ins Extrem getrieben, dass sie für viele Amerikaner mehr zu einer Norm als zu einer Überzeugung wurde: “The absolute necessity of colleges of music was early discovered by the greatest musical peoples of the world, the German and Italians; and among the former especially we find to-day (sic) the most flourishing and extensive institutions of a musical educational character to be found in Europe” (McCaskey 1884, 175). Wie einst die amerikanischen Theologie- und Literaturstudenten zog es besonders ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts Studenten und Studentinnen der Musik an deutsche Konservatorien.<sup>110</sup> Das Bild einer blühenden und vorbildlichen deutschen und österreichischen Musiklandschaft wurde auch erheblich von der endlosen Zahl der Artikel und Besprechungen in Musikjournalen wie Dwight’s Journal of Music oder The Musical World (1836-1865) forciert.<sup>111</sup> Neben den Kritiken und verklärenden Beschreibungen wurde diese Landschaft hier auch kontinuierlich durch die Publikation einzelner Instrumentalstücke und Lieder repräsentiert, und dies in der Regel als ins Englische übersetzte Adaption (cf. Nichols 83).

### **4.3. Die Reformbewegungen Neu-Englands**

Die religiöse Erweckungsphase des *Second Great Awakening* nahm speziell in Neu-England die Form von sozial-moralischen Reformbewegungen an, die sich verstärkt zwischen 1830 und 1860 angesichts wachsender sozialer und ökonomischer Probleme vor allem urbaner Gebiete formierten, wo Industrialisierung, Warenwirtschaft, Wirtschaftskrisen (1833-34, 1837, 1857), Entwurzelung, Einwanderung und die westliche Expansion ältere etablierte Strukturen der Gesellschaft destabilisierten (Ahlstrom 574;



Boyer 6). Die Unfähigkeit politischer Instanzen und der traditionellen Kirchen, diese Probleme zu lösen, vereinte die traditionelle, protestantische *upper class* mit den erfolgreichen *white-collar* Leistungsträgern der neuen, urbanen Wettbewerbsgesellschaft im gemeinsamen Versuch, soziale Kontrolle durch moralische Reformen und einem landesweiten Netzwerk modern organisierter Vereine, Verlage, Kampagnen und Institutionen auszuüben.<sup>112</sup> Diese weiße bürgerliche Mittelklasse, die selbst ein Produkt der Industrialisierung war, definierte ihr neues Selbstverständnis speziell aus dem Kampf gegen diese negativen sozialen Erscheinungen, artikulierte dabei aber keine Bedenken gegen die sich ausweitende Industrie- und Wettbewerbsgesellschaft an sich. Vielmehr sollte dieser innere Widerspruch mittels einer religiös motivierten Rhetorik von der moralischen Besserung – “the moral government of God” – und der geistigen Hygiene des Einzelnen in der Gesellschaft versöhnt werden. Man hegte zum Beispiel die Überzeugung, dass Trunksucht u.a. die Ursache für Pauperismus sei, und glaubte deshalb, auf dem Weg der individuellen Abstinenz die ganze Gesellschaft reformieren zu können, als “plan for the redemption of the race” (Smith 168). Armut selbst galt als unmoralisch und die in Armut lebende Familie als keine intakte Institution, sondern als ein “social failure and a moral disaster” (Boyer 40ff.). Deshalb waren aus dieser Sicht weder die arme Familie, noch ihre Lebenssituation reformierbar, sondern nur das einzelne, in der Regel junge Individuum. Dessen Charakter sollte in der Obhut von Sonntagsschule, Singklasse und der unüberschaubaren Reformliteratur, die ihm die fehlende Familie und den mütterlichen Schutz ersetzen sollten, zu einem respektablen und brauchbaren Mitglied der Gesellschaft transformiert werden, “compelled only by love” (42, 50, 56).

Dieses Reformkonzept stützte sich seit den 40er Jahren auf die neue Doktrin des

*perfectionism*, nach der alle Christen aus sich selbst die Fähigkeit schöpfen sollten, Gottes Willen zu leben und Gott selbst gleich zu werden (Faragher et al. 360f., 388; cf. Branch 349ff.). Diese Doktrin wurde zu einer populären, auf die Praxis gerichtete Variante transzendentaler Philosophie und “fulfilled a typical American urge to make Christianity work” (Smith 1980: 12, 145). Eine wichtige Voraussetzung dafür war einerseits die Auffassung vom Menschen als einem grundsätzlich guten Wesen – bedingt durch Gottes unvermittelte Anwesenheit in jeder Person -, das entweder vor schlechten Einflüssen zu schützen oder durch entsprechende Umerziehung moralisch zu läutern sei (cf. Smith 1980, 97f.). Dies galt besonders für Kinder, die zur wichtigsten Zielgruppe der organisierten Fürsorge der Reformen wurden (Faragher et al. 388f.; Boyer 38). Die sozialpolitischen Methoden und Ziele der Reformbewegungen verwässerten so immer mehr ältere theologische Differenzen und schlugen den Grundton eines “vague and secularized Puritan transformationism” an, dessen Drang zum manipulativen und schwärmerischen Experiment mit dem Menschen – von *phrenology*, *health foods* und *mesmerism* bis zu *spiritualism* - von der allgemeinen sozialen Verunsicherung und Hoffnung auf Erneuerung von Ich und Gesellschaft zeugte und auch profitierte.<sup>113</sup>

Auf der Basis des Evangelismus und seiner Betonung der “self-discipline” als neue Weltanschauung der Mittelklasse übernahmen die Reformbewegungen die rhetorische und praktische Organisation eines neuen Individualismus der Konformität innerhalb der sich verändernden sozial-ökonomischen Bedingungen (Faragher et al. 361; Singleton 48). Dieser dogmatische Konformismus definierte seine soziale Stellung nach außen durch kompromislose Ausschließung ethnischer Gruppen (*nativism*), Distanz zur Arbeiterklasse, streng definierten Geschlechterrollen und religiöser Intoleranz speziell

gegenüber Katholiken (Faragher 388; Ahlstrom 617f.; Singleton 54f.). Der moralische Kreuzzug gegen “Sabbath-breaking, profanity, and intemperance” war eine radikale Kulturpolitik, die generell Weltlichkeit und moralische Selbstbestimmung als Bedrohung einer gesellschaftlichen und sittlichen Ordnung verstand (Ahlstrom 516f.; cf. Boyer 13). Soziale Konflikte wurden so in eine moral-religiöse Reformkultur übersetzt, welche die Förderung des Geistes und die Kontrolle des Fleisches zu seinem Programm machte und der alten klerikalen Führungsschicht den Erhalt ihres Einflusses sicherte (Smith 1980, 38f.).<sup>114</sup> Die Verheißungen des *millennial dream*, die Rückkehr Christi auf Erden, setzte so in Gang, was der Dichter John Greenleaf Whittier (1807-1892) als die “moral steam-enginery” bezeichnet hatte.

#### 4.3.1. Reformbewegung und Musikerziehung

Der musikalische Beitrag zur Reformbewegung und seiner Experimentierfreude bestand seit den 30er Jahren seinerseits wieder aus speziellen Reformen, die darauf zielten, Gesang und Musik als erzieherisches Mittel zur Förderung von gesellschaftlicher Moral und Sitten einzusetzen. Musikerziehung wurde zu einem anerkannten Weg zu individueller und sozialer Wohlfahrt, Singen zu einem Heilmittel, Geist und Körper vor allem junger Menschen auf die rechte Bahn zu bringen (Stone 40, 43, 47f.): “[Love of music] is essential to the full health and glow of the intellectual and moral system of man; [ . . . ] it is just the kind of influence which promises to check the vicious tendencies most peculiar to our state of society” (Dwight 1838-39, 9f., 205). Führende Musikpädagogen wie William C. Woodbridge, Lowell Mason und William B. Bradbury unternahmen jede Anstrengung, vor allem rhetorischer Art, die natürliche Verbindung zwischen Musik, Religion und Moral plausibel zu machen:

An eminent writer made the following remark - “Let me make the ballads of a nation, and I care not who makes their laws;” evidently implying that the power of music had a greater influence in governing passions, and forming the character of men than the most wholesome and salutary laws. If this sentiment be correct, it is a matter of no ordinary concern what character of music and sentiment are taught to the youth of our country. Children will sing. It appears to be the most natural way of expressing the exuberance of their feelings; and if they are not taught such music and sentiment as are calculated to inspire pure and holy feeling, they will those of a demoralizing character. (Bradbury 1843, vi)

Neben dieser etablierten Auffassung von der moralisch-religiösen Wirkkraft von Musik und Gesang glaubte man in Neu-England - parallel zum Diskurs um deutsche Literatur, Philosophie und Theologie - auch in den pädagogischen Ideen Deutschlands ein besseres Verständnis der menschlichen Natur zu entdecken, das die bis dahin in den amerikanischen Schulen praktizierte autoritäre Erziehungsmethode radikal in Frage zu stellen schien (Packer 372). Die pädagogischen Methoden und Soziallehren des schweizerischen Aufklärers und Reformers Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) gewannen bereits ab 1825 auch in Neu-England Anhänger und Nachahmer. Der Pädagoge William Channing Woodbridge (1794-1845) hatte die Jahre 1820 und 1825 bis 1829 in Deutschland und der Schweiz verbracht, wo er aus direktem Kontakt mit Pestalozzi, anderen Reformpädagogen und aus Studienbesuchen in deutschen Schulen die Anregung schöpfte, schweizerische und deutsche Erziehungsmethoden samt ihres vorhandenen Liedmaterials für die Gesangbücher der Schulen und Singkreise in den USA

zu übernehmen. (Keen 1982, 89ff.; Pemberton 62f., Pochmann 77f.). Er regte damit neben anderen auch über die Musikdidaktik hinaus im Kreis der Transzendentalisten einen neuen pädagogischen Trend an.<sup>115</sup>

Pestalozzis Lehre ging vom Ideal einer allgemeinen Volksbildung und dem demokratischen Verständnis einer in jedem Menschen angelegten Lernfähigkeit aus, die es durch kindgerechte Didaktik zu fördern und von den schädlichen Einflüssen der Umwelt zu schützen galt (156; Keene 79; Pemberton 63). Die Idee, dass nicht Disziplin und Auswendiglernen, sondern sinnliche Anschauung und Erkenntnis, der progressive Schritt vom Einfachen zum Komplexen Grundlage systematischen Lernens sind, wurde bald in den USA zur neuen Ideologie des “common-school awakenings” im Nordosten der USA. Neben zahlreichen Übersetzungen und freien Adaptionen der Lehren und Texte Pestalozzis ins Englische kam es speziell im Bereich der Musikerziehung ab etwa 1830 zur sehr verbreiteten Übernahme der Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen (Zürich 1810) von Hans Georg Nägeli (1775-1836) und der Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen (Stuttgart 1826) von G. F. Kübler, die sich beide eigentlich nur sehr vage auf Pestalozzi beriefen.<sup>116</sup> In den didaktischen Gesangbüchern wurde der Name “Pestalozzi” zu einem wichtigen rhetorischen Bezugspunkt und einem wirkungsvollen Mittel der Selbstautorisierung der Kompilatoren und Herausgeber: “The advantage of this [Pestalozzian] system are so great that it only requires to be known, to be universally adopted” (Mason 1839, preface; cf. Bradbury and Sanders 1845, vi). Die meisten amerikanischen Reformer des 19. Jahrhunderts ließen in ihren Arbeiten auf diese Weise das wirkungsvolle Zauberwort “Pestalozzi” anklingen, ob sie letztlich etwas mit seinen Lehren zu tun hatten oder nicht (Perrin 66). Pestalozzi wurde zu einem Gütesiegel

und einer topischen Konvention, mit der Bilder von gesellschaftlicher und sittlicher Harmonie produziert und fest mit musikalischer Erziehung assoziiert wurden:

The Public are much indebted to the good taste and discernment of William C. Woodbridge, (of the Journal of Education.) for urging upon their attention, the German [Pestalozzi] system of Juvenile Music, which he, with the aid of Lowell Mason, brought so favorably into notice in 1826. I consider that effort to have greatly benefited the cause of education generally – especially the department of the moral training of the young. I doubt not but through its means, many families and schools have become nests of cooing harmony, where before was the jarring war of discord and ill-nature. It forms an epoch on the History of Music in this country, and I am happy to find that though many difficulties, and much prejudice, the cause is winning its way to popular favor. (Bradbury and Sanders 1841, vi)<sup>117</sup>

Wie die anderen Reformbewegungen reagierten die Musikreformer mit ihrem Programm auf die Bedrohungen der von ihnen geschätzten traditionellen Strukturen, - wie die Erziehungsnot des wachsenden Proletariats der Städte, die Assimilationsprobleme fremdsprachiger Immigranten und die Verbreitung des Katholizismus (Welter 1975, 280f.). “Universal evangelization” und christliches Mitgefühl für die Unterprivilegierten und Ungläubigen dienten der Instandhaltung einer sozialen Ordnung: “Strong passions – whether unleashed by drink, immigrant disorder, poverty, popular entertainment, or sectarian excess – were understood to take one away from the safety of the family and the domestic setting by being indulged in for their own

sake” (Morgan 1998, 84ff.). Anstelle von praktischen sozialen Lösungen aber boten die Reformen, ob in den Moralgeschichten der Trakte, den Lehren der Sonntagsschulen oder in Liedtexten, lediglich eine Reanimation nostalgischer Bilder von heiler Familienwelt und kollektiver Harmonie, von Tugenden protestantischer Ethik wie Fleiß, Frömmigkeit, Pflicht und Entsagung, von “behavior based on an image of society as stable, orderly, an securely hierarchical” (Boyer 30, 43f). Durch die Integration von Musik und Singen als einem ästhetischen Mittel zur moralischen Erziehung der Massen nahm die amerikanische Reformbewegung auch Teil an einem internationalen romantischen Programm, das Musik zur Metapher für die holistische Gemeinschaft selbst erhoben hatte, durch die sich soziale Konflikte harmonisieren ließen (Donakowski 190, 310). George W. Pratts The Pestalozzian School Song Book (Boston 1852) beschwor mit zahlreichen Liedern, ihren Bildern und Motiven den idealen Erfahrungsraum von Gemeinschaft, Freundschaft, Natur und Harmonie ganz dem Programm seines Titels entsprechend. Unter den deutschen Adaptionen befand sich hier auch das Studentenlied “Der Sänger” (“Der Sänger sah, als kühl der Abend taute”), das nun als “The Minstrel” (“The minstrel saw, as damp the night descended”) die Geschichte vom fahrenden Sänger erzählt, der nach genossener Gastlichkeit am nächsten Tag wieder weiterziehen muss:

[ . . . . . ]

Sweet the songs that graced that happy meeting,

And filled the friends with true delight;

He sang of sweet domestic social pleasures,

And bonds which friendly hearts unite.

With morning's dawn the joyous meeting ending,  
 The minstrel wanders on his way,  
 O'er forest glades and mountains gaily singing,  
 Till echo answers back the lay. (5-12)  
 (Pratt 1852, 166f.)

Um den Topos der Ideallandschaft zu wahren, musste allerdings in der zweiten Strophe zensierend eingegriffen und ausgeschlossen werden. Denn die Motive von Trank, Liebe und Verführung im deutschen Ausgangstext entsprachen natürlich nicht der Idee von sozialer Pflicht und Entsagung:

[ . . . . . ]  
 Auf kleinem Tisch, da stand ein voller Becher,  
 Sie bot ihn gern und trank zuvor  
 Und Amor lauscht, gelehnt auf leeren Köcher,  
 Und neigt den Kosenden sein Ohr. (5-8)  
 (Benda Nr. 32)

Mit der rudimentären Adaption von Pestalozzis Pädagogik und seiner konsequent religiös-moralischen Auslegung beschwor man nicht nur romantische Häuslichkeit, sondern auch Disziplin, Ordnung und Gemeinschaftsgefühl: "The study of music from its very nature, cultivates the habits of order, and obedience and union [. . .]. We were struck with the superior order and kindlier aspect of the German schools in comparison with our own; and ascribe it not a little to the cultivation of music among them" (Woodbridge 1838, 17; cf. Pemberton 65). Musikerziehung wurde ein Weg zu Gott, besserer Gesundheit, frischem Geist, sittlich korrektem Gefühl, Ordnungsliebe, Gehorsam und



Kollektivsinn: “All must follow a precise rule, and act together in obedience to a leader” (Mason 1831, iv; cf. Branch 305). Musik war jetzt ein Mittel, die Moral einer jungen Generation zu heben, von deren Charakter und Patriotismus die Zukunft des Landes abhing (Mason 1831, v). Mit Singen verknüpften fast alle Liederbücher eine Heilserwartung nationaler Art, indem durch Singen die Seelen der Kinder und dadurch wiederum die Nation gerettet werden sollte: “If we save the young we save all. [caesura; . . .] we hope the day is not far distant when there will be found in every school throughout our land a band of youthful choristers assiduously cultivating a musical taste, while in their hearts they cherish a hope of uniting in that universal song of praise which is heard only in ‘the land of the blest’” (Linden 1855, 4).

Die Überzeugung vom positiven Einfluss und von der Vorbildfunktion europäischer Musik und Musikdidaktik gewann so innerhalb der Reformbewegung zahlreiche Anhänger. Der vermeintliche Erfolg dieser Methoden in Deutschland und in der Schweiz, aber auch erste Versuche in den USA gaben den Musikreformern zusätzliche Argumente, Gesangserziehung gegen die Einwände ihrer puritanischen Kritiker autoritativ als empirisch erprobten Gegenstand vorzubringen und als Unterrichtsfach in den Schulen zu etablieren: “It has long been supposed that in order to learn to sing, a pupil must be endowed with what is sometimes called a ‘musical ear.’ That this, however, is an error, is evident from experiments which have been made in Germany, and which are being made in this country” (Butler 1866, 3). Nicht nur wurde Singen zum festen Bestandteil einer didaktisch-religiösen Erfahrungswelt, sondern diese trat selbst damit rhetorisch in einen ursprünglichen Zusammenhang mit deutsch-schweizerischer Musikkultur, ihrer Liedern und Bilderwelt: “In the first part of the work

will be found many beautiful little songs, tasteful in music and pure in morals, adapted to the intellectual and musical capacity of young children. The Germans excel in childrens [sic] songs, and from their books many of these have been taken” (Mason und Webb 1846, preface). Dieser Zusammenhang lieferte eine für die Rezeption entscheidende Rechtfertigung, die Adaption deutscher Lieder im großen Stil zu betreiben. Musik und Singen führte nun nicht nur über die mundgerecht arrangierten Melodien der großen Meister zur religiösen Erweckung, sondern auch über einfache, in großer Zahl zur Verfügung stehender Volks- und Kinderlieder, deren didaktischer Wert als verbürgt galt und gleich mitrezipiert wurde (cf. The New Grove 1986, 2: 450 und Pemberton 59, 126f.). Diese Praxis nahm mit Lowell Masons Juvenile Lyre (1835), nach seinen eigenen Aussagen das erste schulische Gesangbuch in den USA (cf. Keene 94), ihren offiziellen Anfang:

A large portion of them [songs] are translated from works which were collected by the Rev. William C. Woodbridge, during a recent visit to Germany, and placed by him in the hands of the Editors, with the hope of rendering them useful to the children and youth of this country. [Caesura] They have received the sanction of the public guardians of education in many parts of Europe, and form a part of that course of instruction which is deemed indispensable to a well organized school (v).

Mason und sein Kreis reformistischer Musikpädagogen sorgten ab jetzt für die sprachliche und musikalische Adaption von hunderten deutscher, schweizerischer und österreichischer Volks-, Kirchen- und Kinderlieder. Dies war allerdings nicht nur eine Frage didaktischer und weltanschaulicher Aspekte, sondern hatte auch dadurch seinen

praktischen Vorteil, dass man wieder die internationale Lücke im Copyright skrupellos und im großen Stil ausnutzte (Sanjek 1988, 205). Woodbridge hatte durch sein Vorbild auch die Studien- und Beschaffungsreisen anderer Musikreformer motiviert (Pochmann 22). Teil dieses transatlantischen Verkehrs wurde danach Lowell Mason, der 1837 und wieder 1852 dem Vorbild Woodbridges folgend gleich zwei ausgedehnte Aufenthalte in Europa machte - mit Schwerpunkten in Deutschland, der Schweiz und England -, die er in seinen Briefen und Tagebüchern wohl dokumentierte (Broyles; Wienandt). Neben der eigenen Fortbildung in Sachen Musikpädagogik und einer Art Feldforschung zur Musikkultur der Bevölkerung nutzte Mason die Gelegenheit, prestigeträchtig und zur eigenen Aufwertung auch prominente Musiker wie Neukomm, Wartensee, Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy oder Thalberg zu besuchen. Vor allem aber galt seine Reise der Beschaffung neuen Musikmaterials zur Adaption für die Singschulen und Kirchen Neu-Englands: “The sudden appearance of a letter discussing a place visited previously, the misspelled German, the lack of careful proofreading for errors in English spelling – all point to a hasty assembling of materials for a market that would disappear if the opportunity for prompt publication were lost” (Wienandt xv; cf. Pemberton, 97f., 108f., 140ff.; Broyles 8f.). Wie Woodbridge und Mason machten auch viele ihrer Kollegen ausgedehnte Studien- und Informationsaufenthalte in Deutschland. William B. Bradbury ging 1847 nach Leipzig, wo er zwei Jahre mit Ignaz Moscheles studierte (Marocco und Gleason 355), und desgleichen zog es George F. Root 1850 (Hughes 2: 533) und Isaac B. Woodbury (1819-1858) 1849 nach Europa zu Studienzwecken und “to gather material” (Hughes 2: 604).

Diese Reisen selbst wurden ebenfalls zu einer rhetorischen Beglaubigung der

Adaptionspraxis und des adaptierten Materials herangezogen, indem sie im Stil einer anthropologischen Feldforschung persönliche Erfahrung, Kontakte und Quellen als Kompetenzbeleg heranzogen und den Eindruck erwecken, als habe man die Lieder auf den Reisen direkt dem Volksmund abgeschaut: “In our journeyings through Switzerland and over the Alps, we allowed no opportunity to pass, by which we might put ourselves in possession of these delightful Songs of the Mountains” (Bradbury 1853, preface).

Umgekehrt wurde der Korpus der adaptierten Lieder auch selbst zu einem Beleg dieser Fremderfahrung, die autoritativ für die materielle und vorbildliche Wirklichkeit des Fremden einstand. Die Anonymität der Rezeption, d.h. die meist fehlenden Quellenangaben und knappen Verweise wie “from the German” – eigentlich Ergebnis der Copyright-Verletzung – bestätigten zudem geschickt den Eindruck dieser Feldforschung, indem es so schien, als schöpfe man unvermittelt aus dem anonymen Reservoir einer mündlichen und nationalen Volkskultur.

Mit diesem rhetorisch-mimetischen Kapital ausgestattet erschienen die Liedadaptionen als ein gültiger und authentischer Erfahrungsraum, in dem ihre Bilder und Motive immer das zu sagen schienen, was man an moralisch-sittlicher Aussage insgesamt von der jeweiligen Publikation erwarten durfte. Im Verborgenen blieb dabei, was oft an Zensur und Umdeutung nötig war, um die deutschen Texte im Bereich des so Gültigen zu bewahren. Besonders beliebt waren die Lieder Nägelis, die in dieser Hinsicht die wenigste Arbeit bedeuteten, weil sie bereits die gewünschte Motivwelt mitbrachten. Sie wurden nicht nur zu Dutzenden in Schulbüchern, sondern auch in Journalen wie den American Annals of Education and Instruction (Boston 1831-1839) samt Musik nachgedruckt (Goodnight 179, Nrs. 975-78). Die Motive dieser Kinder- oder

Jugendlieder bewegten sich im Bereich Natur, Jahreszeiten, Tagesablauf, Religion, Moral und Patriotismus, womit sie bereits ganz den motivischen Formeln eines Lowell Masons oder anderer evangelistischer Reformer und der Ästhetik ihrer Publikationen entsprachen (Morgan 1998, 90; Pemberton 127, 190). Typisch war das kindliche lyrische Ich, das in der Natur seine Beziehung zu Gott erfährt, wie zum Beispiel in Barbara Uiners “An die Abendsonne” (“Goldene Abendsonne;” 1788), das als “The Setting Sun” mit Nägels Melodie (1815) bei Mason und bei Bradbury erschien (Mason 1840, 73; Bradbury and Sanders 1841, 91; cf. Erk 3, Nr. 523):

[.....]

Thus I wish'd in childhood,

When I gazed on thee!

Wish'd my heav'nly path-way,

Like thine own might be.

Still I love to see thee,

Golden evening sun!

Evermore to see thee,

When the day is done. (17-24)

Bezeichnend für diese Lyrik war ihr Rollen- und Modellcharakter, der im Text die Identität des lyrischen Ichs mit Begriffen wie “childhood” oder, wie im folgenden Lied, “youth” klar mit der impliziten Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen verband und ihnen die Lieder wie natürliche Bekenntnisse in den Mund legte. Da Kinder zum Fundament der Familie und die Familie zum Fundament einer christlichen Gesellschaft

wurde, lag es nahe, sie im Text zu natürlichen Sprechern oder Adressaten einer christlichen Botschaft zu automatisieren, wie in der Adaption von Nägelis und Georg Geßners (1765-1843) “Loblied” (“Lobt froh den Herrn”) zu erkennen ist (Jacobi 192-?, Nr. 68; Fink 1842, 334):

“Song of Praise”  
 Ye happy ones,  
 Who step so soft and lightly,  
 While youth’s fair sun  
 Is beaming warm and brightly;  
 O praise the Lord,  
 O praise the Lord [. . .]. (1-6)  
 (Maso 1840, 6)

Nicht mehr Bekehrung als ein Prozess geistiger Überzeugung, sondern die Formung der Gefühle und des Charakters und die Kontrolle der Leidenschaft war ein zentrales Anliegen der Musikreformer: “Instead of indulging in intense feelings such as rage, lust, or fervent romance, the Christian was urged by evangelical moralists to cultivate [feelings of] sympathy [. . .]” (Morgan 1998, 86). Es ging also auch bei der beabsichtigten Wirkung der Lieder nicht um Gefühlsfeindlichkeit, sondern darum, die *richtigen* Gefühle zu kultivieren, d.h. den Kontext ihrer sozialen Bindungen zum Ausdruck zu bringen, nicht aber ihre freie Entfaltung zu ermutigen (Boyer 30). Damit dies nicht zufällig geschah, wurden gelegentlich in Vorwörtern oder Überschriften entsprechende Gefühls-Kategorien plastisch vorgegeben, die dem evangelistischen Konzept der “sympathy,” dem christlichen Mit- und Pflichtgefühl entsprachen:

The greatest care has therefore been taken, that none but the most pure and ennobling sentiments be attached to the beautifuls melodies of this work. The following are specimens, viz.- “Love of God, the giver of all good,” “Love to Parents,” “Love to Brothers and Sisters,” “Love of Country,” “Love of Home,” “Love of School and Teachers,” “Aspirations of Youth,” “Praise of Instruction,” “Pleasures of Singing,” “Rural Pleasures,” “Virtuous Assiduity,” “Songs of the Season,” &c. (Bradbury 1843, vi)

Bei der Adaptionarbeit verursachte diese Unterscheidung zwischen Gefühl und Gefühl auch Eingriffe in Texte, die auf den ersten Blick nichts in diesem Sinn Zweifelhaftes zeigten. Hoffmann von Fallerslebens “Tanzliedchen” (Aichele 1976, 31: Studentenmelodie von 1750) ruft kindlich verspielte und scheinbar harmlose Bilder von Natur und Frohsinn hervor, die deshalb sofort in der Kategorie “Rural Pleasures” heimisch werden könnten:

Lasset uns schlingen dem Frühling  
Blümelein zum Kranz,  
Lasset uns springen,  
Heiße zum Tanz [. . .]. (1-4)

Lowell Mason, der das Lied offensichtlich genug schätzte, um es zu verwenden, adaptierte es frei als “Come Join with Merry Roundelay” (1847, 31; 1854, 85), entfernte aber die lustbetonten Elemente wie “springen” und “Tanz,” denen die Reformpädagogen dieser Zeit im Gegensatz zum Gesang keinen moralischen Effekt beimäßen (Branch 306). blieb hier auch der Appellcharakter des Ausgangstexts erhalten, so fiel seine amerikanische Adaption doch kontrollierter aus, da “voice” und “heart” der Angeredeten

dieser ersten Strophe ganz ins Passive fallen und jeweils der Harmonie und der Inspiration der Musik gehorchen sollen:

Come, join, with merry roundelay,  
 Thy voice let Harmony obey;  
 Each heart with gladness  
 Let music inspire [. . .]. (1-4)

Als letzte Gefühls-Kategorie sei noch “Love of Country” mit einem Beispiel vorgestellt, wieder zu einer Melodie von Nägeli. “Unser Vaterland” von Leonhard Wächter (1814; Erk 2, Nr. 312) war nur einer unter den vielen vaterländischen Gesängen und patriotisch-erbaulichen Hausliedern aus Deutschland, die man in den USA auch als geeignet betrachtete, in die Gesangbücher für Schulen aufzunehmen:<sup>118</sup>

Kennt ihr das Land, so wunderschön  
 In seiner Eichen grünem Kranz?  
 Das Land, wo auf den sanften Höh'n  
 Die Traube reift im Sonnenglanz?  
 Das schöne Land ist uns bekannt,  
 Es ist das deutsche Vaterland [. . .]! (1-6).

Den Patriotismus einer anderen Nation in den eigenen amerikanischen Gültigkeitsbereich zu verlegen, schien angesichts des ausgeprägten Nationalgefühls in den USA als ein glatter Widerspruch. Trotzdem war hier die Rezeption der Lieder intensiver und die geliehene Stimme lauter als in vielen anderen Bereichen. Die Rückversicherung der eigenen nationalen Identität über den Patriotismus der Deutschen hatte aber vor allem ihre Ursache in dem als vorbildlich empfundenen deutschen, speziell preußischen



Erziehungswesen, das wiederum als ein Ausdruck des Nationalcharakters verstanden wurde. Die Idee der Erziehung als Stifter nationaler Einheit ging sehr früh Hand in Hand mit dem Wunsch nach einer allgemeinen Schulpflicht, die der Staat Massachusetts nach preußischem und schweizerischem Vorbild als erster einführt und die später auch in anderen Bundesstaaten diskutiert wurde: “[T]he system has worked well in Germany and Massachussetts, and there is no reason why it should not work as well here [in South Carolina]. I have never yet seen a German without a good education.”<sup>119</sup> Teil dieses Wunsches, sich am deutschen Vorbild nationaler Erziehung zu orientieren, war es auch ein Korpus, einen “treasury” nationaler Musik speziell zum Gebrauch in Schulen zwecks moralischer Erziehung und patriotischer Sensibilisierung zu etablieren (Horn und Laing 607). Für die Adaption des Liedtextes oben bedeutete diese Rückversicherung auf Grund seiner hohen Gültigkeit in diesem Kontext nur geringe Umarbeit. Zeilen wie “Das Land, vom Truge frei / Wo noch das Wort des Mannes gilt” (7-8) und “Das heil’ge Land, wo unentweiht / Der Glaube an Vergeltung thront” (15-16) waren aber nicht akzeptabel und wurden zur Wahrung des Gesamtausdrucks gegen die evangelistischen Motive vom “land of virtue” (7) und vom “god of mighty” (15) respektive ausgetauscht, also in die sanftere und optimistischere Rhetorik des eigenen Diskurses herübergenommen:

We know a land of beauty’s train,  
 Adorn’d with streams and groves, and fields,  
 Where clustering grapes and waving grain,  
 The ground in rich profusion yields.  
 This realm of beauty so well known,  
 Is but the land we call our own.

We know a land of virtue's growth,  
A land that no deception knows,  
A happy land, where love and truth  
Allay the pain of earthly woes.  
This worthy land we well may own,  
It is a land we call our own.

We know a land where moral light  
Has shed its hallow'd influence round:  
Whose people know the God of might,  
And love the gospel's gladd'ning sound.  
This sacred land so lovely shown,  
We surely may be proud to own.

We hail thee, land so pure and great;  
With welcome honors thee we greet:  
Oh! may we every evil hate,  
That God may here maintain his seat.  
So shall we ever love to own,  
That this great nation is our own.

(Mason 1841a, 54)

Die Verbindung zwischen Musik, Moral und patriotischem Kollektivsinn war eine plausible Begründung für die Musikreformer, Lied und Gesang in die öffentlichen Schulen zu bringen (Pemberton 65). Im Zug allgemeiner Schulreformen ab Ende der 30er Jahre konnten Gesangserziehung und der Radius ihrer Literatur über Neu-England entschieden erweitert werden (Branch 304, 306; Pemberton 66, 113ff.).<sup>120</sup> Die Musikbücher für den Schulunterricht, indem sie tausende junger Menschen im ganzen Land erreichten, hinterließen deshalb eine sehr starke und bleibende Wirkung auf die öffentliche Musikkultur (128). Dazu kam der Anschluss der Musikreformer an das landesweite Vertriebssystem der Kirchen verschiedener Konfessionen, der Mäßigungs- und Wohltätigkeitsvereine (American Temperance Union 1836), der Sonntagsschulen, d.h. des *Sunday school movement* (American Sunday School Union 1824) und der *singing schools*. Dadurch konnten sie ihre Publikationen – inklusive der deutschen Lieder - im ganzen Land verstreuen und die Musik selbst zu einem zentralen Moment aller Reformtätigkeit machen.<sup>121</sup> Singen wurde so wie auch Lesen zu einem “social norm-enforcing ordeal” und trotz (oder wegen) der Weltfremdheit seiner Ideale und Fiktionen zu einer Geschäftsgrundlage, die mit der Hoffnung ihrer Kundschaft auf eine bessere, nationale Zukunft Zirkulation und Umsatz stetig erweitern konnte (Zboray 1993, 103).

#### **4.4. Die Gesellschaft: Sentimental Culture**

Im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft wurden die Inhalte des Evangelismus und der Reformbewegungen und ihr Wunsch nach sozialer Stabilität im Mythos einer neuen Mittelklasse reflektiert. Diese definierte sich nicht etwa durch Abstammung oder wirtschaftlicher Verhältnisse, sondern primär durch die Umgangsformen und verfeinerten Sitten ihrer *Sentimental Culture*, die sich in den 30er Jahren entwickelte und bis in den

Bürgerkrieg andauerte. Dieser Mythos basierte auf dem Bild einer idealtypischen amerikanischen Vergangenheit, einer “statischen Welt der einfachen Tugenden” und natürlichen Moral einer romantisch verklärten, vormodernen Idealgesellschaft protestantischer Prägung (Christadler und Ostendorf 554). Auf der anderen Seite des neuen egalitären Glaubens an die Gleichheit der Chancen und des sozialen Aufstiegs in einer modernen Wettbewerbsgesellschaft lag die Verunsicherung über den Verlust menschlicher Beziehungen, organischer Gemeinschaften und ihrer Werte. Der “confidence man,” die “painted woman” und ihre “hypocrisy” waren die zeitgenössischen Schreckensbilder der falschen Aufsteiger dieser neuen Mobilgesellschaft (Haltunen 192). Die Grenzziehung zwischen der *realen* Mittelklasse und einer Mittelklasse der “marginal people,” deren Mittelklasse-Status nur eine Hoffnung war, aber keine soziale oder materielle Realität, war gleichermaßen eine demokratische Hoffnung auf den sozialen Aufstieg und eine Bedrohung für die Mittelklasse selbst (Boyer 60; Welter 1975, 119, 130). Von dieser Hoffnung begründet war die große Migration der ländlichen, vor allem männlichen Jugend in die Städte des Landes. Ein zeitgenössischer ausländischer Beobachter schrieb 1857: “Family ties seem to be looser [than in Europe], because generally Americans bear small affection to the spot of their birth; young members leave it or change with indifference, and parents do not make undue sacrifices to keep their children around them” (Gurowski 1857, 370f.).<sup>122</sup>

Um diese Scheinwelt und ihre Widersprüche zu einer übersichtlichen, heilen Welt zu strukturieren und damit zu kontrollieren, legte die bürgerliche Kultur des *sentimentalism* ihr Gewicht ganz auf die Idealisierung, Ritualisierung und Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen, auf Aufrichtigkeit (*sincerity*) und

transparente Schaustellung der Gefühle (Halttunen 193f.). Mit dem Kode höflicher Umgangsformen und sittlicher Lebensführung grenzte sich die bürgerliche Mittelklasse (“gentility”) sozial nach unten ab und artikulierte gleichzeitig ihren Anspruch auf sozialen Aufstieg. “Sentimentalism” verselbständigte sich zum Statussymbol der Mittelklasse (Faragher et al. 364; Halttunen 194, 60). Im Vokabular dieser Sprache gab es keine sozialen Klassen, sondern nur Menschen mit guten und Menschen mit schlechten Manieren. Der bürgerliche Status der *gentility* bedeutete vor allem aufrichtig (*sincere*) zu sein, und Aufrichtigkeit war danach keine sozial-ökonomische Kategorie, sondern eine reine Frage der Moralität. Die Distanzierung zu den unteren Klassen wurde im *sentimentalism* so vordergründig als eine Distanzierung zu schlechten Manieren und den “vulgar hypocrites” ausgegeben (195). Im öffentlichen Leben hatte dies seinen Ausdruck in Reform-Vereinen und kirchlichen Gruppen, die das neue, klassenbewusste Untereinander zu einem konformen “associanism” und “voluntarism” organisierten, der sich in der Geste des egalitär versöhnten Miteinanders aller Klassen gefiel (Pessen 20f.; Singleton 47f.).

#### 4.4.1. Die Familie: Cult of Domesticity

Internes Zentrum der *Sentimental Culture* war die bürgerliche Privatsphäre des Heims der Familie, die fernab aller Produktionsstätten als das Ideal einer heilen Gegenwelt zur hypokritischen Industrie-, Gewerbe- und Eroberungswelt galt. Die Geschäftswelt draußen war die Welt der Männer, das *parlor* dagegen wurde zum uneingeschränkten Reich der Frauen, deren natürliche, den Männern überlegene Veranlagung zum richtigen Gefühl (“gentleness”) und zur Aufrichtigkeit (“sincerity”), so nahm man(n) damals an, ein Bollwerk gegen alles Vulgäre, Unechte und vor allem gegen

die Blender, d.h. die falschen sozialen Aufsteiger sein sollte (Halttunen 58f.; Faragher et al. 363; Boyer 39). Weil sie außerhalb des ökonomischen Wettbewerbs standen, galt die Frau der Mittelklasse als “the moral guardian of American society and the angel in the house, albeit a consuming angel” (Lehuu 100). Sie verkörperte die Attribute der Natur als einem Repositorium der Unschuld und Ethik und war ein Sinnbild der Verlagerung einer pastoralen Vorwelt in einen modernen, urbanen Kontext (Steele 102). Die nostalgische Reanimation vorindustrieller sozialer Werte und Familienbande wurde zu einem Leitbild und einer Kontrollinstanz, welche die verschiedenen sozialen Gruppen zum Zweck der Versöhnung internalisieren sollten (Boyer 30; Lehuu 30). Kurz, die *Sentimental Culture* erlaubte deren SprecherInnen, soziale und kulturelle Normen für die gesamte amerikanische Gesellschaft aufzustellen und dieser meist in gedruckter Form als eine Art von “aesthetic uplifting” nahezubringen, gleichzeitig aber die Umsetzung dieser Normen an den materialen Status der bestehenden Mittelklasse zu binden (101).

Frauen und Mütter der bürgerlichen Mittelklasse wurden so zu einer wichtigen Schaltstelle gesellschaftlicher Impulse wie Moral, Evangelismus, Sittlichkeit, Etiquette, Patriotismus und Erwerbsstreben, die sie als “nurturing, silent ‘support system’” nicht nur an ihre Kinder, Ehemänner und an ihr soziales Umfeld weitergaben, sondern diese dadurch auch entscheidend mitprägten (Faragher et al. 361; 364; cf. Hart 86f.). Unter dem Einfluss der Frau - “the domestic exemplar of Christ” – sollten sich die evangelistischen Ideale realisieren und schließlich auch die Söhne und Ehemänner zur religiösen Erfahrung geführt werden (Morgan 1998, 94; Smith 144). Durch diese Rolle blieb die Frau selbst aber als standesgemäße Vertreterin sozialer Ordnung weitgehend auf die häusliche Sphäre eingeschränkt.<sup>123</sup>

Die idealisierte Keimzelle der *Sentimental Culture* war das Innerste des Heims, der *parlor*, das zur Straße gelegene Wohnzimmer. Dort, wo die Familie zusammenkam oder Gäste empfing, war der Schauplatz des “cult of domesticity” (Halttunen 58). Hier sollten sich alle Tugenden und Gesten wahrer menschlicher Bindungen samt der Palette ihrer Symbole materialisieren:

The parlor represented a woman’s ‘cultural podium,’ where she would exert her influence. Nineteenth-century parlors were carefully furnished, and their display served to reaffirm social pretensions. Among the new artifacts of the middle-class way of life appeared the carpet, the sofa, and the piano. Giftbooks too were consumer goods that helped define the middle-class household and demonstrate good taste – that is, moral standing. (Lehuu 84; cf. Halttunen 59f.)

Das Lesen von Büchern galt als eine typisch weibliche, weil passive Beschäftigung, die wie Musizieren und Zeichnen an der Frau geschätzt wurde, inhaltlich aber im Rahmen eines sittlichen Lebenswandels zu bleiben hatte (Lehuu 139f.). Das “sociability of reading” war eine Sache des Familienkreises und ein Gemeinschaftserlebnis, bei dem die Frau ihrer Familie laut vorlas, da sie als das ideale Medium galt, die Gedanken anderer zu übermitteln (141). Häuslichkeit und die ihr angemessenen menschlichen Bindungen wurden durch Ritualisierung gefestigt, zum Beispiel im Ritual des Bücherschenkens, anfänglich hauptsächlich von Bibeln. Die neue Konsumethik verschmolz so mit sentimentaler Moral und Frömmigkeit (83). Mit der Zeit entstand in diesem Kontext eine spezielle Literatur mit einer eigenen Vertriebskonvention und Gebrauchsästhetik, vom *gift book*, *etiquette book*, Gesangbuch bis zu Lebensführungs- und Modemagazinen, wie

zum Beispiel Godey's Lady's Book, und Journale für beide Geschlechter, zum Beispiel Sartain's Union Magazine of Literature and Art (Faragher et al. 362; Nichols 6; Hart 88ff.).

Was Historiker den "cult of domesticity" getauft haben, wurde zu einem Kode, mit dem der Printmarkt den evangelistischen und reformistischen Diskurs in die feminisierte Sprache von häuslicher Sittlichkeit und heiler Welt übersetzte und mit ihren Produkten verdinglichte (119). Diese Feminisierung der Printkultur resultierte so in einer populären Ästhetik in Gestaltung, Bild und Text, die dadurch die paratextuellen Elemente ihrer Druckprodukte - den Etikettbüchern, Bibeln, Gesangs- und Gebetbücher - in den Vordergrund schob und zur eigentlichen Mitteilung machte, welche die Ideologie der Häuslichkeit der *sentimental culture* unterstrichen (94, 105, 124). Weil Ästhetik nun ganz in den Dienst der häuslichen Rituale und Zwecke gestellt wurde, tendierte man zur Mitte des 19. Jahrhunderts dazu, Kunst und Literatur in den Händen der Frau selbst mit mittelständischer Sittlichkeit und Kultivierung zu identifizieren: "[. . .] a book on the parlor table was a passport to culture" (Hart 88; Lehuu 86f., 116f.; Nichols 108f.).<sup>124</sup>

#### 4.4.2. Lieder, Lyrik, Romane und Motivkultur

Die häusliche Sphäre der Frau wurde ebenso wie das Lesen zu einem sittlich korrekten Anwendungsbereich von Musik. Der finanzielle Aufwand für Musik- und Gesangsunterricht, Konzertbesuche, Musikkultur oder für die Anschaffung eines Pianos oder Melodeons, deren Produktion zur Mitte des Jahrhunderts rasant anstieg, war ein Akt sozialer Selbstdefinition der Mittelklasse und eine wichtige Voraussetzung zur Teilnahme an ihren neuen Formen sozio-musikalischer Sinnstiftung.<sup>125</sup> Der Zugang zu dieser Welt der Musik war aber in erster Linie ein verschriftlichter und ergab sich aus der



Anschaffung von Gesangs- und Liederbüchern oder von den fest mit dem Genre der *parlor* Musik assoziierten *sheet music* Publikationen. Wer sich keine Konzerte leisten konnte, für den war das Geschenkbuch auf dem Tisch im *parlor* ein angemessener Ersatz (Hart 88). Der Markt richtete sich mit dem Beginn der 40er Jahre auf die neue Gebrauchsästhetik ein und produzierte gezielt musikalische Lektüre für die Hausmusik im Familienkreis, die bereits im Titel eine einheitliche Welt von Moral, Populärkultur und Häuslichkeit versprachen. Beispiele – jetzt auch speziell mit deutschen Liedmaterial-waren Lady's Musical Library: Embracing the Most Popular and Fashionable Music (Jarvis 1842-43), Linden Harp: A Rare Collection of Popular Melodies, Adapted to Sacred and Moral Songs, Original and Selected (Linden 1855) oder The Home Companion: A Collection of Vocal and Instrumental Music for the Piano-Forte, [...] designed for the Parlor or Concert Room (1863). Titel, Vorwörter, Illustrationen und Aufmachung gaben der musikalischen Lektüre einen Ausstellungscharakter, der nicht nur auf den statthaften Kontext der Anwendung deutete, sondern der auch seinen performativen Zug bis in den Bereich der zu assoziierenden Bilder- und Vorstellungswelten trug, die gewöhnlich als thematische Liedgattungen markiert waren: “Great care has been taken to select the very best songs for all occasions; and it is believed that the selection, embracing as it does, favorite sentimental Songs and Ballads, choice Songs from the Operas, Songs of the Sea, Songs of the Camp, Comic Songs, etc., etc., will meet with general favor” (Gentle Annie Melodist 1859, preface). Der Hauptzweck dieser Angaben war vor allem zu signalisieren, dass die vorliegenden Lieder den moralisch-sittlichen Normen entsprachen, die man nicht nur erfüllen, sondern auch stärken wollte. Mehr noch, alle Vorreden betonten unermüdlich ihre Filterfunktion, die

moralisch intakte Sphäre der AnwenderInnen vor den Anfeindungen einer bedrohlichen, äußeren Welt durch sachverständige Selektion und Zensur zu bewahren. Damit aber war andererseits natürlich auch gesagt, dass Herausgeber und Kompilatoren sich in dieser anderen Welt auskannten:

It is to be regretted that much beautiful music is associated with poetry so unmeaning and frivolous, or of a tendency so positively injurious, as to prevent its use by those who wish to preserve a pure imagination, or a conscience void of offence. In order to retain some popular pieces of music, it has been necessary either to alter the text, or to furnish new words altogether. It is believed that the present work is free from any thing impure in sentiment, or exceptionable in morals. Bacchanalian subjects have been, of course, excluded, as inconsistent both with correct moral principle and with public opinion. (Mason and Webb 1844, preface)

Diese Filterfunktion zwischen einer richtigen und einer falschen Welt bedeutete für die Kompilatoren und Herausgeber einerseits einen hohen Grad an Repräsentativität, indem sie autoritativ am Zweifelhafte das Zweifelsfreie bzw. am Unwahren das Wahre erkannten und zuließen. Andererseits barg sie das Risiko, die Kompetenz des Publikums zu unterschätzen, trotz Zensur an einem Lied und seinen Konnotationen Anstoß zu nehmen. Dort, wo deutsche Lieder ausgestellt wurden, wusste man wohl trotz ihres hohen Ansehens um ihr grundsätzliches Potential zu bacchanalen oder sexuellen Anspielungen, gegen die es die AnwenderInnen zu schützen galt: “In conclusion, the translator begs to assure his readers that in one respect, at least, this collection [of German songs] is not open to censure. No song has been admitted if it contained a word or a sentiment which

would render the book ineligible for admission into the drawing-room or the school” (Dulcken 1856, vii).

Das positive Ansehen hatte sich die Rezeption deutscher Lieder im Kontext der bürgerlichen Hausmusik über Jahrzehnte besonders mit wohlklingenden *sheet music* Serien erwirtschaftet, die mit Gems of German Song (Boston 1842) ihren Anfang nahm und zahlreicher Nachahmer fand wie in The Vocalist’s Repertory of Elegant Songs (New York 1855), Beauties of German Songs (Baltimore 1855), New Series of Gems of German Songs (New York 1860) und Flowers of Germany (New York 1862). Diese seien hier nur stellvertretend für viele andere Serien genannt, die bis in die 80er Jahre hunderte von deutschen Populär-, Salon-, Volks- und Kunstlieder in den *parlors* zirkulierten. Die Repräsentation deutscher Lieder und des *Deutschen* selbst lief hier weniger über seinen religiös-didaktischen Diskurswert ab - obwohl dieser sicherlich auch eine Rolle spielte -, sondern verdichtete sich im Bild- und Motivindex einer romantischen Vorstellungswelt, deren naturhafter, ganzheitlicher aber auch moralischer Charakter sich bereits in den Begriffen “gems,” “beauties” und “flowers” der Serientitel ankündigte und auch in den Vorwörtern der Liederbücher für den Haus- und Schulgebrauch hervorgehoben wurde:

The poetry of the Song-garden has been freely translated or imitated, much from the German [. . .]. It is believed to be pure in sentiment, and tasteful in expression. The music is also new, much of it having been culled from the German song-gardens, rich in verdure and fragrance; [. . .] it has been an object of not less importance to exclude the evil, than to include the good; and it is believed that nothing will be found in the Song-

Garden leading to the vitiation of good taste, or to the indulgence of unworthy affections. (Mason 1864, 4)

Diese Vorstellungswelt wurde in der Hauptsache von Raum-, Situations- und Figuren- bzw. Rollenmotiven bestimmt, die formelhaft im Stil einer deskriptiven Allegorie die Liedtexte als komplette Bilder von ideellen Räumen, Horizonten und Sinngehalten ausstellten und untereinander als Ensembles organisierten (cf. Daemmrich xvii; Burdorf 140f., 145). Mit diesem mimetischen Kredit ausgestattet bediente diese Vorstellungswelt die Tendenz zur Selbstdarstellung der *parlor* Kultur und dem speziellen Bedürfnis des *cult of domesticity* nach Aktualisierung und Reanimation sozialer Beziehungen. Indem diese in den symbolischen und fiktionalen Bereich verlegt wurden, waren sie dem Individuum oder der Familie im Akt des Lesens bzw. Singens zugänglich und konditionierten den Blick so, sich als Teil dieser Welt zu definieren und mit ihren Werten zu konformieren: “And it mattered little if the setting and the characters were American; it was the interpretation, the weighing of values and emotions, of the candidate for a national authorial voice that counted” (Zboray 1993, 192, 194; Hart 107, 91).

Diese Motivwelt ging wie die der anderen populären amerikanischen Lieder und Balladen deshalb kaum über das hinaus, was im Rahmen der *domesticity* zulässig war. Damit befand sie sich ganz in Übereinstimmung mit der literarischen Strömung des “popular romanticism” der *Sentimental Culture* vor dem Bürgerkrieg und in den Jahren danach. Theatralische Gefühlsschau, vielleicht eine ferne, exotische Landschaft, aber in jedem Fall respektable Bezüge zu den konventionellen moralischen Werten waren typisch für diese popularisierte Romantik (Stone 45; Fatout 464f.). Diese romantische Eloquenz schuf einen ganz bestimmten Jargon für diese Zeit (“middling style”), “evoking

the only sort of nobility suited to a democratic regime” (Cmiel 95). Abgerufen wurden viele der im Ideen- und Toposkatalog der deutschen Romantik enthaltenen Formeln, so wie sie der Germanist Paul Kluckhohn noch idealtypisch in Das Ideengut der deutschen Romantik aufgelistet hat: u.a. das “Gefühl des Erhabenen” und “Sehnsucht” als Lebensgefühl, “Erleben der Natur,” “Gemüt,” “moralischer Sinn,” “Liebe und Religion” und “Familienleben” als Grundelemente menschlicher Existenz, aber auch “Vaterlandsliebe,” “Gemeinsinn” und andere Synthesen des Individuums mit imaginären Gemeinschaften (Kluckhohn 1941, Inhalt). Dies erinnert auch an die zu dieser Zeit in den USA formelhaft rezipierte deutsche (Trivial-)Literatur, wie bereits oben beschrieben, und dem, was Henry Pochmann, wie schon erwähnt, als das “superficial overlay of Germanic inspiration” bezeichnet hatte (446f.). Dies entsprach aber auch dem Trend in der lyrischen Dichtung des Sentimentalismus, dessen bedeutendstes Beispiel die Engländerin Felicia Hemans (1793-1835) war. Ihr Erfolg in den USA erklärte sich aus ihrer poetischen Verarbeitung populärer amerikanischer Themen, von den Pilgervätern bis zu den Tiroler Freiheitskämpfern, Tod und Natur (Hart 133; Bode 1970, 189). In ihre Fußstapfen trat 1815 mit Moral Pieces in Prose and Verse Lydia H. Sigourney, “the Mrs. Hemans of America,” die über Jahrzehnte bis in die Zeit des Bürgerkriegs ihre Erbauungsrhetorik und Formeln spiritueller Geborgenheit zum dichterischen Paradigma machte. Ihre Gedichte lehrten alle ethische bürgerliche Tugenden, wie “sobriety, patience, honesty, submissiveness” (Hart 134). Dieser Trend war jedoch keineswegs auf weibliche Dichterinnen beschränkt. Viele ihrer männlichen Dichter-Kollegen dieser Zeit setzten diesen Stil der Sonntags- und Goldschnittlyrik ebenso erfolgreich meist als Magazinlyrik um (Christadler und Ostendorf 594). Zu den erfolgreichsten Dichtern dieser

Art gehörten William Cullen Bryant, Bayard Taylor und Henry Wadsworth Longfellow, der prominenteste Nationaldichter seiner Zeit, die uns schon alle als Übersetzer und Deutschlandfahrer begegnet sind. Die meisten dieser als *Fireside Poets* bezeichneten "Familiendichter," die von der bürgerlichen Lesergemeinschaft bis in die 80er Jahre stark rezipiert wurden, waren "Bildungs- und Professordichter" aus den gehobenen Ständen Neu-Englands und verstanden ihre Dichtung als Teil republikanischer Volkserziehung. Sie sprachen erfolgreich Geschmack, sittliches Empfinden und Lebensgefühl des kulturbeflissenen bürgerlichen Mittelstandes an, ebenso wie sie seine Ängste artikulierten (Christadler und Ostendorf 594f.). Ihre naturlyrische und hymnische Lyrik diente der patriotischen und moralischen Affirmation und war eine Feier des Ideals der Familie, und damit gleichzeitig auch ihrer eigenen idealen Leserschaft, die sich dadurch in ihrer eigenen Rolle bestätigt wissen sollte.

Es wundert deshalb nicht, dass viele Lieder auf eine bestimmte Weise Situation, Rolle, Ausdruck und Gefühl ihrer SprecherInnen bzw. singenden AnwenderInnen mimetisch so implizierten, dass sie mit dem Erfahrungsraum ihrer Lebenswelt identisch zu werden schienen. Damit steigerten sie die einführend-darstellende Seite der Repräsentation und die Aufmerksamkeit gegenüber deren Repräsentativität, der Dimension des eigenen Sprechens, und machten sich zur Aussage des Vortragenden: "Die [poetische] Mitteilung strukturiert das Gesagte so, dass es auch in der Weise des Sagens selbst wiederholt" (Helmstetter 31). Dieses affektische Einfühlen baute auf diejenigen Affekte, die dem Publikum in diesem Kontext bereits bekannt waren. Zentrales Motiv für den *cult of domesticity* war das Bild von Mutter und Kind in häuslichen Szenen als authentischer Ausdruck von christlicher Fürsorge ("home-

sympathy”), Selbstlosigkeit, Aufrichtigkeit, Gefühlsmoral und Sinnbild für die gewünschte Rückkehr in den Schoß der Natur, bei dem der Ehemann und seine Welt der Rationalität ausgeschlossen blieben (Morgan 1998, 94; Christadler 20). Vor dem Bürgerkrieg stellte dieses wiederkehrende Motiv menschlicher Bindung in Geschenkbüchern und Malerei eine Bestätigung der wichtigen Verbindung zwischen Religion und Kunst dar (Lehuu 86f.).

Unter den deutschen Liedern boten sich die sehr zahlreichen Wiegenlieder an, diese Bindung glaubhaft darzustellen. Johannes Brahms “Guten Abend, gute Nacht” (op. 49, 4) zum Text aus dem Wunderhorn (KL 68c) als “Now good ev’ning, good night” in Standard German Songs with English words, 16 (Philadelphia: Andre & Co., 1873) war aus heutiger Sicht wohl das bekannteste. Ein früheres Beispiel war Carl Maria von Webers “Wiegenlied” (op. 13, 2; 1810) zum Text von Franz Karl Hiemer (1768-1822), das als “Wiegenlied; Lullaby” in New Series of Gems of German Songs, Nr. 3 (New York: C. Breusing, 1860) erschien und dokumentiert, wie sorgfältig die Übersetzung das Lied im Rahmen des Sagbaren hält und vor den “Fliegen” schützt, welche die traute Szene im deutschen Text ironisch brechen:

Sleep, darling baby, my idol art thou!  
 Close those dear pretty blue eyes of thine now,  
 All is so quiet, so peaceful and still,  
 Sleep, while I guard thee from harm and from ill [. . .]. (1-4)

Die erste Strophe des Ausgangstexts lautet dagegen:

Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du,  
 schließe die blauen Guckäugelein zu.

Alles ist ruhig, ist still wie im Grab,  
 schlaf nur, ich wehre die Fliegen dir ab [. . .]. (1-4)

(Erk 1: Nr. 89)

Ein weiteres Motiv war das der häuslichen Zufriedenheit und der häuslichen Bindung als Teil einer moralischen Rhetorik, die durch die strikte Trennung von Heim und Arbeitswelt auch ein neues Verständnis von Zeit und ihrer Nutzung vermitteln wollte. Evangelismus und Industriewirtschaft verbreiteten zusammen den neuen Glauben des “time is money” und sorgten dafür, dass Frauen und Männer ihren Lebenswandel danach richteten (Lehuu 149). Das Heim sollte für den arbeitenden Mann zum Refugium in einer feindlichen Welt werden, wo er Erholung und Erbauung findet. Damit aber war auch ein Maß an Selbstkontrolle impliziert, mit der er seine freie Zeit ans Heim und “fireside” binden und nicht anderswo verbringen sollte (Faragher 362; Lehuu 151). Dieses Idealbild heimischen Glücks fand Lowell Mason – oder einer seiner ÜbersetzerInnen – vorzüglich in dem Lied “Der Zufriedene” (“Zwar schuf das Glück hienieden”) von Christian Ludwig Reissig (1783-1822) und in der Vertonung von Beethoven (op. 75, 6) von 1806 (Schmidt-Görg Nr. 45, 109) zum Ausdruck gebracht. Es erschien relativ frei adaptiert als “Contentment” in Masons The Song-Garden (1864, 95). Jedoch musste auch diesem Lied durch Zensur nachgeholfen werden, indem man den im Ausgangstext mitzechenden Freund - “Mit ihm wird froh und weise / Manch Fläschchen ausgeleert” (9-10) – in die neutralen “kind friends” abschwächte:

No fortune has assigned me  
 A place among the great,  
 Yet all my days shall find me



Contented with my state.

Kind friends are close around me,  
 My feet ne'er long to roam,  
 When ties so dear have bound me  
 To them I love at home.

With strength for daily labor,  
 And store of precious health,  
 I envy not my neighbor  
 His greater earthly wealth.

With heart and lips confessing  
 My gratitude to heaven,  
 Give thanks for every blessing,  
 That love has freely given.

Lowell Mason erkannte in der wachsenden Freizeit der bürgerlichen Mittelklasse und in dem Status und Platz, den die weltliche Hausmusik darin einnahm, eine Marktlücke. Er begann neben seinen geistlichen und didaktischen Publikationen auch *glee books* herauszubringen, die mit ihren vierstimmigen Sätzen die Pianobegleitung der *sheet music* Partituren ersetzten und so auch Familien ohne die finanziellen Mittel für ein Piano oder Melodien die Hausmusik ermöglichten (Bode 1970, 24). Die *glee clubs*, mit denen man rein weltliches Liedmaterial assoziierte, wurden ab 1820 sehr populär und

waren zunächst eine Angelegenheit für meist wohlhabende Männer der Mittelklasse, die “glee singing” als Träger moralisierender und politischer Botschaften verstanden und im Nordosten der USA u.a. auch in den Dienst der Abstinenzbewegung stellten (The New Grove 1986, 2: 232). Mason und andere, die seinem Beispiel folgten, brachten in ihren Publikationen dieses Genre auf den musikalischen und häuslichen Nenner der *Sentimental Culture* und eines nationalen, nicht weiter bestimmten Massenpublikums, dem Mason als erstes sein Boston Glee Book (1838/1844) vorlegte:

The singing of Glees, in this country, has heretofore been mostly confined to cities and large towns, beyond which these compositions have been but little known. But the rapid process of musical education for several years past, has already begun to create a demand for this description of vocal music; a demand which it is hoped may increase, until throughout the land, the hours of relaxation and amusement shall become vocal with songs, cheerful, tender, and patriotic. (Mason and Webb 1844, preface)

Das Boston Glee Book wurde nicht nur wegen seines geringen Verkaufspreises ein kommerzieller Erfolg, sondern wahrscheinlich auch, weil Mason hier autoritativ im Titel auf die bewährte und repräsentative Formel seiner anderen Publikationen zurückgriff:

“Selected from the works of the most admired composers. Together with many New Pieces from the German, arranged expressly for this work.” Dies und die Auswahl der Lieder selbst knüpften an den romantischen oder auch schauerromantischen Stil der *sheet music* Serien an, mit denen Mason jetzt direkt konkurrierte. Uhlands “Der weiße Hirsch” (“Es gingen drei Jäger wohl auf die Pirsch”) erschien hier als “The Three Huntsmen”

(“Three huntsmen merrily went to a wood;” 168f.) und ebenso sein “Die Kapelle” (“Droben stehet die Kapelle;” 72f.), beide zu Melodien von Conradin Kreutzer:

Hark! above us on the mountain,  
Mournful tolls the funeral bell;  
While a shepherd'd boy so gaily,  
Sings below us in the dell [. . .]. (1-4)

Diesem Modell folgten viele andere *glee books* wie zum Beispiel das National Glee Book (1849) oder The Tyrolean Glee: a Glee Book von 1847. Sie schufen sich rhetorisch einen erweiterten Raum musikalischer Sinnstiftung, indem sie nun formelhaft häuslich-private Unterhaltung, moralische Erbauung und romantisch-weltliche Lieder samt ihrer Bilderwelt miteinander in einen Kontext brachten. Die äußere Welt der *glee clubs* und ihr weltliches Repertoire wurde somit in den inneren Erfahrungsraum der häuslichen Kultur verlegt, wo sie als jetzt sanktionierte und marktgerechte Gattung glückliche Stunden bereiten sollten:

[. . .] when music of this enlivening nature is wedded to suitable Poetry, nothing is more calculated to exert a happy and fine moral influence; it gives a buoyancy to the feelings, after the fatigues of business, which that less spirited fails to excite; it diffuses happiness amid the social circle; makes home more attractive; abroad more harmless, and, in short, exerts all those good influences which never fail to be realized where good music is associated with pure sentiment. (White 1847, preface)

Mit dem sowohl quantitativ als auch inhaltlich erweiterten Lieder-Vokabular der *glee-books* und der *sheet music* erweiterte sich dann auch das Spektrum dessen, womit man

glaubte, die Moral und den Charakter des Publikums bessern zu können. Entscheidend war, dass man diese moralische Wirkung der Poesie und der Lieder mehr und mehr oberflächlich im Performativen suchte, im Akt des Sagens, Singens und des Sich-Einfühlens, “with the belief that this reading made their own characters better” (Bode 1970, 191). Der Appell ans Publikum, sich mit dem Text, d.h. dem Lied in eine Rolle und Erfahrungswelt einzufühlen, entspricht in der Rhetorik der *Sermocinatio*, in welcher der Redner vorgibt, die Rede eines anderen wiederzugeben (Ottmers 185). Diese mimetische Figur der Impersonation von Personen-, Alters-, Standes- und Nationalitätstypen basiert auf der Voraussetzung, dass deren Reden grundsätzlich als wahr oder wahrscheinlich gelten (Plett 2001, 85f.). Dieser Appell war daher besonders stark bei den populären Liedern “in character.” Diese Rollenstücke gaben durch eine bekannte Bühnenfigur oder eine national-ethnische Charakteristik und mittels den entsprechenden romantisch-dramatischen Cover-Illustrationen (bis hin zum Kostüm) den Ausdruck vor. Hinzu kamen Vortragsanweisungen wie zum Beispiel “with spirit” oder “con espressione innocente” – also in gespielter Naivität zu singen -, die den mimetischen Darstellungs- und Einfühlungseffekt verstärkten (cf. Salmen 74; Tawa 1980, 5, 83ff.)

Da, wo konventionelle Moralität und Pathos zusammenfielen, bekamen die romantischen Rollen- und Situationsmotive einen hohen Grad der Glaubwürdigkeit und Echtheit. Diese Verselbständigung der Form und des Ausdrucks war indes eine Erscheinung einer allgemeinen sozialen Entwicklung der *Sentimental Culture*. Das ursprüngliche Verlangen der Mittelklasse nach “sincerity” in einer instabilen Welt war derart zu einem normativen bürgerlichen Verhaltens- und Denkkode erstarrt, dass es selbst wegfiel und nur noch den Kode hinterließ (Halttunen 196). Als Teil dieses Kodes

verselbständigten sich die Bilder und Motive der Lieder affirmativ zu einer Ideallandschaft echter Menschen, reiner Natur und verbürgten Lebenssinns. Das hatte Konsequenzen für die adaptierenden Kompilatoren, Übersetzer und Herausgeber, die nun zwar mehr Freiheiten in der Selektion der Lieder hatten, aber deren Zensur und Filterfunktion dadurch auch mehr Probleme bekamen, das moralisch Gültige zu verorten (Stone 45). Einerseits übersah oder missverstand man Lieder bzw. einzelne Stellen, wie zum Beispiel bei Heines Liebeslyrik, deren desillusionierender Charakter und im Grunde Lieb-Losigkeit nicht erkannt wurde. Andererseits fielen *harmlose* Passagen einem künstlichen und über-moralisierenden Pathos zum Opfer, mit dem man - als übertriebener Drang zur Zensur – diese Stellen ersetzte. Jacob Dirnböcks (1844) munteres “Das Steierland” (“Hoch vom Dachstein an”) mit der Melodie von L. C. Seidler (Erk 1: Nr. 54) wurde das “Kommt der Hirtenbub'/ Mit den Küh'n daheim/ Abends zu der allerliebsten Maid” (16-18) genommen und gegen das *wirklich* Bedrohliche der See und der Straße in der zweiten Strophe ausgetauscht. Dadurch wurde die äußere Welt wieder als düster bestätigt, die steierländische Heimat aber umso mehr ins Paradiesische transzendiert:

Yonder Alpine peaks, where the eagle soars,  
Bound my native land, my rural home;  
There the mountains maid sings her joyful strain,  
And the chamois hunters boldly roam.  
Oh! What beauteous land is my Styermark,  
'Tis my dear beloved native land.

There's no peace for me on the troubled sea,

And no joy dwells in the crowded street;  
 All is strife around, scarce a merry sound,  
 Nor a kindly word from all I meet.  
 But a happier folk dwell in Styermark,  
 In my dear beloved native land.  
 (Adam 185-?, 153).

Die Sehnsucht nach menschlicher Beziehung und deren Idealisierung stand der Angst vor sozialer Bedrohung und Verlust dieser Beziehung durch Tod, Trennung und Isolation entgegen. Die *sentimental* bzw. *domestic novel*, die dominante Romangattung vor dem Bürgerkrieg, war ein didaktischer Sitten- und Gesellschaftsroman, der sich auf die typisierten Stoffe, Motive und Bildkonventionen der häuslichen Sphäre und ihrem Zusammenprall mit einer feindlichen Umwelt spezialisiert hatte. “Literary sentimentalism” basierte auf einem emotionalen Ethos, das die menschlichen Beziehungen in Familie und Kollektiv gerade dadurch hervorhob und verherrlichte, indem er immer wieder die Bedrohung oder den Verlust dieser Beziehungen beschrieb (Dobson 265f.).<sup>126</sup> Bilder, Handlungsmuster und Figurenkonstellationen wurden nach einem seriellen, konfektionierten Rezept mit moralisierend sentimentalem Ton entworfen: die verlassene Braut, das verwaiste Kind, die vertriebene Erbin und die besorgte Mutter waren ständige Motive. Das häufige “old-folks-at-home” Topos dieser populären Stoffe war ein Indiz für die Obsession der amerikanischen Gesellschaft mit der Erfahrung von Verlust (Zboray 1993, 194). Diese Gattung des sentimental-realistischen Frauenromans wurde von weiblichen Autoren für ein hauptsächlich weibliches Publikum geschrieben, dem damit auf verklärte Weise die harte Wirklichkeit nähergebracht wurde:

“Women were the most popular novelists bent upon justifying the ways of God to man” (Hart 118; Christadler und Ostendorf 586). Die Töne der Melancholie, der Trauer und Nostalgie, Gedichte über Verlust und Vergänglichkeit fanden sich ebenso in der zeitgenössischen Lyrik und ihrer extremen Verinnerlichungstendenz wieder: “[. . .] the note of sentimental sadness is struck over and over” (Bode 1970 191). Die Konventionalität dieser Motive konstituierte eine leidende Innerlichkeit, die wie die Erbauungslyrik einer “wichtigen Erlebnisdimension des bürgerlichen Bewusstseins angemessen war: Klage, Trauer, Nostalgie waren Gefühlsmuster, die auf die Erfahrung des Sinnverlusts im Umbruch des 19. Jahrhunderts – Glaubenskrisen, Säkularisierung, Wertwandel – antworteten” (Christadler und Ostendorf 594). Die Sentimentalisierung des Todes und der Trauer fand ihren Ausdruck nicht nur in gesellschaftlicher Etikette, sondern auch in der ritualisierten Ästhetik der “mourning manuals” und “death poems,” deren Aufmerksamkeit ganz dem diesseitigen Trauernden und seinen Jenseitsprojektionen galt (Halttunen 126f.). Liedadaptionen aus dem Deutschen um die Motive Tod, Trennung, Einsamkeit und Weltschmerz sind hier sehr zahlreich, hatten eine hohe Zirkulation und schienen bei der sprachlichen Bearbeitung weniger Eingriffe nötig zu machen. Philipp Jakob Düringers “Den lieben langen Tag” (1831; Erk 2, Nr. 22: “Steirische Volksweise” vor 1830) war in verschiedenen Fassungen und über Jahrzehnte als *sheet music* und in Liederbüchern sehr populär. Darunter war “The Long, Long Weary Day. A German Melody. Words translated from the German.” (Baltimore: Miller and Beacham, 1853.; cf. Gentle Annie Melodist 1859, 19) die verbreitetste. Sein lyrisches Ich, der Konvention entsprechend, greift stilecht das Rollen-Motiv der verlassenen Frau

auf, die nach dem Mann noch täglich Ausschau hält, obwohl sie ihn bereits verstorben weiß:

[ . . . . . ]

Alas! if land or sea

Had parted him from me,

I would not these sad tears be weeping,

But hope he'd come once more,

And love me as before,

And say "cease weeping,

Thy lone watch keeping."

But he is dead and gone!

Whose heart was mine alone -

And now for him I'm ever weeping,

His face I ne'er shall see,

And nought is left to me,

But bitter weeping,

My lone watch keeping! (15-28)

Die *sentimental ballad* war die beherrschende Liedgattung der Zeit, die sich am Anfang des 19. Jahrhunderts noch vorwiegend britischen Vorbildern verdankte (Friedberg 6). Besonders die sentimentalischen Liebesballaden trafen den Geschmack der Zeit, indem sie ein stereotypes Frauenbild besangen, das wohl ihrer weißen, bürgerlichen Kundschaft wie das Spiegelbild im Märchen sein sollte. Die idealisierte Frau dieser



Liebesballaden war stets eine “native [white] American, who is pious, gentle, pure, sweet, and graceful. Her hair, eyes, and skin are light; her figure is slender” (Tawa 1989b, 50, 52). Die Erfahrungswelt der sentimental Balladen bezeichnete diese weiblichen Figuren nur generisch-stereotyp. Ihr lyrisches Ich war vielmehr die handlungsbestimmende männliche Sprecherrolle, die sich repräsentativ mittels einer stilisierten Sprache und ihrer impliziten Moralität inszenierte. Sehr oft ging diese erhöhte Sprache Hand in Hand mit einer ins Extrem gesteigerten Sentimentalität und einem stets daran gebundenen erbaulich moralischen Gedanken (Tawa 1989a, xv). Die Frau wurde zu einem Ort *innerhalb* einer männlichen Erfahrungswelt, nicht aber zu einer eigenständigen Antipode (Christadler 20). Allerdings wurde dieser Ort ein zunehmend zentraler und wichtiger, weil die Frau in ihrer Rolle als “angel” zu einem “female moral exemplar” wurde, “reconstructing moral value in a world of devalued, amoral males” (Reynolds 342).

Die rhetorische und ideologische Rücksichtnahme auf die bürgerliche Lesergemeinschaft zeigte sich in diesen Balladen sehr deutlich, und selbst Dichter wie Longfellow stimmten ihre Themen, Stilistik und Gefühlstopoi perfekt auf das ab, was bürgerliche MagazinleserInnen von lyrischer Dichtung in dieser Zeit erwarteten (Hart 128; Christadler und Ostendorf 596). Der didaktische und kommerzielle Impuls dieser Lyrik entsprach dieser Erwartung auch durch den Gebrauch der populären Formen des strophischen Volksliedes und einer starken Betonung auf Musikalität (596). Die Standardisierung der *sentimental ballad* hinsichtlich ihrer Bilder und Motive – Berge und Täler, Abschied und Heimkehr, der ritterliche Mann, die zurückgelassene Frau – sowie der musikformalen Kriterien - wie die Strophe-Refrain Kombination, gemäßiger

Chromatismus, Waltzer-Stil und Synkopen – machten sie zur dominanten Liedgattung in den USA des 19. Jahrhunderts (Tawa 1989a, xiv). Adaptionen deutscher Lieder mit der entsprechenden Motivik waren hier quantitativ durchschnittlich verteten und viele bekamen erst durch die englische Übersetzung den typischen sentimental Balladencharakter. Beispiele hier waren Eichendorffs “Das zerbrochene Ringlein” (“In einem kühlen Grunde”):

Still in the lonely valley,  
The dear old mill I see,  
But ah! the love has faded  
That gave such joy to me [. . .]. (1-4)  
(2<sup>nd</sup> Series of Flowers of Germany. New York: Gordon, S. T., 1872)

oder Schillers “Das Mädchen aus der Fremde” (“In einem Tal bei armen Hirten”):

Once in a vale, each infant year,  
When earliest larks first carol free,  
To humble shepherds would appear  
A wond’rous maiden fair to see [. . .]. (1-4)  
(Philadelphia: A. Fiot, 1843)

Beide Liedtexte verlegen die Erscheinung der weiblichen Bezugspunkte in die volksliedhafte und pastoral-romantische Welt der Mühlen, Täler und Hirten. Dadurch wurden dem amerikanischen Erfahrungsraum der Balladen zwar typisch deutsche Motive beigemischt, die jedoch durch ihren Status einer Ideallandschaft in diesem amerikanischen Erfahrungsraum repräsentierbar waren und ihn bestätigten, nicht etwa störten. “Von alten Liebesliedern” (“Spazieren wollt ich reiten”) aus dem Des Knaben

Wunderhorn (3: 63) ist sogar das Beispiel eines deutschen Liedes, das von Vorneherein für diesen Erfahrungsraum der sentimental Balladen wie gemacht war. Mit der Melodie von Kücken wurde es in seiner populärsten Adaption zu “Away, Now Joyful Riding” u.a. im Young Folks’ Glee Book (Jarvis 1854, 101). Es beschreibt die endgültige Rückkehr des männlichen Helden-Ichs in die geborgene, heile Welt der Frau und des Heims. Diese glückliche Auflösung der poetischen Handlung bleibt im deutschen Ausgangstext in den Zeilen “Wir setzten uns da nieder / Wohl in das grüne Gras” (22-23) ein Wir-Erlebnis und ist, wie ich meine, nicht nur gemeinschaftlicher, sondern deutet auch offen auf ein weiteres Geschehen. In der amerikanischen Adaption dagegen behält das männliche Ich mit der Zeile “with love and home I’ll stay” das letzte und die Handlung endende Wort:

Away, now joyful riding,  
 With heart and hope so light,  
 My foaming steed now chiding,  
 Then cheering his quick flight;  
 Now! Urge thee still more fleet!  
 We’ll have a smile most sweet;  
 Trot, trot, trot, trot, my friendly steed,  
 ‘Tis love and home to meet. (1-8)  
 [. . . . .]  
 At length a cottage shining,  
 ‘Mid flow’rets came to sight;  
 My steed its home divining,  
 Sprang cheerly on his flight;

Now by the door I see  
 Two bright eyes fixed on me;  
 Trot, trot, trot, trot, my own good steed,  
 There's home and rest for thee. (17-24)

Now by the warm hearth smiling,  
 There's one, the star of home,  
 With gentle words beguiling,  
 She bids me ne'er to roam;  
 I cannot now say "nay:"  
 Time seems to fleet away;  
 Trot, trot, trot, trot, afar, no more,  
 with love and home I'll stay. (25-32)

Unterhalb der Oberfläche der Erbaulichkeit der bürgerlichen Hausmusik, der intakten Gefühlswelt der Balladen und der *Sentimental Culture* selbst zeigte sich mit dem Beginn der 40er Jahre eine "burgeoning American erotic imagination," die ihre verschiedenen Spielarten hauptsächlich in den billigen, aber erfolgreichen Sensationsromanen und "pamphlet fiction" der Zeit entwickelte. In dieser Zeit erweiterten sich unterschwellig die Möglichkeiten des Sagbaren, indem sich das Moralische mit dem Sensationellen textuell zu überlappen begann. Populärkultur wurde zu einem Miasma, wo "morality, sex, self-righteous indignation, and exploitive sensationalism on all sides became mingled in a swirling maelstrom of values." Dies war natürlich ein fruchtbarer Moment für ambige Literatur (Reynolds 214). Für die gedruckte Lyrik des 19.

Jahrhunderts galten dagegen Erotik und Sexualität bzw. Anspielungen darauf offiziell weiter als ein unpassender Gegenstand. Die Adaption deutscher Lieder bot hier innerhalb dieser Spannung deutlich ein Ventil und die Möglichkeit zur Umgehung von Tabus, indem man die eigenen Fantasien durch die Sprache eines Anderen artikulierte. Vielleicht war sie auch ein Ausdruck des neuen, bürgerlichen Voyeurismus der Zeit und des wachsenden Interesses der populären Kultur an der "female form" (cf. 215f.). Uhlands "Lauf der Welt" ("An jedem Abend geh' ich aus") zur Melodie von Kücken erzählt die Geschichte einer Alltags-Romanze und dem Ereignis einer stummen Zuneigung beim täglichen Abendspaziergang ("Sie schaut aus ihrem Gartenhaus;" [3]), die später aber auch für das männliche lyrische Ich erfolgreich zum körperlichen Erlebnis wird ("Seit lange küss' ich sie;" [8]). Der Bezug zur Liebe und Sexualität ist also eindeutig und wird durch die weitere Blumen-Analogie verspielt ins Metaphorische verlegt:

[ . . . . . ]

Das Lüftchen mit der Rose spielt,

Es fragt nicht: hast mich lieb?

Das Röschen sich am Taue kühlt,

Es sagt nicht lange: gib!

Ich liebe sie, sie liebet mich,

Doch keines sagt: ich liebe dich! (13-18)

In der englischen Übersetzung wird, wie ich meine, das Spiel mit der Blumen-Metaphorik sogar noch deutlicher ins Erotische gebracht, als im deutschen Ausgangstext:

[ . . . . . ]

The roses, when the zephyrs woo,

Impart what they receive.  
 They sigh and sip the balmy dew,  
 But never whisper give,  
 Our love is mutual, this we know,  
 Though neither tells the other so. (13-18)  
 (Philadelphia: A. Fiot, 1846)

August Wilhelm Schlegels “Lob der Tränen” (“Laue Lüfte, Blumendüfte”) zur Melodie von Franz Schubert (op. 13, 2) bestätigte den etablierten Platz der Blumen-Metaphorik in der romantischen amerikanischen Vorstellungswelt und darin ihr Potential, über die reine Sentimentalisierung von Liebesdichtung hinaus unzweideutig in Erotik überzugehen. Es erschien in mehreren *sheet music* Serien als “Eulogy of Tears,” zuerst in Gems of German Song, 23 (Boston: Oliver Ditson, 1865):

Flow’rets blooming, winds perfuming,  
 Ev’ry joy of youth and spring,  
 Soft caresses beauty presses  
 On the lips that fondly cling;  
 Joy o’er-flowing, nectar glowing,  
 Merry dance and frolic arts,  
 All the passions’ wildest fashions,  
 Can they ever fill our hearts [. . .] ? (1-8)

Die Romantisierung der Natur und der Landschaft war in der amerikanischen Lyrik des frühen 19. Jahrhunderts von einer Ambivalenz gekennzeichnet, die zwischen einerseits dem transzendentalen Verständnis von Natur als einem symbolischen System

und einer geistig-moralischen Ordnung und andererseits der Version einer offenen Chiffre und rohen, unsicheren Erfahrungswelt lag. Das erste artikulierte sich in der “orphisch-visionären Naturlyrik” von Emerson und anderer romantisch-transzendentaler Dichter, das zweite z.B. in der experimentellen Lyrik von Poe und Emily Dickenson (Christadler und Ostendorf 597f., 603f.). Auf der Ebene der Magazin-Lyrik, die von der Vermittlung zum Publikum lebte, forcierten die DichterInnen die Referentialität ihrer Naturlyrik in Bezug auf akzeptierte Naturkonzepte und Ordnungsvorstellungen und damit auch ihre nationale und moralische Affirmation der “role of landscape as constituting Americanness” (Nichols 37). Auch Longfellow vertraute sich nicht in seiner Erlebnisdichtung den sinnlichen Eindrücken einfach an, sondern gab ihnen stets eine moralisierende Deutung (Ostendorf und Christadler 598): “It was often poetry of the twilight hour, neither definite enough for day or night, substituting for reality edifying considerations of a romantic past, a distant region, or a generalized ethical concept” (Hart 128). Diese sentimentale Dichtung war jedoch nicht nur ein einfacher Ersatz für und Schutz vor realer Erfahrung, sondern konstituierte auf Grund des performativen und affektischen Charakters seiner Bilder und Motive – “as vehicles for primary affective experience” - einen eigenen, unabhängigen Erfahrungsraum, als dessen Teil sich das Publikum finden und seine Identität verordnen sollte (Dobson 272; Nichols 38).

Indem die deutsche Lyrik und Lieddichtung mit ihrem Bild- und Motivindex in diesen Erfahrungsraum integriert wurde, wurde auch die repräsentierte deutsche Landschaft zu einer topischen *Realität* und einem fassbaren Erfahrungsgegenstand. Das bei den deutschen Romantikern beliebte Motiv des Wanderers bezeichnete diese Natur allerdings ambivalent zwischen ruheloser, sich verlierender Suche nach eben jener

göttlichen Ordnung und dem “Widerspruchsgeist gegen das konventionelle Leben zu Hause,” aber andererseits auch Sehnsucht nach dem Unbekannten und Heimweh (Daemmrich 372, 374). Beide Varianten verharren jedoch im Konflikt widerstrebender Impulse, das Wandern selbst wird zum autonomen Selbstzweck und zur Zivilisationskritik, die Natur bleibt außergesellschaftlich (374; Mosley). In Eichendorffs “Abends” (“Abendlich schon rauscht der Wald”) zur Musik von Robert Franz (op. 16, 4; 1856) steht die harmonische Natur im scharfen Gegensatz zum Schauern des Wanderers, dem am Ende eine Stimme rät, im Wald seine Ruhe zu finden und den Heimweg aufzugeben: “Hier in Waldes stiller Klause / Herz, geh endlich auch zur Ruh” (11-12). Diese Absage an die gewohnten Formeln spiritueller und häuslicher Geborgenheit der *Sentimental Culture* und die Erscheinung der Natur als einer unsicheren Erfahrungswelt erschien für eine gelungene Repräsentation problematisch und war vielleicht, wie oben die erotischen Elemente, ein Indiz für einen erweiterten und mehr experimentellen Raum des Sprechens. Doch wird, so scheint es, diese Absage in der Übersetzung (“Evening.” Twelve Songs by Robert Franz, 4. Boston: Russell & Richardson, 1858) in der letzten Zeile vorsichtig abgeschwächt, indem sie sprachlich durch ein Komma ins Unklare gerückt wird: “go thou” kann auch dem Wanderer bedeuten, den Heimweg endlich anzutreten. Dies wird plausibel, weil bereits vorher die zehnte Zeile “Sehnt sich recht nach Hause” in der Adaption mit “Fear, his haste confesses” ins Negative gesteigert wird und damit auch den Eindruck der Unwirtlichkeit des Waldes verstärkt:

Gentle murmurs fill the grove,

Night is onward stealing;

In the dark blue heaven above



Starry worlds revealing.  
 In the peaceful twilight hour  
 Gentle murmurs fill the grove.

Tranquil rest at evening's close  
 Wearied mortals blesses;  
 Trembling, home the wanderer goes,  
 Fear, his haste confesses.  
 Here within this leafy bower,  
 Heart, go thou, at last to repose.

Im Kontext der amerikanischen *Sentimental Culture* und ihrem *cult of domesticity* im Zeitraum zwischen etwa 1830 und der Zeit nach dem Bürgerkrieg erfuhren die deutschen Lieder durch *sheet music* und *glee books*, aber auch durch einfachere Printformate wie den *songsters* ihre intensivste Rezeption und Zirkulation, dicht gefolgt von ihrer Verwendung in den didaktischen Gesangbüchern der Schulen und Akademien (sieht man mal vom kirchlichen Bereich hier ab). Ihre Raum- und Rollenmotive wurden Teil einer romantischen Ideallandschaft und ihrer Reanimation menschlicher Beziehungen innerhalb sozialer Kontexte, aber auch Ausdruck von Bedrohung und Verlust. Darüber hinaus vermittelte die Rezeption auch Elemente, die in der Grauzone bzw. in einem Zwischenbereich erweiterter und experimenteller Möglichkeiten lagen, Dinge zu sagen und affektivisch zu erfahren, die ansonsten tabuisiert oder wenigstens zweifelhaft waren. Jedoch muss man dabei beachten, dass der Bereich des Sagbaren, Gültigen und Wahren nicht allein von der Attraktivität der Motivik und Topik der

deutschen Liedtexte geregelt wurde, sondern vor allem bestimmt war durch die Autorität der mitrezipierten Melodien und Namen der Komponisten. Da man sich von diesen mehr leiten ließ, als von den Dichternamen oder dem Ruf deutscher Dichtung selbst, kam es zu einer anderen Gewichtung der Selektion, bei der bestimmte Lyrik und Lieddichtung erheblich stärker rezipiert wurde als in der rein literarischen Rezeption. Dies war meines Erachtens der Fall bei Goethe durch seine Vertonungen Beethovens, Reichardts und Schuberts, aber auch bei Heine (Mendelssohn-Bartholdy und Schumann), Hoffmann von Fallersleben (Kücken und Volksmelodien), Eichendorff (Mendelssohn-Bartholdy und Glück), bei den Liedern aus Des Knaben Wunderhorn (Silcher, Brahms, Volksmelodien) und generell den deutschsprachigen Volksliedern, speziell die pastoralen und alpenländischen. Es besteht kein Zweifel, dass zum Beispiel die kultische Verehrung Mendelssohn-Bartholdys in den USA die von ihm vertonten Texte Heines in einem größeren Umfang zirkulieren ließ, als Heines meist negativ-skeptische literarische Rezeption in den USA (cf. Sachs 9ff.).

#### **4.5. Die Musiklandschaft und das Lied**

Die egalitäre Gesellschaftsauffassung der *Jacksonian Era* bestimmte zunehmend den Wert der Kunst mittels ihrer Zugänglichkeit und ihrem Gebrauchswert für alle: “A true idea of music forbids the thought that it is anything exclusive” (Dwight 1838, 9f.). Die Forderung nach einer “widespread diffusion of taste,” wie sie in Zeitschriften wie Sartain’s Union Magazine of Literature and Art 1849 gestellt wurde, sollte auch auf die Musik ausgedehnt werden.<sup>127</sup> Die neue Idealisierung der Amateurkultur schuf zwar auf diese Weise viele neue Kontexte sozio-musikalischen Handelns, aber durch ihre massenpublizistische Zirkulation auch gleichzeitig eine Musikkultur, die trotz der

Multiplizität ihrer Kontexte in ihren formalen Erscheinungsformen und auf ihrer motivisch-gehaltlichen Ebene einen gemeinsamen Nenner anstrebte (cf. Lehuu 3). Diese Tendenz wurde von der Suche nach dem Charakter einer *amerikanischen* Nationalmusik intensiviert, einer Frage, die unablässig in den Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts diskutiert wurde (Nichols 84f.). Die deutschen Liedadaptionen wurden als Interdiskurs Teil einer Musikindustrie, wo ihr mimetisches Kapital in der Zirkulation und Reproduktion den erwünschten symbolisch-diskursiven Profit einbringen konnte (cf. Greenblatt 1991, 6f.). Zwischen Bühnenunterhaltung, Einwanderern und Kriegspropaganda gelangten sie in alle Bereiche der amerikanischen Lebenswelt und halfen dort, den jeweiligen Erfahrungsraum mit ihren Bildern und Aussagen zur gültigen Darstellung zu bringen.

#### 4.5.1. Zirkulation und Repertoire

Durch die verstärkte Zirkulation gedruckter Musik – auch der als Adaption getarnten Raubdrucke für “popular use” – vereinheitlichten sich ab etwa 1830 die musikalisch-ästhetische Vorlieben immer mehr: die Bevorzugung der Durtonarten selbst bei *traurigen* Liedern, Einfachheit und Direktheit des musikalischen Ausdrucks, sowie des sentimental-nostalgischen oder religiös-moralischen, seltener komischen Grundtons aller Melodien (Kingman 314f.; cf. Fatout 465f., 4). In allen Liedbereichen erschienen besonders Lieder, die mit einfachen und stereotyp musikalischen Mitteln den Eindruck nationaler Charakteristik erzeugen sollten, wie zum Beispiel das Schweizerische mit melodischen Sprüngen innerhalb des Dur-Dreiklangs (Root 1971, 175f.). Die Kombination von Strophe und Refrain wurde fast zur universellen Liedform, weil sie Massenpartizipation unter Leitung eines Vorsängers begünstigte (Kingman 142f.).

Musikalische Notation, Pianobegleitung und Vokalsätze waren stets auf den Amateurgebrauch zugeschnitten, und selbst für den professionellen Musiker wurden mit Rücksicht auf sein Publikum schwierige Partituren vereinfacht (Tawa 1980, 78f.). Desgleichen wurden beliebte Opern und Singspiele – voran die englischen, italienischen, aber auch deutschen<sup>128</sup> – in gekürzten, englisch-sprachigen Fassungen, als Parodien oder als einzelne Arien und Lieder einem amerikanischen Konzertpublikum auf den Bühnen der Musikhallen, *saloons* und *vaudevilles* vorgetragen (Charosch 130).

Auf seiner Amerikareise 1825 wohnte Prinz Bernhard von Sachsen-Weimar Eisenach einer englischsprachigen Aufführung von Carl-Maria von Webers (1786-1826) Der Freischütz (Berlin 1821) in New Orleans bei, wo er, nach eigener und kritischer Beschreibung, zusammen mit Seeleuten und Siedlern aus Kentucky eine auf die populärsten Lieder zur Nummernoper reduzierte Fassung mit dem Titel The Black Huntsman of Bohemia zu sehen und zu hören bekam (Nettle 1944, 26f.; Tawa 1980, 71; cf. Bauschinger 120). Übersetzungen von Opern und Operetten, Singspielen und Possen gingen ab den 40er Jahren, besonders aber nach dem Bürgerkrieg Hand in Hand mit der Modifikation der Handlung und Kürzung der Musik -, und dies bereits aus Gründen des Copyrights (Root 1971, 173f.). Diese sich entwickelnde Massen- und Populärkultur zeigte sich, wie auch die Rezeption belegt, auf diese Weise sehr offen und empfänglich für jedes musikalische Material, dessen Potential kultureller und gesellschaftlicher Repräsentation sich dem gängigen Geschmack, Anwendungsmodus und Vertriebsnetz einfügen ließ. Der dadurch entstehende “carnavalesque tone of antebellum print culture” (Lehuu 3) wurde im Fall der Musik von den zeitgenössischen Kritikern lediglich mit milder Skepsis hingenommen: “[Today] taste has reached no higher than the thousand

and one waltzes, polkas, marches, and negro melodies, which are weekly thrown out from the presses of this country, and cover the land like the frogs of Egypt” (T.B.M. 1858, 149; cf. Charosch 121).

Die zur Konformität tendierende Bilder- und Motivkultur der populären Lieder erhöhte ihre Kompatibilität und Gültigkeit auch über die unterschiedlichsten sozio-musikalischen Anwendungsbereiche. Viele der im Norden komponierten und getexteten *sentimental parlor songs* verarbeiteten zahlreiche thematische und klischeehafte Bezüge auf die romantisierte Kultur des Südens. Lieder wie “My Little Home in Tennessee” wurden dann bis in die Südstaaten selbst vertrieben und erwirtschafteten sich dort ironischerweise über Jahrzehnte den Status von Volksliedern, wogegen sie im Norden bald aus der Zirkulation verschwanden (Malone 1979, 22f.). Ebenso ironischerweise verwendeten ausgerechnet während des Bürgerkriegs Norden und Süden sehr viele identische Lieder – darunter etliche deutsche -, um jeweils für sich und gegen den anderen agitierend anzusingen. Immerhin waren die Verleger in New Orleans und Mobile vor dem Krieg Teil des “Northern sales and distribution networks” gewesen (Sanjek 1988, 225). Daran änderte sich auch nach der Sezession nicht viel, denn die Konföderation erkannte während des Kriegs die Copyright Gesetze des Nordens nicht an, so dass ihre Verleger weiter die gleichen populären Lieder druckten, wie es ihnen beliebte (Hamm 1979, 247; cf. Harwell 94): “Colonel Blanton Duncan, a music engraver [ . . . ] moonlighted to produce vocal and instrumental music. His military connections made it possible for him to get his hands on the latest European music, brought through the blockade, which he reprinted for sale on a wholesale basis, cash on delivery” (Sanjek 1988, 228). Das gemeinsame Liedrepertoire zeigte sich auch bei der Programmmusik der

Benefizkonzerte für verwundete Soldaten, wie bei diesem in Richmond, Virginia, Oktober 1861, bestehend aus “selections from operas; English, Irish, and German songs; and patriotic Confederate songs, one by a young lady of Virginia and another by John [Hill] Hewitt.”<sup>129</sup> Es gibt zahlreiche Belege dafür, wie die Korrespondenz eines Offiziers nach Hause im Jahre 1861, dass dieses Netzwerk auch das Militär und seine Feldzüge erfasste:

Music was not only the camp companion of the private soldier; it helped to pass the hours for officer and enlisted men alike. [General J.E.B.] Stuart’s banjoist is as famous as some corps commanders. Stuart himself requested his wife to send him the words of [Franz Abts] “When the Swallows Homeward Fly,” [and other songs] – ‘those songs which so much remind me of you’. (qtd. in Harwell 1950, 7)

Prominente Beispiele in dieser Art zirkulierender deutscher Lieder speziell *konföderierter* Adaptionen waren:

Tab. 11

<i>Dt. Titel</i>	<i>Am. Titel</i>	<i>Komponist &amp; DichterIn</i>	<i>Publikation</i>
Die Schildwache (Steh' ich in finstrer Mitternacht)	On Guard (At dead of night when on my beat)	Silcher/Hauff	“Music from an Old German Melody;” Richmond, VA: Geo. Dunn & Co., 1864
Schlummerlied (Alles still in süßer Ruh')	Gently Rest (Gently rest! The night stars gleam)	Kücken/ Hoffmann von Fallersleben	<u>Gems of Southern Song</u> , Nr. 2. Macon, GA: John W. Burke, [186-?].
Die schönsten Augen (Du hast Diamanten und Perlen)	The Brightest Eyes (Thou'st pearls and diamonds, fair one)	Stigelli/ Heine	<u>The Southern Musical Boquet of Favorite Songs and Ballads</u> , Nr.. 5. Macon, Georgia: John C. Schreiner & Son [186-]
Der kleine Rekrut (Wer will unter die	The Young Recruit (See! these ribbons	Kücken/Güll	Nashville, TN: R.H. Singleton, n.d. [Flugblatt]

Soldaten)	gaily streaming)		
Treue Liebe (Ach wie ist's möglich dann)	How can I leave thee	Kücken/ Chézy	Augusta, GA: Blackmar & Bro., n.d.
Lauf der Welt (An jedem Abend geh' ich aus)	We met by chance (When evening brings the twilight hour)	Kücken/ Uhland	<u>Collection of Standard Music</u> , Nr.. 6 Augusta, GA: Blackmar & Bros., n.d.
Auf den Bergen (Auf der Berge grünem Saume)	On the Mountain's Airy Summit	Kücken/ unbekannt	<u>Gems of Southern Song</u> , n.n. Macon, Georgia: John W. Burke, [186-].
Den lieben langen Tag	The Long, Long Weary Day	Volks- melodie/ Düringer	Richmond: J.W. Davies and Sons, n.d.
Wenn die Schwalben heimwärts ziehn	When the Swallows Homeward Fly	Abt/ Herloßsohn	<u>The Exotics, Flowers of Song Transplanted to Southern Soil</u> , n.n. Augusta, Georgia, Blackmar & Bro., [186-].
Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang (Gesang ausziehender Krieger)	Boys, Keep Your Powder Dry: A Soldier's Song	Methfessel	Augusta, GA: Blackmar and Brothers, 1863.
Ständchen (Leise flehen meine Lieder)	La Serenade	Schubert	Richmond: J.W.Davies and Sons, 186-?.

Was beiden Seiten in diesen Liedern gemeinsam wurde, war neben dem sentimentalen Ausdruck vieler dieser *parlor songs* ein erhöhter Nationalismus, der sich oft auf die gleichen Sinnbilder berief (Kammen 88). Ein patriotisch klingender Titel und Text reichte oft aus, um von einer oder beiden Seiten für ihre Zwecke der Mobilmachung in Anspruch genommen zu werden (The New Grove 1986, 1: 485). Im Norden standen die deutschen Lieder der Befreiungskriege hoch im Kurs, wie die bereits erwähnten Lieder Körners. Ernst Moritz Arndts “Was ist des Deutschen Vaterland” zur Musik von Gustav Reichardt (Erk 1: Nr. 142) bot sich auf Grund seines Appells auf nationale Einheit für die Selbstdarstellung der Union besonders gut an:

What is the Patriot's Fatherland?  
 Is't Maryland? Virginia-land?  
 Is't where Potomac's rushing tide  
 Swift thro' the mountain gorge doth glide?  
 Ah! No, no, no!  
 Greater by far that land, I trow,  
 Greater by far that land, I trow [. . .]. (1-7)  
 (Patriotic Song Book 1862, 38)

Der Süden hatte größere Probleme, über regionale Loyalitäten hinaus eine nationale Identität zu schaffen und politischer Zentralismus stand dem Selbstverständnis genau entgegen (Faragher et al. 486). Von daher erklärt sich vielleicht, dass seine Motive entweder um die neuen Heldenfiguren wie General Lee oder Stonewall Jackson kreiste oder nur sehr allgemeine, aber effektive und beliebte Bezüge wie Heimat, Berge und Abschied herstellte. "Abschied vom Dirndl" ("Von meinem Bergli muss I scheiden / Wo's so liebli is und schön"), ein volkstümliches Dialektlied aus der Schweiz (Erk 1: Nr. 107), war als "The Switzer's Farewell" vor allem im Süden sehr populär (Augusta, Georgia: Blackmar & Bro., n.d., in The Exotics, Flowers of Song Transplanted to Southern Soil; für den Norden s. Butler 1866, 206 und Partridge 1869, 198):

Adieu, dear land, with beauty teeming,  
 Where first I roved, a careless child;  
 Of thee my heart, will e'er be dreaming,  
 Thy snow-clad peaks and mountains wild. (1-4).  
 [. . . . .]



Far from my home I soon must wander,  
 In stranger-land be doom'd to dwell;  
 O! best beloved, my heart grows fonder  
 While thus I breathe my last farewell [. . .]. (9-12)

Die weitreichende Verständigung von Printmarkt, Musikindustrie und Anwendern auf ein gemeinsames und universal gültiges Repertoire von Liedern und Melodien differenzierte nicht zwischen klassisch oder populär, amateurhaft oder professionell, elitär oder trivial, amerikanisch oder ausländisch, Englisch oder Deutsch. Schuberts Lieder, zum Beispiel, erschienen bei den gleichen Verlegern Seite an Seite mit denen von Moore, Bishop, Bellini oder Foster und wurden von der gleichen Kundschaft der Musikamateure gekauft, “who considered all these songs to be part of a single repertory, and performed in American homes by the same singers and accompanists who loved all this music” (Hamm 1979, 194f.; Charosch 130). Der englische Schriftsteller Charles Dickens berichtete 1861 nicht gerade wohlwollend von jungen, modebewussten Amerikanerinnen: “[They] sang in all languages – except their own. German, French, Italian, Spanish, Portugese, Swiss; but nothing so low as native” (Dickens 1861, 1: 302; cf. Halttunen 62). Auf einer Dampfbootreise auf dem Oberlauf des Missouri 1847 wurde der deutsche Journalist und Amerikafahrer Franz Löher Zeuge dieser Art mittelständiger Kultivierung, diesmal einfacher “Farmerstöchter:” “Sie saßen jetzt im Kreise und sangen zur Guitarre englische Liedchen nach deutschen Volksmelodien; letztere waren zwar arg verzimpert, aber es wunderte mich denn doch, hier oben auf dem Missouri schon die Melodie unsers “Schöner grüner Jungfernkranz” und “Du, du liegst mir im Herzen” eingebürgert zu finden” (1855, 2: 169). Das erstere stammte aus dem Freischütz (engl.

“The Rosy Crown”) und das zweite war ein volkstümliches Lied, das bereits Jahre vorher durch fahrende deutsche und Tiroler Sänger in den USA popularisiert worden war (engl. u.a. “Thou, Thou Reignst in My Bossom”). Die deutsche Journalistin Otilie Assing (1819-1884), die zwischen 1852 und 1865 für das Morgenblatt für gebildete Leser aus den USA korrespondierte, machte eine ähnliche Beobachtung, die mir leider nur in englischer Übersetzung vorliegt: “On the way back, a Yankee born and bred in Boston sang for me our own classical [student] song, ‘Was kommt da von der Höh?’ – like a real German student. As I have often noticed among so-called Yankees, he was completely familiar not only with German nonsense but with the better works of German literature.”<sup>130</sup> Ebenso waren deutsche Lieder – auf Englisch oder Deutsch – Teil der verbreiteten Tradition der Serenaden und Ständchen. Der New Yorker Anwalt, Musikliebhaber und Privatchronist der Musikereignisse seiner Stadt George Templeton Strong (1820-1875) notierte für den 3. August 1854 in sein Tagebuch:

Midnight minus a quarter of an hour. Little that’s new or good, except that a Serenade has this minute sprung up for the benefit of some young woman of the neighborhood, and that instead of the routine Donizetti music, they’ve begun with that pretty *Scheiden tut weh* melody [by Franz Abt], very *adagio*. [caesura; . . .] This serenader, whoever he may be (I think the Beldens are his object), knows more than most of his craft. His selection has included only two scraps of *Lucia*, and he’s now (or rather his band is now) at *Wie nahte mir der Schlummer: leise, leise, fromme Weise* [Der Freischütz]. Hurrah for the beautiful *Allegro*, which I suppose ends the performance [. . .].<sup>131</sup>

Die Zirkulation deutscher Lieder lief auf diese Weise interdiskursiv durch verschiedene lebensweltliche Kontexte und sozio-musikalische Praktiken. Sie war aber dabei weniger ein Ergebnis eines systematischen und aktiven Interesses auf Seiten der Endverbraucher, sondern eine meist konventionalisierte Teilnahme an der organisierten und verdinglichten Erfahrungswelt populärer Musik, die ihnen die Reaktualisierung ihrer Identität und Werte innerhalb übergeordneter gesellschaftlicher Sinnstrukturen ermöglichte. An der Begegnung der amerikanischen Dichterin Emily Dickinson mit deutscher Musik im heimischen Amherst, zum Beispiel, ist zu erkennen, wie diese Begegnung der Mittelklasse Neu-Englands typisch durch *sheet music*, vereinzelte Konzertbesuche, persönliche Korrespondenz, Freunde und durch die literarischen Beschreibungen anderer Autoren wie Longfellow und Bryant vermittelt wurde und so auch auf ihre dichterische Arbeit wirkte. Ihre überlieferte persönliche Rezeption – in Stichworten: Jenny Lind, Franz Abt, Joseph Gung'l, Ludwig Uhland, Justinus Kerner, Wunderhorn und einige deutschen Kirchenlieder – entsprach genau dem, was der amerikanische Kanon deutscher Lieder und die Art ihrer Repräsentation in dieser Zeit der 50er und 60er Jahre vorgab (Galinsky 1983, 130f., 133f., 156f.).

Die zeitgenössischen Konzertprogramme hatten wesentlichen Anteil an der Herausbildung eines nationalen Liedrepertoires, das als ein an sich vielstimmiges Archiv zur Homogenisierung musikalischer Sprachbildung, Aussageformen und Repräsentationen von Wirklichkeit beitrug. Entscheidend daran war, dass sich in allen Bereichen konfektionierte Programmmusik durchsetzte, die gemacht war für die Unterhaltung in “concert rooms, theaters, in [. . .] opera houses, at pleasure Gardens, beer gardens, free-and-easies, churches, museums, libraries, cafés, hotel assembly rooms,

circuses, in the streets, in fashionable drawing rooms [ . . . ], in more humble parlors [ . . . ], at parades, on steamboat excursions, and even in rowboats” (Lawrence 1988, xi). Die Lieder von Franz Abt, Friedrich Kücken, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Alexander Fesca oder Ferdinand Gumbert, meist in Übersetzung, waren nicht nur in den heimischen *parlors*, sondern auch auf städtischen Bühnen, wie zum Beispiel Niblo’s Saloon in New York, keine Seltenheit (Lawrence 1995, 253, 405, 424, 731). Die Masse an tourenden ausländischen, vor allem europäischen Musikern und Gesangsensembles in den USA ab 1830, lässt keinen Zweifel am wirtschaftlichen Funktionieren und am verkehrstechnischen Radius der populären Bühnenkultur. Chroniken wie George Odells Annals of the New York Stage (1927-49) verdanken wir hierzu eine Flut an Informationen, die sich insgesamt zum Paradox einer homogenen Hybridlandschaft musikalischen Lebens verdichten. Neben englischen Balladen, schottischen Nationalliedern und deutschen Volks- oder Salonliedern war ein sehr auffälliges Merkmal dieser Landschaft die Begeisterung für alles Alpenländische des amerikanischen Publikums, das offensichtlich jahrzehntelang über Städte und Regionen hinweg nie das Eintrittsgeld zu derartigen Konzerten scheute.

Um einen Eindruck dieser Musiklandschaft zu vermitteln, möchte ich hier eine Auswahl aus den New Yorker Annalen als Collage aus Konzertankündigen der Zeitschriften und Konzertplakate zwischen 1828 und 1975 zusammenstellen. Sie verdeutlicht das Phänomen einer Programmkultur, in der eine vielstimmige Wirklichkeit auf einen einheitlichen Standard gebracht wurde: “German minstrels” in New York “performed melodies of their country” 1828 in Niblo’s Garden (Odell 3: 425, 428); die “Tyrolese Minstrels,” ein Gesangsquartett ab 1831 in New York und anderswo “all in

national costume” (3: 541, 654); “German Professors of Music” 1833 in mehreren Konzerten (3: 653); 1837 singt Madame Caradori Allan im City Hotel eine deutsche Melodie mit Variationen, eine Szene aus Rossinis Tasso, eine französische Romanze und eine schottische Ballade (4: 259); “The Steyermark Family (Familie Neis)” ab 1841, auch mit Blaskapelle (5: 162); “Tyrolese Singers” ab 1843 in “Soirées Musicales at Printeux Café des Milles Colonnes (4: 683); im Apollo teilen sich 1843 der englische Balladensänger Henry Russel, die vielstimmige Zillertaler Rainer Familie und die amerikanischen Hutchinsons mehrere Konzerte (4: 685); 1843: “The Serenaders from the Rhine are offered on the same night as the Ethiopian Serenaders, [. . .] to illustrate the difference between Rhenish minstrelsy and that indigenous on the banks of the River Charles” (3: 669); die “Hauser Family” ist ab 1847 in den USA und “warbled Tyrolean-wise” and “sang wholly in German” (5: 403ff.); “Moravian Singers [. . .] singing in German, English, Irish and Scotch” ab 1847 (5: 395, 406, 501, 507); “Swiss Melodeons” 1846 in Barnum’s American Museum (5: 305); “Family groups and friendly groups divided with negro minstrelsy and living pictures the race for first place in the ‘faddery’ of 1847-48” (5: 404); 1851 “Galsiano, Tyrolese singer” was added to the entertainment of Ethiopian minstrelsy “to break the monotony of blackface” (5: 233); 1851 gibt es schottische, irische, italienische und deutsche “evenings, along with the Ethiopian business” (6: 184); 1856 “Professor Schnepf, German guitarist” (6: 595); 1856 Programme mit Liedern, Glee’s, Tänze, Burlesque, Imitationen, dargebracht von “comic singers,” “impersonators,” “Irish characters,” “Scottish nightingales,” “Ethiopian delineators,” und “sentimental singers” (6: 590f.); 1858 in der Mozart Hall: “Miss E.L. Williams, the Welsh Nightingale, sang English, Italian, German, Scotch and Irish

ballads” (7: 99); die “Great Western Tyroler-Liedersänger-Truppe, or, Great Western Troupe” kommt 1868 (8: 339); ebenfalls 1868 die “Tyroler Alpensänger” aus dem Pusterthal mit Professor Turner an der Zitter (8: 490, 493); 1868 präsentiert ein “Weihnachtsfest” am Central Park u.a. den [deutsch-amerikanischen Vaudeville-Star] Gus Williams, die Tyrolean Singers, und [den deutschen Dirigenten] Theodore Thomas (8: 493); die “Marten Family,” die große Sensation 1871 bis 1874 “made a huge success in Tyrolean eccentricities, including a ‘cat duo’.” (9: 152, 350, 482); 1875: “The Bowery Garten was now a genuine home of ‘variety’ [. . .] producing Fritzchen und Lieschen, Auf der Alm, and other farces, with olios in between, featuring singers, comics, and comic singers, Posse, Liederspiel, Vaudeville, Tyrolese acts, Opera Quartetts, etc.” (9: 584) und, und, und . . . George Odell kommentiert die Flut gemischter Liederabende mit schottischen, irischen, italienischen und deutschen Liedern für das Jahr 1851-52: “The truly surprising thing would be an American evening; yet, in 1851-52, let us not forget the Ethiopian minstrels” (6: 184). Odells Sicht ist bereits die des frühen 20. Jahrhunderts, die ausgerechnet in der ethnisch und kulturell heterogensten aller musikalischen Bühnenkünste, der *Ethiopian opera* oder auch *minstrel show*, auf die ich weiter unten noch eingehe, eine genuin amerikanische Ausdrucksform zu erkennen hoffte.

#### 4.5.2. Alpenromantik

Madame de Staëls De l’Allemagne brachte nicht nur die deutsche Romantik zu einer internationalen Rezeption, sondern vermittelte dabei auch ein Bild, das die Schweiz als Bestandteil einer deutschen Nationallandschaft einbegriff und die Schweizer zu Repräsentanten eines alten deutschen Gemeingeistes stilisierte. Sie knüpfte dabei einerseits an einer Schweizerbegeisterung im Sinn einer Natur- und Heldenverehrung an,

die sich bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts in der europäischen Literatur herausgebildet hatte, und nahm andererseits im direkten Kontakt die nationalromantischen Anregungen Friedrich Schlegels auf, dem Privatlehrer ihrer Kinder am Genfer See (Hentschel 262f.; Jost 100f.). Neben der Schweiz als arkadischer Zufluchtsstätte zivilisations- und revolutionsmüder Europäer waren es vor allem die deutschen Romantiker, die dort auch einen germanischen Charakter, deutsche vaterländische Tugenden und Patriotismus unter den Hirtenvölkern auszumachen glaubten, indem sie die Befreiungsgeschichte der Schweiz als Abschnitt deutscher Vergangenheit auslegten (263f., 267). In den USA wurde der Topos von den Schweizern und ihrem Natur-Patriotismus vor allem durch den Tell-Stoff vielseitig (Drama, Literatur) seit dem Ende des 18. Jahrhunderts rezipiert und blieb weit bis ins nächste “the darling of liberalism and the genteel tradition” (Klenze 30; Jost 214f.). Im gleichen Zug wurde auch der Freiheitskampf der Tiroler aufgegriffen und leitbildhaft verarbeitet. Unter dem Strich kam es in England und den USA so zu einer Verquickung der Länder Schweiz, Tirol und Deutschland, die in der Vorstellungswelt der Lieder weit bis ins 19. Jahrhundert nicht klar voneinander abgegrenzt wurden. Diese Verquickung wurde oft schon in den deutschen Liedern selbst erzeugt und so, wie hier zum Beispiel in der Übersetzung von Julius Mosens “Andreas Hofer Lied” (“Zu Mantua in Banden”) von 1831, in den USA auch übernommen:

In Mantua in fetters,  
 The faithful Hofer lay,  
 In Mantua the hostile hordes  
 Took his brave life away,

With grief his comrades' tears now flow,  
 All Germany is plunged in woe,  
 And mourn'd the loving hand,  
 Thro'out his Tyrol-land. [. . .]. (1-8)  
 (McCasker 1899, 241)

Tirolerlieder (*Tyroliennes*) und schweizerische “Kuhreihen” (*Ranz des Vaches*) im Salonstil wurden in Europa gemeinsam mit dem Walzer zur großen Modewelle der Salons und der Soirees in Wien, Paris, Berlin und London (Moscheles 1873, 127):

The Inhabitants of the Tyrol [note: “Tyrol, a princely county of Germany, in the circle of Austria”] are known, to all those, who have had an opportunity of visiting that delightful country, to be a cheerful, open-hearted, equable disposition; realizing, in every acceptable attribute, the picture of a race created for and enjoying the purest blessings of rural life. Undisturbed by the cares of modern society, and destined only to cultivate their fertile soil, they seem invited by their parent Nature, appealing to them through her manifold echoes on their hills and in their valleys, to vent the joyful feelings of their blameless minds in songs so truly pastoral, that even the greatest composers and writers of music, of all times, when desirous of imitating rural character in their works, have not disdained borrowing the strains of the Tyrol to assist their aim. (Rainer 1827, 1)

Die Nachahmung und Bearbeitung dieser Gesänge waren für den Gebrauch im Haus, Salon und Konzertsaal und damit für ein breites, bürgerliches Publikum bestimmt (Salmen 71; Nathans 67). Komponist und Pianist Ignaz Moscheles (1794-1870) bemerkte



kritisch auf einer Reise durch Tirol 1853 den Einfluss dieser Salonmusik auf die sogenannte "Nationalmusik" dieser Region: "Die Tracht und Zithern waren tyrolerisch; aber der Wurm moderner Musik hat sich bereits in die tyroler Frucht hineingefressen" (Moscheles 1873, 376).

In England und den USA kam es zu unzähligen Pastiche, Pseudotranslationen und Übersetzungen in diesem Bereich. An dieser Mode beteiligten sich die englische Dichterin, Übersetzerin und Verehrerin deutscher Musik Felicia Hemans u.a. mit "Tyrolese Evening Hymn" (Musik von Auguste Brown, 1828) und "Swiss Homesickness" (Goodnight 164), der Engländer Henry R. Bishop mit "The Boys of Switzerland," die spanisch-französische Sopranistin und Komponisten Maria Felicita Malibran-de Beriot (1808-1836) mit "The Tyrolese Hunter" und "Return of the Tyrolese," Gioacchino Rossini mit "Green Hills of Tyrol" oder bereits Mozarts Librettist Emanuel Schikaneder mit "Die Tiroler sind so lustig, so froh" aus der Operette Der Tiroler Wastl (1795, Musik von Jacob Haibel), das als "The Tyrolese Peasant's Song" in England und den USA erschien. Diese Texte wurden mit ihren Melodien, neuen oder existierenden, von Komponisten wie Beethoven bearbeitet, wie zum Beispiel seine 1816 "Tyroler Arien" für Klavier, Violine und Violoncello, worunter er so das Volkslied "Tirolerlied" ("Wann I in der Früh aufsteh/ Und zu meinem Dirndel geh;" Erk 1: 108) für den Hausgebrauch einrichtete. Das Lied wurde mit dem Text "Merrily ev'ry Bossom Boundeth" des irischen Dichters Thomas Moore (1779-1852) unterlegt und unter dem Titel "Tyrolese Song of Liberty" in den USA zu einer oft raubgedruckten Freiheitshymne (Wolfe 1964, Nrs. 6035-43; Salmen 72ff.; cf. Loesser 156f.):

Merrily ev'ry bosom boundeth,  
 Where the song of freedom soundeth;  
 There the warrior's arms  
 Shed more splendor;  
 There the maiden's charms  
 Shine more tender:  
 Ev'ry joy the land surroundeth. (1-7)  
 (cf. Cole 1827, 31)

Auch in den USA wurden diese volkstümlichen Salonlieder neben vielerlei alpenländischer Operetten- und Singspielfolklore in den Bereich der Hausmusik und der Programmmusik rezipiert. Komponisten wie John Hill Hewitt (1801-1890) verarbeiteten in ihrer Musik national-musikalische Idiome, die von italienischen Opernarien bis zu Tirolerliedern reichten und denen der tourenden deutschen und Tirolern Familienensembles sehr ähnlich waren. Hewitt selbst übte einen grossen Einfluss auf die populären *parlor songs* und Balladenmusik der USA des 19. Jahrhunderts aus und komponierte zahlreiche Salonlieder im alpinen Stil, wie den "Alpine Yodel Song," "Tyrol, My Fatherland" und "The Tyroleans Song of Home" (The New Grove 1986, 1: 75). Er publizierte die Lieder der Rainer bereits vor ihrer Ankunft in den USA<sup>132</sup> und verarbeitete das neue deutsch-alpine Idiom der Lieder auch als instrumentale Versionen für den *parlor* (Hewitt 1830). Diese Lieder erschienen auch für die Massen in billigen Liederheftchen wie The Northern and Eastern Songster: A Choice collection of Fashionable Songs (Boston 1835) Seite an Seite mit solchen Liedern, die man noch halbwegs als Volkslieder identifizieren kann, aber auch mit englischen Adaptionen von

volkstümlichen Liedern wie Hans Georg Nägelis (1773-1836) “Freut Euch des Lebens” (“Life Let Us Cherish;” Erk 3: Nr. 46 ) mit dem Text von Johann Martin Usteri (1763-1827):

Life let us cherish,  
while yet the taper glows,  
And the fresh floweret  
pluck e're it close. (1-4)<sup>133</sup>

Die Geschichte der Zillertaler Rainer Familie, zuerst zwei Männer und zwei Frauen, ist ohne Zweifel die bekannteste und aussagekräftigste im Bereich der alpenländischen Nationalsänger, die im Verlauf zweier Familiengenerationen etwa zwischen 1820 und 1850 in Europa und den USA berühmt wurde und mit dem sogenannten “Tyrolean business” bewies, wie eng verknüpft und überaus effektiv das Netz des populären internationalen Unterhaltungsmarkts damals schon war (Nathans 1946; Salmen). Ihr ungewöhnlich kompakter Harmoniegesang zur einfachen Gitarrenbegleitung, Jodelkünste, ihre Trachten und ihre unaffektierte *Natürlichkeit* wurden besonders von der Aristokratie geschätzt, von der sie nach ihrer Entdeckung im Rahmen der europaweiten Schwärmerei für alles Alpenländische und Volksnahe von Bühne zu Bühne weitergereicht wurden. So sangen sie neben vielen anderen Stationen 1826 auf dem Weimarer Theater, wo sie u.a. Otilie von Goethe trafen (Rainer 1827, 5), in der königlichen Oper zu Berlin und 1827 am englischen Königshof (Salmen 71; Nathans 68f.):

A Swiss family named Rainer, consisting of four brothers and a sister,  
arrived in London early last month, for the purpose of exhibiting their

peculiar talents in this wonder-loving metropolis. [. . .] they perform, twice each day, twelve of their national songs, well harmonized for their several voices, and draw crowds to hear them. [. . .] we assert from our own knowledge that we have heard many good musicians, as they are called, who could not sing so well in time and tune as these untutored mountaineers, granting them to be untaught. [. . .] The King received them with his accustomed condescension, conversed familiarly with them in German, joined in some of their choruses and expressed himself much gratified by the harmony and precision with which they executed their national melodies.<sup>134</sup>

Ignaz Moscheles war maßgeblich für die professionelle Weitervermittlung der Rainer nach England und in die USA verantwortlich, einmal durch das Prestige seiner Empfehlungsschreiben, andererseits durch die geschäftstüchtigen Publikationen seiner geglätteten Arrangements der Tirolerlieder für das Pianoforte in deutscher und englischer Sprache, mit denen er mit Blick auf den internationalen Markt die Musik der Rainer offiziell für die Welt der Salons beglaubigte (Rainer 1827; Salmen 71; Nathans 68, 69 note; Sanjek 1988, 112). Die erste englische Ausgabe ihrer Lieder betrieb in ihrem ausführlichen Vorwort einigen rhetorischen Aufwand, das Publikum davon zu überzeugen, dass die Adaption der Lieder zwar nicht perfekt, aber doch mit ihren Vorlagen eine gemeinsame spontane und repräsentative Begeisterung fürs Natürliche und Echte teilte: “As the pieces now appear, [. . .] which, in the style of Glees, will imitate, or approach, as far as possible, the effect of their united performance by the Tyrolese Minstrels; whose wild but harmonious execution of those, their native Melodies, has

every where elicited such unanimous admiration” (Rainer 1827, 7). Um den Topos von der nationalen Originalität dieses musikalischen Naturvolks und die Anschauung, dass Gesang an sich eine didaktisch-moralische Qualität besitzt, aufrechtzuerhalten, musste man entsprechend kommentieren und exegieren. Kurz, um die Texte im Bereich ihrer Identität und Gültigkeit zu wahren, mussten sie zensiert werden:

Nothing can be more characteristically blameless than the songs of the Tyrol; but there is here and there a fall below mere rusticity – a puerility, which, however it may attest the locality of the germ, leaves the scentless flower unworthy of a place in the selected wreath. [caesura] Wherever this has been the case with any of the subjects of the collection before us, though the necessary privilege of a translator has been assumed, the song has been nevertheless framed upon some component idea of the original, which it is hoped will secure its recognition and acceptance. (William Ball; 1827, 7f.)

Die Kommerzialisierung und Verfälschung der Rainer nahmen ihren Fortgang, als sie begannen, eigens für sie geschriebene Kunstlieder in ihr Repertoire aufzunehmen: “We there [in Weimar] met our countryman, the distinguished actor [Maximilian] *Seidel*, who composed for us two new songs, “*Der Alpen Jäger*,” and “*Der Tyroler Landsturm*,” which he took great pains in teaching us to acquire, kindly presenting us with the manuscripts, and vesting, at the same time, the copyrights in ourselves” (1827, 5; cf. Salmen 71). Hinzu kamen volkstümliche Kompositionen wie zum Beispiel “Schweizer Heimweh” (“The Switzer’s Song of Home”) mit Musik von Friedrich Glück (1793-1840)

zu einem Text von Johann Rudolf Wyss (1811), ursprünglich in Berner Mundart geschrieben.

Auf diesem Erfolg aufbauend traf im Januar 1839 die zweite Generation der Rainer als “Tyrolese Minstrels” angekündigt in New York ein (Odell 4: 425, 437; Lawrence 1988, 55). Ihre mehrjährige Tournee reichte im Norden bis nach Toronto und im Süden bis Baltimore bevor sie 1843 wieder nach Europa zurückkehrten, wenn auch nicht alle von ihnen. Die Attraktion und extreme Popularität der “Sendboten aus Tirol” entstand offensichtlich aus dem gesamten Idiom einer pastoralen Nationalromantik, deren “Welt trivialisierter Musikklišées” die Sehnsüchte des Publikums und der Nachahmer nach Naturverbundenheit, heiler Welt, Unabhängigkeit und Kollektivsinn gleich fünfstimmig zu artikulieren schienen (Salmen 73; Nathans 69f.):

The pictures they [Rainer] present are naturally few and simple: - the shepherd-boy, who leads his cattle to the stream and to the uplands with the dawn – the shepherd-maiden, who looks for him on the hill – the chamois-hunter and his companions – their outset, their sport, and their return – the home affections of the cottage circle, and the native peace of the beloved valley – these, with the occasional joyousness of a festival, and the sweet songs, the tuneful horns, and the responsive echoes of the mountains, form pretty nearly the round of the poetry of the Tyrol. (Rainer 1827, 7f.)

Sie beteiligten sich am Printmarkt mit etlichen und oft zweisprachigen *sheet music* Publikationen, aber auch einem *songster*, A Collection of Tyrolese songs (Boston 1842), der ausschließlich auf Englisch und ohne Musiknotation erschien (cf. Sanjek 1988, 112).

Ihr musikalisches und motivisches Vokabular – zwischen Dialektlied und Kunstlied –, wurde auf diesem Weg für das amerikanische Publikum zum Teil einer “new song literature” und eröffnete diesem “new musical and artistic vistas” (The New Grove 1986, 3: 592; Nathans 1946, 76). Die meisten Lieder waren vom mimetisch-darstellenden Schlag der Rollenlyrik und der “in character” Impersonation, also Identifikation und Affektisches betonend, was durch die Pseudotranslationen noch verstärkt wurde und deshalb mit viel Glaubwürdigkeit kreditiert wurde. Die Adaption des Volks- und Dialektliedes “Auf d’Alma geh I ausi / Weil’s Wetter ist so schön” (Erk and Böhme 3, Nr. 1483) grenzte bereits an eine Pseudotranslation, ganz davon abhängig, welche Volkslied-Variante man zu Grunde legt:

Up! Up! To the Alps, Lads!

The day is before ye;

Their bright shining summits are streaming with glory:

Up! Up to the spot where the buck and the doe

Are pranking away in the region of snow.

Hilliho [. . .]! (1-6)

(Rainer 1827, Nr. 12; 1842, Nr. 12; White 1847, 124f.)

Die Gültigkeit ihrer Echtheit erhöhte sich nun noch durch die physische Anwesenheit der Tiroler und durch ihre Tourneen, wo sie zum lebenden Beweis des Begriffs wurden, den man sich bereits von ihnen, ihrer Kunst und ihrer Lebenswelt gemacht hatte. Auf einem Konzertplakat des Melodeons, einer Bühne in Boston, vom 20. September 1840 heißt es dementsprechend:

Their melodies breathe all the sweetness and mildness peculiar to German music, and the effect is not a little heightened by the picturesque grace of their national costume, the simplicity of manner, and the total absence of all effort in their style of singing. It is well to mention that the two female faces are singularly pleasing, and that the men have a careless step and lofty bearing, which reminds one that their home is in the mountain land.

(Harvard Theater Collection; cf. Nathan 1946, 72)

Um diese Artikulation zu garantieren oder zu steigern, begannen die Rainer nicht nur auch auf Englisch zu singen, sondern sich noch weiter einer amerikanischen Erwartungshaltung anzupassen, indem sie auch eigens für sie oder von ihnen selbst komponierte und getextete Lieder vortrugen und sich so “als Zitate ihrer selbst entfremdet produzier[t]en” (Salmen 77). “The Tyrolese in America” zur Melodie des Oberbayrischen Volksliedes “Mei Dienei” (“I woaß a schöni Glock’n;” Erk und Böhme 1: Nr. 604) erschien in der *sheet music* Serie The Celebrated Melodies of the Rainer Family Nr. 3 (Boston: Oliver Ditson, 1841) und war eine klassische, den Rainern in den Mund gelegte Pseudotranslation ganz orientiert am Stil der Tiroler Heimatlieder:

We come from the Tyrol,  
 Come over the sea,  
 And are now in America,  
 This great land to see.  
 Ho! De roi hol de roi ha ha ha

And the people are so kind,



And happy and good,  
 I should like to be a Yankee,  
 By my soul I should.  
 Yodel [. . .]. (1-8)

Der Charakter dieses Textes als Pseudotranslation wird deutlich, wenn man ihn mit mündlich gesammelten Volksliedern aus Tirol vergleicht, die überraschend den gleichen Habitus des Rollengesangs aufweisen: “Wir Tiroler aus dem Landl die Sängler wir sein / Wir fahren als Wanderer in die Städte hinein / Mit Gitarr und Zither, dem lieblichem Klang / Holare iri diri diri jaho [. . .]” (Quellmalz 2: Nr. 75).

Zum Erfolg der Rainer trug auch bei, dass ihre Kunst dem Programm und den Zielen der Musikreformer Neu-Englands als Vorbilder des richtigen Singens gerade recht kamen. Lowell Mason, zu der Zeit Präsident der Boston Academy of Music, und sein Kollege George J. Webb (1803-1887), Präsident der Handel and Haydn Society, sprachen öffentliche Empfehlungen aus: “Having listened to the performances of the Rainer Family, we can truly say that we regard their singing as well worthy the attention of the lovers of vocal music” (Mason 1840, “advertisement;” cf. Nathans 74). Zweifellos war es Mason zu verdanken – übrigens war er bekannt mit Moscheles -, dass die Rainer an zwei Orchester- und Chorkonzerten der Akademie teilnahmen (75; Sanjek 1988, 112). Die Rainer und ihre perfekte Polyphonie waren der willkommene Beweis, dass auch ungeschulte Naturkinder kollektiv und egalitär zu einem künstlerischen Ausdruck kommen konnten und das Singen für alle erlernbar war (Nathans 77). Darüber hinaus waren sie ein willkommenes Vorbild dafür, dass eine Familie noch der beste Kontext sei, derart vokale und lebenspraktische Harmonie hervorzubringen, und symbolisierten damit

einen zentralen Wert der *Sentimental Culture* (Horn 2003, 66). Die Rainer und andere singende Familien und Vokalensembles trugen schließlich diese vorbildliche Artikulation amerikanischer Werte nicht nur in die Großstädte der Ostküste, sondern auch in alle Teile des Hinterlandes (Bowen 1953; Bassett 1946). Im Gefolge der fahrenden *minstrel shows* besetzten nach ihnen alpenländische Musiker oft den mittleren Programmteil dieser Shows, das sogenannte “olio,” (The New Grove 1986, 3: 246), und zogen auch im Tross der Zirkusse und *show boats* auf den Flüssen mit. Der deutsche Amerikafahrer und Journalist Moritz Busch (1821-1899), wenig später Redakteur bei Gustav Feytags Grenzboten, belegte die Tiefenwirkung dieser Zirkulation von Musikkultur mit einer Beobachtung 1851 in der Nähe von St. Louis:

Der Heimweg führte uns auf eine Viertelstunde in das Concert einiger hier angesiedelter Tiroler, welche, nachdem ihre Stimmen sich auf den Leipziger Messen allgemach abgenutzt hatten, auf den klugen Gedanken gekommen waren, die Reste in Amerika zu verwerthen – ein Einfall, der sich praktisch erwies, indem sie sich in wenigen Jahren ein ziemlich geräumiges Haus erjodelten, welches jenen Abend trotz einer Kälte von 12 Grad und fast knietiefem Schnee gedrückt voll Gäste und Zuhörer war.

(1854, 1: 83)

Die auf diese Weise unendliche Wiederholung und Typisierung pseudo-alpenländischer Themen und musikalischer Stilistik in den gedruckten, kommerziell verbreiteten Kunstliedern sowie deren konzertante Aufführungen währte fast hundert Jahre bis in die Zeit des Musicals, Films und der von Trapp Family Singers, die in den 30er Jahren des

20. Jahrhunderts als professionelles, tourendes Familienensemble in die USA kamen und später durch das Musical The Sound of Music verewigt wurden (cf. Horn 2003, 66).

Die singenden alpinen Familien und ihr Stil, sowohl musikalisch als auch textuell, lösten eine Inflation amerikanischer Nachahmer aus, so dass überall im Land sogenannte *family singers* von sich Reden machten: “Not a little of their [Rainers] success could be attributed to the American perception of them as representatives of the simple-living ‘folk’ who dwelt in a rural Europe untainted by anti-democratic notions. In imitation of these Tyrolese singers and in hopes of achieving some of their success, American troupes started to travel the country.”<sup>135</sup> Unter den Imitatoren war das bekannteste Ensemble der Vorkriegszeit die Hutchinson Family aus New Hampshire, deren prominentestes Mitglied John Hutchinson 1840 (oder 1841) die Rainer bei einem Konzert in Massachussetts erlebte: “It was at a concert they gave in Lynn, and I was overwhelmed, though, of course, I could not understand their words. Ditson [publishers] soon published their songs with English words, and of course I remembered their Tyrolean style of singing, and taught the rest how to sing them as the Raniers [sic] did” (Hutchinson 1896, 2: 296; cf. Nathans 1946, 65). Die Hutchinsons profitierten nicht nur vom Erfolg der Zillertaler Rainer, indem sie den Stil ihres Harmoniegesangs und den ungezwungenen Vortragshabitus auf der Bühne kopierten und einige ihrer Lieder übernahmen, sondern auch indem sie zu Beginn ihrer Karriere sogar in Tiroler Tracht auftraten (Nathan 1942, 65; Sanjek 1988, 113; Hutchinson Family 1842, Konzertplakat).<sup>136</sup> Die Hutchinsons waren viele Jahre vor dem Bürgerkrieg fest in der Populärkultur institutionalisiert: sie zogen alle Register der damaligen Print- und Marketingkultur, gaben Konzerte für \$1,000 den Abend (Sanjek 1988, 115ff.) und vermarkteten ganz im Trend der Zeit Themen wie

Berge und Täler, Heim und Familie: “They tried to appear as Alpine as possible by emphasizing the mountains of their native state. They altered the lithograph cover of their first published song to depict more and higher mountains” (Moseley 64). Sie verlagerten die besungenen pastoralen Idylle-Idiome in Musik und Text von den Alpen in die Appalachen, das den “native-born Yankee singers” und “New Hampshire Rainers,” wie man sie nannte, trotz ihrer Ambiguität zwischen Imitation und *nativism* von den zeitgenössischen Besprechungen als etwas Authentisches und Symbol populärer Ästhetik abgenommen wurde: “Their songs are so truly American, the love of country and of home is so alive and so real with them, that we catch from them the very spirit of patriotism”<sup>137</sup> (cf. The New Grove 1986, 3: 592; Nathans 64f.). Die Welle der *family singers* entsprach derart dem patriotischen Begehren der Zeit, dass auch ein Dichter wie Walt Whitman (1819-1892) in seiner Begeisterung das Paradox vollbrachte und die Imitation als das Echte gegen die Imitation feierte: “At last we have found it! [. . .] This [the singing of the Hutchinson], said we, in our heart, is the true method which must become popular in the United States – which must supplant the stale, second-hand, foreign method, with its flourishes, its ridiculous sentimentality, its anti-republican spirit, and its sycopathic influence, tainting the young taste of the republic” (Whitman 1845, 318f.; cf. Lawrence 1988, 348).<sup>138</sup>

#### 4.6. Andere Wirklichkeiten

Mit der Imitation der Rainer Family, der ewigen Wiederkehr alpiner Motive und Idiome und den daran gekoppelten Musikmarkt hatte die Rezeption insgesamt einen Punkt erreicht, an dem die Welt der adaptierten deutschen Lieder die Wirklichkeit eingeholt oder sogar überholt zu haben schien. Der schriftliche Zugang zur Welt der *sheet*

*music, glee books* und *songster* materialisierte die Lieder im Kontext von Konzerten und Singklassen, Reisen und Kontakten zu einem wahrhaften Kulturkontakt, einem vertrauten Fremden und einem gültigen Wirklichkeitsmodell, das ganz der jeweiligen diskursiven, d.h. regelbestimmten Sprach-, Text- und Publikationspraxis gehorchte. Natürlich waren sie nur *ein* Teil und Aspekt dieser amerikanischen Musik-Schriftwelt, aber dort durch ihre Repräsentation als Naturlaut eines nationalen Charakters zu einer wichtigen imaginären Autoritätseinheit, zu einem Referenten und nachzuahmenden Vorbild erhoben worden. Mit dieser *brauchbaren* Version des Anderen konnten die amerikanischen Diskursteilnehmer Sinn stiften und Aussagen machen, auch um sich selbst als legitime Sprecher zu gewinnen.

Nachdem diese Repräsentativität aber bereits durch den erweiterten Raum der Lieder in der *parlor* Musik aufgeweicht worden war, bekam sie durch die wilde, theatralische und karnevaleske Mimesis der Alpenromantik noch mehr Probleme, die Dinge, die sie in ihren Bann gezogen hatte, zu kontrollieren. Die Ambivalenz zwischen Vereinnahmung und Abgrenzung vergrößerte sich und erschwerte die Entscheidung darüber, was als *unbrauchbar* auszugrenzen war oder wo neue Assoziationen möglich waren. Die Begegnung mit den deutschen Einwanderern, ihrer populären Musikkultur und mit den von ihnen mitproduzierten musik-kulturellen Hybridlandschaften bot eine besondere Herausforderung, ihre Vielstimmigkeit in die bestehende Erfahrungswelt zu integrieren und auf einen repräsentierbaren Nenner zu bringen, bzw. die wilde Seite der empirischen Erfahrung in gültige (Sprach-)Bereiche und Sinnmuster zu übersetzen.

#### 4.6.1. Der Seitenblick auf die Einwanderer

Im Diskurs um das erwünschte kulturelle und nationale Selbstverständnis der USA herrschte oft auch ein Ton feindseliger Abgrenzung den Scharen europäischer Einwanderer gegenüber, voran den Deutschen und Iren, die zwischen 1845 und 1855 die Einwanderung in die USA verdreifacht hatten (Faragher et al. 376; Knobel 1986, 13). Die Reformbewegung glaubte in ihnen die Mitursache für die vielen sozialen, d.h. sozial-moralischen Probleme der Städte zu erkennen. Sie machte dies hauptsächlich am Katholizismus vieler Einwanderer fest, der als Bedrohung fremder, feudaler Mächte empfunden wurde, und an der Nichteinhaltung von Abstinenz und des Sabbaths (cf. Faragher et al. 391). Diesen mangelnden Konformismus empfanden viele der moralistischen Vertreter der bürgerlichen Mittelklasse als eine Unterwanderung der sozialen Ordnung:

As early as 1838, the influential Lydia Sigourney wrote in alarm in her Letters to Mothers about the ‘influx of untutored foreigners’ that had made the United States ‘a repository for the waste and refuse of other nations.’ Sigourney urged women to organize an internal missionary movement that would carry the principles of middle-class American domesticity to the unenlightened foreigners. (Faragher et al 454f.)

Diese Reaktion galt jedoch weniger der Fremdheit oder einer Ethnizität an sich, sondern hauptsächlich der Armut, welche diese Einwanderer mit sich brachten und die, wie bereits beschrieben, vom Standpunkt bürgerlicher Sittlichkeit verdächtig war. Armut verleitete dazu, in den Einwanderern eine soziale und moralische *Klasse* außerhalb der bürgerlichen Erwerbs- und Bildungsschicht und in ihren europäischen Herkunftsländern

rückständige “lands of darkness” zu sehen (Smith 39; Knobel 1986, 31, 71). Die moralischen und intellektuellen Defizite der deutschen und irischen Einwanderer seien völlig verständlich, erklärte ein Reformblatt Mitte der 50er Jahre, “if we keep in view the education of these men, the peculiar influences which were active in nurturing their character, and unavoidable predilections which the form of government under which they grew up produced in their minds” (qtd. in Knobel 1986, 149). Bezeichnend sind die zeitgenössischen Beobachtungen, die nicht kulturelle Alterität, sondern immer wieder niedrigen sozialen und materiellen Status, also Armut mit der Unfähigkeit zur Integration in die amerikanische Gesellschaft gleichsetzten. 1862 schreibt der Engländer Samuel P. Day in seinem Reisebuch Down South: “The German population is not liked in Virginia; they seldom associate, and never assimilate with the regular citizens, and are generally dirty and untidy in their habits” (Phillips 1862; cf. Lonn 1940, 2f.). Bereits 1835 warnte man, dass “unless we educate our immigrants, they will be our ruin. It is no longer a mere question of benevolence, of duty, or of enlightened self-interest, but the intellectual and religious training of our foreign population has become essential to our own safety; we are prompted to it by the instinct of self-preservation” (qtd. in Welter 1975, 278; cf. Knobel 1986, 6). Die Ansicht war, dass zwar die amerikanische “Victorian culture” für alle ein Segen sei, dass aber nicht alle ein Segen für die “Victorian culture” seien. Die Wahrnehmung der “Victorians” von Fremden und Außenseitern war eine verwirrte Mischung von Feindschaft und didaktischem Paternalismus (Hall 1976, 24).

Hinzu kamen die Befürchtungen, welche die eingewanderten Atheisten und Katholiken unter religiösen Moralreformern auslösten (Knobel 1986, 7). Der Reiz einer gemeinsamen Sprache, eines Nationalgefühls und der Glaube an eine gemeinsame

Abstammung ordnete sich aus einem praktisch-organisatorischen Impuls heraus in der Regel der Wertschätzung religiöser Affiliation noch unter (Kammen 8). In der Tat konzentrierte sich in der Zeit bis 1860 gerade die protestantische Missionstätigkeit, zum Beispiel der Methodist Episcopal Church, überwiegend auf die deutsche Bevölkerung in den USA (Smith 39). Es ging dabei weniger um kulturelle Integration, sondern um eine moralisch-religiöse Bekehrung, deren rhetorische Voraussetzung auch eine klare und wertende Abgrenzung war. Paradoxe Weise ging die “egalitarian familiarity” untereinander oft Hand in Hand mit der Diskriminierung gegen “outsiders” (Cmiel 63). Dem deutschen Journalisten Franz Löher (1818-1892) entging diese Reaktion auf die neuen Einwandererclassen während seiner Amerikareise in den Jahren 1846-1847 nicht:

Das einzige Elend, welches sichtbar wurde, schienen die Einwanderer mit zu bringen. Es lehnten an den Häusern deutsche Mädchen mit langen Zöpfen und von ungeschlachtetem Äußern, welche angsthaft in das bunte fremde Gewühl starrten. Mancher Amerikaner ging mit Blicken vorbei, die deutlich ausdrückten, dass ihm dieses Volk so widerwärtig sei wie Halbwilde. Elend, das sich öffentlich zeigt, hält der Amerikaner für schamlos oder stumpfsinnig. (Löher 1855, 1: 91)

Auf der anderen Seite wusste auch Löher in seinem dreibändigen Reisebericht immer wieder über positive Reaktionen auf deutsche Einwanderer zu berichten. In der Tat war die Rhetorik, die den Deutschen insgesamt galt, nicht so einmütig negativ wie bei den Iren, sondern ging auch fließend ins Positive über. Zeitgenössische Beobachter lobten durchaus auch Moral, Fleiß, Wirtschaftlichkeit, Ausdauer und Sparsamkeit, wenn nicht sogar “intellectual character” der Deutschen bis ins Klischee hinein (Knobel 1986, 32).



Obwohl hier gelegentlich rhetorisch differenziert wurde zwischen *German* und *immigrant* bzw. *Dutch*, konnten diese Bezeichnungen kohärent stets zur Abgrenzung und zur Konstituierung eines wahren Amerikanismus herangezogen werden (166).

Der politische und teilweise gewalttätige Ausdruck dieser Abgrenzung im Norden war eine Welle eines programmatischen "nativism," einer parteilich organisierten Immigrantenfeindlichkeit, die vor allem von der Angst geschürt wurde, die Einwanderer seien potentielle Wähler der reformfeindlichen Demokratischen Partei des Südens (Faragher et al. 454; Kaufmann 110). Die Assoziation von kultureller Alterität mit sozialem Stand und politischem Interesse war weder zufällig, noch Ausdruck einer herrschenden imagologischen Ordnung, sondern knüpften sich unmittelbar an wirtschaftliche oder politische Konflikte:

In the thirties [of the 19<sup>th</sup> century] the Germans worked in older established (piano) shops [. . .]. There was quite a prejudice against them, since plebeian Anglo-Saxons have always seemed to assume that anyone who speaks English haltingly or with a foreign accent must therefore be subhuman, or at least imbecile. The injustice with which the Germans were treated - probably by a discriminatory scale of wages - caused a general strike among piano makers in New York in 1835 and resulted in the formation of the first labor union in that trade, which attempted to fix fair rates of pay. (Loesser 493)

Im Süden zeigte sich der Hass gegen alles Fremde, insbesondere gegen die Deutschen und Iren, dann besonders im Bürgerkrieg, als Mitglieder beider Einwanderergruppen der Konföderation in großer Zahl als Unionssoldaten feindlich gegenüberstanden. In der propagandistischen Lyrik und den Liedern war die Verdammung der Deutschen als

“Hessian,” “Dutch Devils,” “mercenary” oder “hireling” weit verbreitet, und auf dem realen Schlachtfeld war es nicht üblich, Ausländer als Gefangene zu nehmen (Lonn 420ff.; Levi 1992, 256f.). Auf der anderen Seite gab es aber genügend gebürtige Deutsche in der Armee der Konföderation - davon sehr viele in ihren Militärkapellen. Darüber hinaus komponierten, texteten und druckten etliche eingewanderte deutsche Komponisten und Musikverleger für den Süden, was die Eindeutigkeit dieser negativen Sicht zu untergraben schien.<sup>139</sup> Die Vielfalt der Assoziations- und Reaktionsmöglichkeiten auf das *deutsche Element* zeigte sich besonders in Krisensituationen wie dem Bürgerkrieg, der dies mit einigen anekdotischen Beispielen belegt, wie das folgende aus der Zeit der Belagerung von Fort Pulaski in Georgia:

Among the besiegers was the Forty-sixth New York. On quiet evenings the northern soldiers were accustomed to sing German songs on the neighboring island of Tybee. They were answered by the Georgia Germans in the fort with the same melodies. The commander in the fort interpreted the songs as a signal and promptly forbade the singing. (Lonn 121)

Die Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit, mit der Deutsche und Deutsches gesehen und kommentiert wurden, zeigt, dass selbst weit verbreitete und stereotype Hetero-Images immer wieder unter den Bedingungen konkreter historischer Kontexte neu verhandelt und den jeweiligen ideologischen, politischen und wirtschaftlichen Interessen untergeordnet wurden. Dabei lassen sich diese Images nicht als fixer Bestandteil der Vorstellungswelt soziologischer oder kultureller Gruppen definieren, sondern als verhandelbare rhetorische Elemente von Diskursen. Es ist bezeichnend, dass diese

Verhandlungen deshalb einen anekdotischen Charakter annahmen, weil sie die Artikulation je spezifischer Sprecheridentitäten und –positionen nur in bestimmten Kontexten aktualisierten. Mit anderen Worten: nicht jeder hatte immer und immer gleich etwas über Deutsche und Deutsches zu sagen. Das Deutsche als Redegegenstand war in seiner Polarität zwischen positiven und negativen Reaktionen diesen Strategien der Selbstlegitimation ideal zu willen, weniger aber eine genuin kulturelle oder in diesem Sinn traditionelle amerikanische Wahrnehmung des kollektiven Anderen (cf. Freese 132). Davon zeugen auch die nun folgenden Erfahrungsräume der Rezeption, die in ihren jeweiligen Kontexten ganz unterschiedliche Repräsentationen vom Deutschen nutzbar machten.

#### 4.6.2. Die deutsch-amerikanische Erfahrungswelt

In den größeren Städten des Nordostens und Mittelwestens wurde die Vielstimmigkeit und das Karnevaleske der amerikanischen Musik- und Liedlandschaft durch die Unterhaltungskultur der “Bierlokale der Deutschen” und ihre abendlichen “Gratis-Concerte” erheblich gefördert, “die den Gast nichts kosten, sondern vom Wirthe bezahlt werden, [. . .] um recht viel ‘ungewohnte’ Gäste herbeizulocken, die ihm das Bier abtrinken [. . .]” (Griesinger 1862, 347). Diese “Soirées” wurden von deutschen Sängervereinen, Zitterspielern, Akkordeonvirtuosen bis hin zu den *blackface minstrels* bestritten, die sich dann meist von dort aus weiterreichen ließen (cf. Brodsky Lawrence 1995, 727). Für Januar 1856 war in der “Ton-Halle” North William Street in New York eine “Grosse Attraction!” angekündigt, und zwar das Premierekonzert der ersten “German-Nebraska-Negro-Band, led by Signor Cremor-Tartani,” was immer man sich darunter vorzustellen hatte (Odell 6, 489). Für die New Yorker Saison 1869-1870

kommentiert Odell: “There was hardly any end to ‘Variety’ and plays in minor German resorts” (8: 622). Louis Keller’s Empire Hall in New York, zum Beispiel, bietet 1856 folgendes Aufgebot an Künstlern:

[. . .] the Germania (vocal) Quartette Club, the Loreley Männerchor, the vocalist Kazia Lovarny and her husband Franz Stoepel (xylochordeon virtuoso and sometimes blackface minstrel), Michael Turner, an Austrian zitherist, the growingly popular actress/singer Maria Duckworth, the veteran comic entertainer Doctor Valentine, and “Adonis,” an inappropriately named magician [. . .]  
Admission at Keller’s was fifty cents. (Lawrence 1995, 727)

Diese Veranstaltungen und Etablissements praktizierten in der Regel eine Zwei- oder Mehrsprachigkeit ihrer vokalen Darbietungen und eröffneten damit auch einem englischsprachigen Publikum die Teilnahme an ihrer Kultur. Daraus entwickelte sich für dieses einerseits eine gewisse Vertrautheit mit deutschen Texten und Melodien, andererseits stellte es eine Kontaktzone bereit, in der Amerikaner allgemein das Anschauungsmaterial fanden, an dem sie ihre Vorstellungen von deutschen Einwanderern und Deutsch-Amerikanern verhandelten und in ihrer Erfahrungswelt zur Repräsentation bringen konnten. Dass diese Repräsentationen sich meistens an musikalischen Aspekten orientierten, ist sowohl bezeichnend für die große Bedeutung von Musik in dieser Zeit, als auch für den Wunsch, den kulturellen Anderen vorzugsweise im populär-ästhetischen Raum einer egalitären *defusion of taste* auszuloten, dort, wo man sich kompetent und sicher fühlte, über den Anderen Aussagen zu machen. Ein amerikanischer Journalist und Kenner des New Yorker Nachtlebens berichtete 1850 von seinem Besuch in Mager’s Concert Hall in New York:

It is an immense room on the second floor, elaborately and gaudily painted in fresco, with scenes from the Dutch [i.e., German] mythology [...] The floor, on ordinary occasions, is filled with rough tables and wooden benches, and partly across one end runs a balconied platform by way of orchestra. Every Sunday night takes place at this establishment a grand German and English concert, vocal and instrumental. Several female singers, with those marvelous guttural alternating voices resembling the compound creaking of a dry grindstone, or the cry of a guinea-hen, are regularly engaged here, and perform in both German and English. The orchestra consists of a gigantic seraphina, two violins, a flute and a fagotto, all played by Germans, and of course played well [...]. The price of admission is one shilling - which, we believe, but are not certain, as we have never happened to be dry when visiting Mager's, includes a drink of Rhine wine or a swig of bierisch. At any rate there are immense quantities of these liquids phlegmatically engulphed in the Germanesque oesophagi of the visitors, both male and female. Every thing, however, is carried on in excellent order and there are very seldom any disturbances here. The audience are not at all nice, and are easily pleased - and in fact the performances themselves, so far at least as the instrumental music is concerned, are very respectable. (Foster 1850, 157f.)

Das Karnevaleske - die Kräfte des Niederen und Subersiven populärer Kultur - offenbarte sich als ein wildes Außen und als ein Stück Natur, das in das Innere gesicherter Erfahrungs- und Erkenntniswelten übertragen oder ausgegrenzt werden musste, um noch

als Wahrheit aufschreibbar zu sein. Die latente Gespaltenheit der Repräsentation in dieser Beschreibung geriet zu einem grotesken Ausdruck, der am Ende die Erfahrung mit dem Wort “respectable” zu einer noch gültigen stempelte. Der folgende Tagebucheintrag von George Templeton Strong - für den 15. Juni 1845 - war dagegen geneigt, im Straßengesang betrunkenen Deutscher nur ein weiteres Element unter den vielen der nächtlichen Geräuschkulisse New Yorks hören zu wollen:

This being a Sunday night, [. . .] there’s only the average choir of cats, a pulmonary horse (stabled within twenty feet of this room) afflicted with a periodic cough of great severity at regular intervals of about fifteen minutes, and a few drunken Dutch [i.e., German] emigrants singing what I’ve no doubt is a highly indecent Low Dutch canticle - fortunately unintelligible - with a chorus like a house on fire. That’s all. It’s quite a “Sabbath stillness,” for on ordinary evenings there are two Dutch lust-houses in Washington Street that keep an orchestra apiece. One has nothing but some kind of tum-tumming instrument and a cracked clarinet, but t’other exults in a very violent catatrice accompanied by a piano and two trumpets. (Qtd. in Lawrence 1988, 304)

Strong gehörte ohne Zweifel der Vorstellungswelt der *Sentimental Culture* an und wäre besonders als ein Kenner der Konzert- und Opernszene, so schließe ich, mit dem Begriff “German” bei seiner nächtlichen Beobachtung in Konflikt zu den existierenden Topoi um die deutsche Musik und die deutschen Musiker geraten. Um diese betrunkenen Deutschen und das Nachtleben als ein Außen im Gegensatz zum Innern seiner eigenen bürgerlichen Welt und der Harmonie des protestantischen Sonntags zu bannen, musste er sie

zwangsläufig mit dem dafür bereitgehaltenen Ausweich-Begriff “Dutch” belegen.

Foucault nennt dies den “unberechenbare[n] Ereignischarakter” und die “bedrohliche Materialität,” die es in den Diskursen zu kontrollieren gilt (1991, 11).

Auch die Aktivitäten der deutsch-amerikanischen Sängerbünde, die sich ab 1835 (Philadelphia) überall im Lande, Nord und Süd, etablierten, und zum geringeren Teil auch ihr deutsches Liedmaterial, fügten sich in die vielstimmige Musiklandschaft, die bereits von den *minstrels*, amerikanischen Komponisten wie Stephen Foster, semi-professionellen Sängern, *family bands* und “extravagantly ballyhooed visiting supervirtuosos of all nationalities” bewohnt wurde.<sup>140</sup> Neben ihren musikalischen Aktivitäten trugen diese Vereine zur öffentlichen Musikkultur bei, indem sie Konzerthäuser bauten, Musik publizierten, Gastspiele für deutsche Dirigenten und Komponisten organisierten,<sup>141</sup> Festivals und Sonntagskonzerte veranstalten, sich für wohltätige Zwecke und politische Parteien engagierten. Odell kommentiert: “Chiefly, however, I am impressed with the singing powers of the Germans; constantly they functioned in concerts, usually of male choirs [ . . . ]. And the concerts in some of the large bier-halls were doubtless rather good, if not (to our modern standards) wholly so” (7: 675). Das Funktionieren der Gesangsvereine und noch mehr das der großen Sängerfeste, deren, trotz Alkoholkonsum, friedlicher Ablauf viele zeitgenössischen Beobachter beeindruckte, bot den protestantischen Reformern einen ambivalenten Anknüpfungspunkt, darin ein geeignetes Mittel zur Erziehung und Bändigung der Massen zu sehen. Da auch die Tradition der *glee clubs* durch die deutsch-amerikanischen Gesangsvereine, Männerchöre, Liederkränze, Sängerbünde und Sängerfeste erweitert und stabilisiert wurde, erkannten sie in ihnen neben der erbaulich-geselligen Unterhaltung

auch bald ein Vehikel moralischer und sozialer Meinungsbildung für alle, sogar eine Plattform gegen die Sklaverei (Stone 47f.; Spell 95; Sonneck 68). Das Philadelphia Evening Bulletin schrieb 1867 anlässlich eines Sängersfestes: “Can there not be musical missionary societies to go among the youth of American birth, or of Irish birth, in the chief cities and organize them into singing societies after the manner of the German?”<sup>142</sup> Auf der anderen Seite war Singen um des Singens willen trotz seiner amateurhaften Popularisierung nicht in Vereinbarung mit dem didaktisch-moralischen Verständnis von Vokalmusik und Kunst überhaupt, und ebensowenig mit der Idee von öffentlicher Ordnung: “Several members of the large and talented German glee club of this city [Richmond], made complaint to his Honor [the Mayor] yesterday, that about midnight on Wednesday evening, while engaged in serenading a friend, [ . . . ] the night watch had interfered with and put a stop to their musical performances, stating that they must cease their singing in the public streets” (Richmond Dispatch, August 9, 1852; cf. Stoutamire 1972, 181).

#### 4.6.3. Minstrel Show und Dutch Character

Die Hybridlandschaft der amerikanischen Populärmusik produzierte sich am krassesten in der Unterhaltungsindustrie der sogenannten *Ethiopian opera* oder *minstrel show*, die ab circa 1830 weit bis ins 20. Jahrhundert nicht nur die dominanteste amerikanische Bühnenunterhaltung war, sondern auch mit ihren diversen Publikationen den Printmarkt und sein Vertriebs- und Marketingsystem optimal ausnutzte (Engle 1978, xxi). Das auf diesen Bühnen musikalisch und dramatisch-karnevalesk präsentierte Idealbild einer agrarisch-patriarchalischen Sklavenhaltergesellschaft, wie sie auch die weißen Autoren und Autorinnen der *plantation novels* für ihre amerikanische Leserschaft



beschwören, porträtierte Schwarze als zu belachende, unschuldige Tölpel unter dem naiven Eindruck, es handele sich um eine authentische Repräsentation der “peculiar Characteristics [of] the Southern or Plantation Negroes” (Konzertplakat der Chrsty’s Minstrels, qtd. in Odell 5: 489). Die Bekanntschaft mit Stephen Fosters “O Susanna” und anderen Liedern dieser Art ist zum Beispiel der *minstrel show* und ihrem Bild vom Schwarzen zu verdanken: “[. . .] the burnt-cork Negro was largely a romantic invention of Northern whites. The minstrel performer was primarily attempting to contrive a lucrative form of theatrical entertainment, irrespective of folkloric authenticity” (Moody 1966, 475).

Die *minstrels* waren mit ihrer Kunst ein inoffizielles, aber effektives Sprachrohr der Demokratischen Partei, der Partei der Sklavenhalter und Grundbesitzer, deren Mythos vom glücklichen Sklaven sie einem nördlichen, städtischen Publikum jahrzehntelang erfolgreich vermittelten (Saxton 175; Toll 1978, 95, 102). Mit diesem Mythos und ihrer Rhetorik von einer “white republic” und eines “white egalitarianism” beschwörte diese Partei rassistisch-ethnische Allianzen, um damit klassenspezifische Risse geschickt zu verdecken (Saxton 105, 387f.). Die Meinung, dass die Sklaverei der Südstaaten eine Art von moralischer und paternalistischer Verwaltung einer natürlich vorgegebenen Ordnung und damit ein Segen für die Menschheit sei, war keineswegs auf südliche Apologeten und ihre Sympathisanten beschränkt (Hartnett 79). Vielmehr wurde sie auch im Norden zu einer verbreiteten und nostalgischen Rhetorik einer Kapitalismus-Kritik, die in der Ausweitung des Proletariats eine “pauper slavery” und eine weitaus größere Bedrohung für Moral, Sittlichkeit und Werte sah, als die geordnete, ja der Hierarchie der Menschenklassen entsprechende Institution der Sklaverei. Damit passte

diese Kritik und ihre kulturelle Fiktion gut zu den traditionellen Konzepten der “white supremacy” (79). In diesem Sinn wurde auch die *minstrel show* zum Ausdruck eines kollektiv-nationalen und moralischen Rechts auf Repräsentation einer ethnischen Minderheit: “In truth, Ethiopian music is our only national music, strictly. This school of music [. . .] is truly national and truly democratic” (New York Tribune, 21 October 1848; cf. Lawrence 1988, 554). Ethnozentrismus, bürgerlicher Moral-Jargon und sein kommerzielles Potential machten die Institution der *Ethiopian opera* weitgehend gesellschaftlich akzeptabel. 1849/50 präsentierte sich zum Beispiel White’s Melodeon, eine bekannte *minstrel* Bühne in New York, als “cheapest place of amusement in the world” und sieht das in keinem Widerspruch zu der Tatsache, dass “every presentation in this saloon is chaste, moral, and free from vulgarity and all objectionable amusements. No ladies admitted unless attended by a gentleman” (New York Herald, 17 December 1849; cf. Odell 5, 581; cf. Buckley 1855, 6f.). Die Einnahmen der wohl bekanntesten Gruppe, der Christy’s Minstrels, bestätigen diese Akzeptanz. Im Verlauf ihrer 2792 Auftritte (etwa zwischen 1846 und 1860) entstanden Einnahmen in Höhe von rund \$318,000 und daraus ein geschätzter Profit von ungefähr \$160,000 für die Produzenten (Moody 1944, 326). Dafür sprechen ebenso die Tournées zahlreicher Truppen nach England und Deutschland in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts (321).

Die *minstrels* fanden in der Figur des *plantation darkey* mit sicherem Gespür ein Wirklichkeitsmodell und eine akzeptierte Repräsentationsform vor, die ihnen erlaubte, das Stereotyp sowohl zu bestätigen und zu festigen, als auch durch “freedom from the restraint of realistic representational demands” ins Absurde und Grotteske zu überzeichnen (327). Was sie aber als authentische Vorlage ihrer Kunst ausgaben, war in

Realität bereits eine “new black American hybrid culture,” deren eigene Widersprüche und Vielstimmigkeiten in keinsten Weise in dieser Darstellung offen zum Ausdruck kamen (Ostendorf 1979, 579f). Das entsprach der ideologischen Selbstdeutung der *Sentimental Culture* und ihrer repräsentativen Formen der Weltaneignung, mit der sie sich den politischen Fragen der amerikanischen Gesellschaft zu entziehen pflegte (Christadler und Ostendorf 589f.): “Der Humor erlaubte, das Problem zu benennen, weigerte sich aber, dieses ernst zu nehmen. Der amerikanische Bühnenhumor ist symptomatischer Ausdruck der Schwierigkeiten der Republik mit sich selbst” (610). Deshalb brauchten sie auch nicht ihre Lieder, Instrumentierung, Witze und Bühnenstücke mittels der Authentizität einer Art anthropologischen Mimesis zu legitimieren. Vielmehr war der Bann ihres mimetischen Zaubers so stark, dass es sich die verschiedenen Urväter der *minstrel show* leisten konnten, in aller Öffentlichkeit darüber zu streiten, wer nun als erster das zur Kunstform gemacht habe, was man doch angeblich natürlich vorgefunden hatte. Gleich mehrere erhoben Anspruch darauf, “to have been the first [1844] to harmonize Negro melodies, introduce operatic choruses, burlesques etc.,” und beklagten ihrerseits Opfer von Imitatoren geworden zu sein (Buckley 1853, v-viii; Odell V, 489).

Die Nachfrage nach repräsentationsfähigem Material dieses ersten “indigenous entertainment” der USA bemächtigte sich bald auch des mimetischen Kapitals der deutschen und tiroler Lieder, welche die *minstrels* als populäre und zirkulierende Echtheits-Zitate zur gleichen Zeit des eigenen Aufstiegs zu Beginn der 40er Jahre bequem und kompatibel vorfanden (cf. Malone 1993, 51f.). Diese Kompatibilität erlaubte auf dem gemeinsamen Nenner des Natürlich-Authentischen scheinbar mühelos die idiomatische Verbindung zwischen Plantage und alpiner Alm, wie sie begann, die

Bühnenkultur der *Ethiopian opera* von Liedern “in character” (Charakterstücken), szenischen Einaktern bis zum ethnischen *cross-dress* zu bestimmen (cf. Christy’s Minstrels 1854). Dieser Glaube an den Nenner des Natürlich-Authentischen blieb noch für Generationen danach eine Konstante: “But there is a deep undertone of feeling and a strong vein of racial character in these minstrel songs not to be found in the parlor ballad of their time. [ . . . ] their follows must be sought in the literature of the French and German folk-song” (Burleigh 1910, vi; “preface” von W.J. Henderson). Diese Entwicklung zeigte sich schon früh in dem selbstverständlichen Nebeneinander von alpinen Salonliedern wie “Tyrolese Song of Liberty,” “William Tell” oder “Life Let Us Cherish” mit den *blackface* Liedern der ersten Stunde wie “Jim Crow” oder “Coal Black Rose” als “Stage Songs, [ . . . ], Dinner and Parlor Songs” im Massenartikel der *songster* (cf. Colonial Crockett's Free-and-Easy Song Book 1839).

Zum mimetischen Kapital selbst wurden auch zahlreiche eingewanderte deutschsprachige Musiker und Schausteller selbst, die als Mitglieder solcher Musikgruppen wie den Ethiopian Serenaders, Christy’s Minstrels, New Orleans Serenaders, Sanford’s Opera Troupe oder Dockstader’s Minstrels, um nur ein paar zu nennen, Gitarre, Geige, Flöte oder Concertina spielten oder sangen, wenn nicht sogar als “musical directors” die musikalische Leitung übernahmen.<sup>143</sup> Ein gutes Beispiel ist Joseph Rainer (Lebensdaten unbekannt), der sich von seinem Zillertaler Familienensemble trennte, in den USA blieb und über viele Jahre bei verschiedenen Ensembles mitwirkte, wo er und andere vom Tiroler Image und Knowhow profitierten, wie dieses Konzertplakat der Ethiopian Serenaders aus den 40er Jahren ankündete: “The SONGS, GLEES, REFRAINS, CHORUSSES, &c., [are] Under the immediate direction

of Mr. J. Rainer, Late Of The Far-Famed Rainer Family” (Ethiopian Serenaders [1843]; cf. Odell 6: 159, 191, 409, 602). Aus der neuen Semiose ergab sich ein konventionalisiertes Bühnenprogramm in drei Akten, das bestimmte Segmente darin für die alpin-deutschen Elemente reservierte. Hier als typisches Beispiel das gekürzt wiedergegebene Programm einer *minstrel show* der Christy's Minstrels – sie tourten auch in England und Deutschland – in der Mechanic's Hall, New York, 23. Juni 1853, welches deutlich das neue karnevaleske Idiom spiegelte:

In the first part (of the minstrel show) E[dwin] P. Christy [? – 1860] sang “The Old Folks are Gone” and Pierce gave “Jolly Old Crow,” and Thomas Christian concluded with a Tyrolean [yodle] Solo. Part II included an Ethiopian Polka, a guitar solo, a solo on the German concertina, by Herr Meyer, and a comic double dance. The third part began with a plantation duet, a cornshocking jig with banjo accompaniment and ended with a Congo dance (Konzertplakat, Harvard Theater Collection).

Durch die Teilnahme deutscher Musiker – neben Rainer sei hier noch einmal an Max Zorer erinnert –, aber noch viel umfassender durch das direkte Vorbild der Rainer Familie und ihres Erfolgs selbst, entlehnten die *blackface minstrels* nicht nur die Bezeichnung “minstrel” von diesen, sondern kopierten, wie die Hutchinsons, ihre Form polyphonen Quintettgesangs und übernahmen zahlreiche ihrer Lieder, meist in herb travestierter Form (Winans 80; Cockrell 51ff.; Nathans 1962, 151, 158). Ein prominentes Beispiel ist das volkstümliche Salon-Jodellied “Der Tyroler Landsturm” des Weimarer Schauspielers Maximilian T. Seidel, der sowohl Musik und Text verfasste:

Hui auf! hui auf! schreit man durch's Land,

Di au di di au di di au di e

Die Kugel im Lauf, die Büchs' in die Hand.

Di au di di au di di au di e [. . .]. (1-4)

(Rainer 1827, Nr. 7)

In seiner englischen Übersetzung als "The Tyrolese War Song" gehörte das Lied nicht nur zum festen Programm der Rainer Familie, sondern erschien noch während ihrer Tournee in den USA in der Serie Tyrolese Melodies, as sung by the Rainer Family (Boston: W. H. Oakes, 1841; cf. Rainer 1842, Nr. 29):

What ho! what ho! The cry wakes the land,

Di au di di au di di au di o.

The lead's in the tube, the butt in the hand,

Di au di di au di di au di o.

From your guns answer fling;

Bid the thund'ring echoes ring,

Di au di di au di di au di o [. . .]. (1-7)

Die Travestie "The Congo Fox Hunt a la Rainer" wurde von den Buckley's Minstrels, deren Mitglied eine Zeit lang auch Maz Zorer war, 1845 in New York uraufgeführt und danach von anderen Gruppen unter verschiedenen Titeln übernommen. Sie lehnte sich der gängigen Praxis entsprechend an der englischsprachigen Adaptions-Vorlage an, nicht aber direkt am deutschen Ausgangstext:<sup>144</sup>

What dar, what dar, the Congos all cry,

Yaw dee, he haw yaw dee;

De fox see him run, through the cornfield he fly,

Yaw dee, he haw yaw dee;

Slyly cotch him by de tail

When you see him sitting on a rail

Yaw dee, he haw yaw dee. (1-7)

Darüber hinaus gelangten zahlreiche andere deutsche, schweizerische und österreichische Volkslieder und volkstümliche Lieder in das Repertoire der *minstrels*, ebenso *ernste* Musik von Mendelssohn-Bartholdy, Mozart, Haydn, Spohr, Strauss und sogar Wagner, wobei der Unterschied zwischen Travestie, Parodie und auch *ernstem* ästhetischen Anspruch oft nicht mehr auszumachen ist.<sup>145</sup> Dies galt auch für die populären Salonlieder wie Kückens “Ach, wie ist’s möglich dann” (Text von Chézy), das u.a. von den George Christy’s Minstrels 1859 in New York aufgeführt wurde (George Christy’s Minstrels 1859; cf. Buckley’s Melodist 1864, 16), Abts “Wenn die Schwalben heimwärts ziehen” (Buckley’s Melodist 32) oder Schuberts “Ständchen,” vorgetragen von einem gewissen Mr. W.H. Rieger bei den Dockstader’s Minstrels 1888 in Boston (Dockstader’s Minstrels, Konzertplakat). Carl Maria von Webers Der Freischütz (1821) mit dem Libretto von Friedrich Kind wurde zu einer beliebten, weil bereits populären Vorlage, aus der besonders der “Jägerchor” (Akt 3, Nr. 15) herausragte:

Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen,

Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?

Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,

Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich [. . .]. (1-4)

(Weber 1902, 132)

Die Vorlage für die *minstrel* Travestie lieferte neben zahlreichen anderen Publikationen als einer der ersten The New American Singer's Own Book (1841) mit seiner Adaption vom "Jägerchorus" als "Huntsmen's Song and Chorus:"

What can compare to the huntsman's bold pleasure?  
 For whom is the goblet so rich and so free?  
 To rise from the grass at the horn's cheering measure,  
 And follow the stag through the forest and lea [. . .]. (1-4)

Die Travestie, nach dem üblichen Schema, findet sich als "De Possum Hunter's Chorus" in De Negro's Original Piano-Rama of Southern, Northern and Western Songs, to Airs from all Quarters, Embracing de Operatic, de Serenade by de Three Colored Muses ob de Plantation, de Parlour am de Kitchen (1850, 49). Das Motiv des Jagens, das Weber klischee- und gattungsgerecht aus dem Fundus der deutschen Jagdlieder für seine Oper entlehnt hatte, wird hier verlagert in das ebenso zu dieser Zeit etablierte und viel besungene Klischee des *possum* jagenden, sorglos seine Zeit vertreibenden Sklaven; - Klischee wurde also mit Klischee travestiert:

What can match wid de sport ob de bold possum hunter,  
 When off to de woods by de moonshine he goes?  
 Dar dey walk 'twixt de trees, holler logs peepin under,  
 Till de tail ob de possum his grey feather shows [. . .]. (1-4)

Zu den sehr populären Parodien italienischer Opern kam die Integration unterschiedlicher ethno-stereotyper Images und Musikidiome in die Semantik dieser Bühnenkunst. Deutsche Musiker wurden auf den Konzertplakaten topisch ausgezeichnet als "Herr," "director" oder "professor," womit halb autoritativ, halb spaßhaft der Ruf



ethno-musikalischer Gelehrsamkeit signalisiert werden sollte, - was noch bis in die Tage des Vaudevilles eine Tradition blieb (Mencken 2: 692). Auf der anderen Seite kam es zu einer sehr ausgeprägten und erfolgreichen Repräsentation einer direkten, noch expliziteren Semiose zwischen afro-amerikanischen und deutschen Kulturidiomen (also zwischen *slavery* und *pauper slavery*!), mit der Künstler wie Dave Wambold (1836-1889) als “black-face Dutchman” den Lebensunterhalt bestritten (Rice 1911, 70f.). Sein Repertoire bestand unter anderem aus “Swiss warbling, whistling imitations of birds, Tyrolese Burlesque a la Rainer Family” und einem “Dutch Banjo Song” (Backus Minstrels 1855; Bryant’s Minstrels 1860). D.L. Morris (?-1879) war ein weiterer bekannter “Black Dutchman” (Rice 1911, 139) und ebenso, um 1870, Charles A. Reade, “The Great German Star and Ethiopian Comedian” (Levy 1971, 12) und “the great Western Dutchman” Joseph Kline Emmet (1841-91; cf. Odell 8: 352). Mit seinem “anachronism of his Afro-Teutonic achievement” hatte Wambold mit anderen das weit bis ins 20. Jahrhundert und in die Zeiten des Broadways reichende, erfolgreiche Genre des “Dutch character,” “Stage Dutchman” und der “Dutch Pickaninnies” begründet (Paskman 18; 1870; Rice 70f.; Wittke 191; Tawa 1990, 65).<sup>146</sup> Die Repräsentation deutscher Immigranten war eigentlich die überhöhte Repräsentation eines bereits existierenden Klischees und deshalb ambivalent zwischen Wohlwollen und Verachtung suspendiert. Doch in jedem Fall wurde die Natur der Repräsentierten selbst dadurch unveränderbar festgeschrieben als “[h]ard-working people, good-natured, with immense appetites, men frequented lager beer saloons, had hefty physiques, German courting was portrayed as proper, generous people” (Toll 1974, 174f.).

Diesem Image entsprachen auch die zahlreichen Pastiche und

Pseudotranslationen, die man teilweise mit authentischen deutschen Melodien unterlegte oder *stilecht* im respräsentativen Idiom neu komponierte. Der wohl berühmteste Komponist, Sänger und *Dutch character* Darsteller wurde ab Ende der 60er Jahre Gus Williams (1847-1915), “the celebrated Dutch comic singer” (Odell 8: 541), der u.a. mit den Billy Arlington Minstrels als “The American Star Comique, in his refined German Songs, Witticisms and Recitation” auftrat (Billy Arlington 1878, Konzertplakat; cf. The New Grove 1986, 4: 530). Septimus Winner (1827-1902) gehörte zu den Textern und Komponisten dieser Branche, der seine persönlichen Erfahrungen im Umgang mit Deutsch-Amerikanern – wie zur gleichen Zeit Geoffrey Leland in seinen Breitmann-Balladen – in seine Arbeit einfließen ließ. Sein wohl bekanntestes und heute noch als Kinderlied populäres Produkt war eine Pseudotranslation im deutsch-amerikanischen Bühnendialekt zur Melodie des deutschen Volksliedes “Zu Lauterbach hab’ ich mein Strumpf verlorn,” das auch durch die Konzerte der Rainer in den USA bekannt geworden war (Erk und Böhme 2: Nr. 1009; Erk 1: Nr. 29; Rainer 1841; Nathan 1946, 74). Bei ihm wurde es zu “Der Deitcher’s Dog” und erzählt, wenn man so will, humorvoll im weiteren Verlauf von der deutschen Vorliebe für Hunde, Wurst und den sich daraus ergebenden schauerlichen Komplikationen:

Oh where, oh where ish mine little dog gone;

Oh where, oh where can he be.

His ears cut short and his tail cut long:

Oh where, oh where ish he [. . .]. (1-4)<sup>147</sup>

Der Gipfel mimetischer Repräsentation war hier durch ihre grotesken Formen der Körperlichkeit, Sprechweisen und Motivik erreicht, - so schien es wenigstens.

Repräsentation konnte selbst so noch mit der Realität versöhnt werden, wenn sie erstens mit den rhetorischen Möglichkeiten der Kulturindustrie arbeitete und zweitens ihrer “imagined community,” also dem fiktiven nationalen Kollektiv durch den Anschein der kulturellen Überlegenheit gegenüber Fremden die Funktion einer didaktisch-moralischen Instanz gab: “[. . .] for while Victorian didacticism assumed that everyone would benefit by acquiring Victorian culture, the stereotypes supposed that some people were incapable of doing so, at least beyond an elementary stage. Hence the experience of many people that even after having acquired the appropriate culture they were denied full participation in Victorian society” (Hall 1976, 24).

Die pro-südliche Sentimentalität der *minstrel show* war nach dem Bürgerkrieg nicht nur ein künstlerisches Versöhnungsangebot des Nordens an den Süden, sondern auch einer expansiven Industrienation an sich selbst (cf. 615). Das Genre wurde in dieser Zeit von seinen Vertretern und Fürsprechern nun ganz zu einer vorindustriellen und unschuldigen Volkstradition, zu einer Illusion sozial-kultureller Einheit und einem Stück kollektiver Erinnerung stilisiert. Als eines der Relikte der *Sentimental Culture*, deren Parodie sie auch paradoxerweise war, erhielt sich die *minstrel show* auf diese Weise weit bis ins 20. Jahrhundert der USA und half dabei, nicht nur die ethnischen Machtverhältnisse im Land durch ihre unterhaltsamen Repräsentationen akzeptabel zu machen, sondern auch nationale Identität zu stiften: “All of us take a certain pleasure in contemplating the amusements of our fathers, and among them there was none which was more specifically American than the negro minstrel performance” (Burleigh 1910, iii; Ostendorf 1979, 581f.; Winans 81; cf. Kammen 5).<sup>148</sup>

#### 4.7. Die Rezeption als kulturelle Erinnerung

Ob *minstrel show*, Sängerfest, Bierlokale, Tiroler Sänger, die Lieder Franz Abts, *camp meetings*, Opern oder Soldatenlieder: die Einheit der Vielfalt wurde zu einem neuen egalitären Nenner, der von den Printmedien zu einem Kulturidiom stilisiert wurde, der die Menschen, Kollektive und Klassen nicht mehr nach dem spezifischen Charakter und künstlerischen Ausdrucks ihrer Lieder unterschied, sondern danach, ob man sich diese als kostspielige *sheet music* für den Gesang zur Pianobegleitung im *parlor* und den billigen *songster* für den Feierabend nach der Schichtarbeit leisten konnte. Die darin angebotenen Lieder blieben die gleichen. Die Dynamik des wachsenden nationalen Musikmarkts mischte zwar die vorhandenen musikalischen Elemente und ihre Signifikanten, presste sie aber gleichzeitig in neue, marktgerechte Formate und Konventionen. Kulturelle Produktion ging ganz in der Zirkulation populärer Konsumgüter und Konsumtion auf. Jedes Lied - Melodie und Text - konnte so in gleicher Weise in diversen sozio-musikalischen Anwendungsbereichen mit unterschiedlicher Bedeutung aufgeladen werden und umgekehrt auch seine eigene Signifikation in die verschiedenen Kontexte hineintragen. Im Wirbel des Warentauschs des Musikmarkts und seiner sentimental-romantischen und reformistisch-didaktischen Allüren kam es zu einem Kodemix, der wenig überraschend vor allem bei der Frage nach den ästhetischen Kriterien und Werten bei einigen immer wieder zur Verwirrung und Diskussion führte (cf. Dwight 1855). Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg näherte man sich weiter einer mehr national-populären Ästhetik und einem homogenisierten Kulturkanon. Eine entscheidende Voraussetzung für diese Konsolidierung musikalischer Wertvorstellungen war die nationale Wiedervereinigung und die damit verbundene Nostalgiewelle nach dem

Krieg, bei der die Konzepte von Tradition, Erinnerung, Legenden und Ahnenkult eine größere Rolle spielten als je zuvor in den USA (Kammen 93).

Die *Sentimental Culture* der 30er bis 50er Jahre wurde in der Zeit nach dem Krieg ihrerseits retrospektiv zum Mythos einer idealtypischen und vor allem gemeinsamen Vorzeit verklärt. Dies gelang mühelos, weil sie sich ja schon selbst als nostalgische Ästhetik und sentimentales Ritual definiert hatte. Die Kriegsthematik der Lyrik und Kriegsdichtung erschien nur noch als Nostalgie, nicht mehr als Mobilmachung, und der Rest des populären Liedguts der Zeit der Rekonstruktion, also der 70er Jahre, war bestimmt von romantischer Rückschau auf die gute alte Zeit und den üblichen Themen um Häuslichkeit und menschliche Bindungen (Kingman 327; Mathews 95). Schon 1866 hieß es im Vorwort des Sunny Side Glee Book: “From the social circle comes an almost despairing cry, in language somewhat like the following: ‘Give us a return of the good old times. In days gone by we used to sing serenades. We sang at our picnics and social gatherings. [ . . . ] But now such a thing as social singing is scarcely known, [ . . . ]’” (Seward 1866). Populäre Musik wurde nun mit dem Konstrukt *einer* nationalen Vergangenheit und einer daraus abgeleiteten nationalen Identität konnotiert. Dieser Prozess war Teil einer allgemeinen Umorientierung der Printkultur der USA nach dem Bürgerkrieg und ihrer erhöhten symbolischen Ausdrucksformen einer wiedergewonnenen gemeinsamen Nationalität mit zunehmend fiktiven Visionen vom Alltag der Menschen und ihrer sozialen Wirklichkeit (Zboray 1993, 201). Dieser “equalitarian urge” zu einer Vergangenheit, in der sich nostalgisch jeder finden sollte, verklärte die Musikkultur kurzerhand zu einer kollektiven Erinnerung an die gute alte Zeit vor dem Bürgerkrieg (Kingman 327, 414; cf Kammen 89f.). Diese Tendenz wurde besonders deutlich ab etwa

1880 und fand ihren Ausdruck in den Liederanthologien für den Hausgebrauch und der Schulen, deren Titel nicht nur Zeugnis sentimentaler und national-nostalgischer Regungen sind, sondern auch einer auffallend militärischen Orientierung: Familiar Songs: with historical Sketches (Johnson 1881), Minstrel Songs Old and New. (1882), War Songs: For Anniversaries and Gatherings (1883), Songs and Ballads of the Southern People (Moore 1886), American War Ballads and Lyrics (Eggleston 1889), Songs of Dixie (1890), Southern War Songs (Fagan 1890), Songs that Never Die (Reddall 1892), The Good Old Songs We Used to Sing (J.C.H. 1895), Songs Every One Should Know (Johnson 1908), Heart Songs: Dear to the American People (Chapple 1909), etc. (cf. Kingman 327). In dieser nostalgischen Tradierung überlebte und zirkulierte weiterhin auch ein umfangreiches Kernrepertoire an deutschen Liedern in englischer Sprache, dass bereits vor dem Krieg rezipiert worden war und von dem hier schon einige Beispiele genannt worden sind. Neues aus Deutschland kam im Bereich des populären amerikanischen Liedes kaum noch dazu. Statistisch aussagekräftig ist zum Beispiel der Anteil der deutschen Lieder in Heart Songs (45 von ca. 400) oder Songs Every One Should Know (40 von 200).

Diese Welle nostalgischer Konsolidierung des nationalen Liederkanons und der kollektiven Musikmemoria dieser Anthologien verließ sich stark auf das Nachdrucken der erfolgreichsten *sheet music* Publikationen der *Sentimental Culture*, wodurch sich darin auch weiterhin viele Adaptionen aus dem deutschen Fundus erhielten, bevor man sie dann im Ersten Weltkrieg systematisch herauszensierte. Diese Programm-Nostalgie war nicht nur eine therapeutische und profitable Verarbeitung des Bürgerkriegs, weil sie mit dem alten Liedmaterial noch auf Jahrzehnte hinaus und auf

nationaler Ebene ständiges Recycling betrieb. Sie war auch Ausdruck einer neuen Zeitrechnung, die mit Ambivalenz gegenüber der fortschreitenden Industrialisierung und ihren Nebenwirkungen nostalgisch immer zurückschaute und zur Grundlage für die ausgeprägte und andauernde Traditionsorientierung im letzten Dritten des 19. Jahrhunderts wurde (Kammen 47). Der *sentimental parlor song* des 19. Jahrhunderts lebte dank seiner identitätsstiftenden und memorialen Qualitäten noch bis in die Zeit der New Yorker Liederfabriken der *Tin Pan Alley* und der *hillbilly music* der frühen Plattenindustrie des 20. Jahrhunderts hinein weiter, von wo aus seine Motiv- und Bilderwelt und national-moralischen Wertvorstellungen eines *American way of life* in heute aktuelle Bereiche wie *country music* und *bluegrass*, wenn nicht sogar *jazz*, fortgesetzt wurden (Malone 1979, 56f., 104f.; Kingman 176).<sup>149</sup> Diese Dynamik hat der Musikwissenschaftler Bill Malone lapidar als eine musikalische Chemie bezeichnet, die alles irgendwann radikal zu “country songs” transformiere (Malone 1985, 9). Diese Chemie sorgte aber auch dafür, dass sich mit dem Beginn der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts der Unterschied zwischen amateurhafter und populärer *lowbrow* Musik einerseits und künstlerisch anspruchsvoller klassischer *highbrow* Musik andererseits vertiefte (Stone 49; Hamm 1979, 199). Diese Entwicklung betraf direkt die deutschen Solo- oder Konzertlieder dieser späteren Zeit. Deren Kunstcharakter und größere musikalische und oft durchkomponierte Formkomplexität - zum Beispiel bei Johannes Brahms, Robert Franz, Carl Loewe oder Robert Schumann – beschränkte ihre Rezeption auf das Genre der *sheet music* und ihren Gebrauch auf die gehobene bürgerliche Hausmusik des *parlor* und auf die Konzertbühnen. Sie gehörten damit zu einer neuen Generation von Liedern, deren “idealized world of fancy” als Ausdrucks- und

Gefühlswelt nun jenseits des nostalgischen *Realismus* der Populärkultur zu einem ästhetischen Refugium für wenige wurde (Tawa 1989b xvii).

#### 4.8. Zusammenfassung

Das Interesse an deutscher Kultur – speziell Literatur, Musik und Philosophie – war im Untersuchungszeitraum Teil eines Prozesses der Selbstfindung nationaler Identität in den USA. Die Teilnehmer der relevanten Diskurse glaubten in ihr den Ausdruck eines organischen nationalen Charakters zu finden, an dem sie vorbildlich den eigenen schulen konnten. Das auf den amerikanischen Begriff gebrachte Deutsche wurde zu einer Art Vorwelt und natürlichen Wahrheit, auf die sich die Diskursteilnehmer berufen und an der sie das eigene Selbst konstituieren konnten. Man entlehnte deshalb aus der deutschen Literatur und Liedkultur die Texte, Namen, Konzepte und Rhetorik, die einer sich formierenden bürgerlichen amerikanischen Mittelklasse – besonders der Neu-Englands – helfen sollte, ihre Rolle als Theologen, Reformen, Pädagogen, Journalisten, Professoren, Dichter, kurz, als neue Führungs- und Bildungsschicht zu artikulieren und gleichzeitig mit den Anforderungen einer neuen Profitgesellschaft, ihrer Populärkultur und nationalen Öffentlichkeit zu versöhnen. Als repräsentative Sprecher, zu denen sich die Diskursteilnehmer machten, wollten sie die ersehnte amerikanische Nationalität zwischen Internationalität und Provinzialität ausloten und Altes in Modernes übersetzen. In diesem Kontext wurde Deutsches zu einem nationalen Redegegenstand, mit dem innerhalb der unterschiedlichen Publikationskontexte und Anwendungsbereiche hierzu prismatisch verschiedene Positionen artikuliert werden konnte.

Die *Sentimental Culture* der 40er und 50er Jahre des 19. Jahrhunderts produzierte



zunehmend mit ihren zahlreichen textuellen Repräsentationsformen der Printmedien und Unterhaltungsindustrie eine Wirklichkeit, die jetzt auch als Ausdruck einer national-kollektiven Identität galt: “In the process, nineteenth-century Americans swallowed whole the idea of the fictive people, internalized it, and incorporated it into the identity. [. . .] The fictions of nationality fell to the individual to maintain at the common cost of the integrity of personal vision” (Zboray 1993, 194.). Das lesende oder singende Individuum war gezwungen – wollte es an der “fiction of a national self” teilhaben –, seine Welt mit der gedruckten Wahrheit in Einklang zu bringen. Die “national community of taste” war daher immer auch einer moralisierenden und patriotischen Didaktik unterworfen, die sich beim Einzelnen über Lektüre und Gesang als eine soziale Kontrollinstanz internalisierte (80, 102, 104). Die Teilnahme der LeserInnen oder SängerInnen an dieser kollektiv-nationalen Erfahrungswelt führte so zu einer Begegnung mit deutscher Literatur und Musik als Teil dieser verschriftlichten Welt: “The dialectic of the popular mind was by turns sentimental and homely, moral and humanitarian, religious and patriotic, and, finally, at a late date, cosmopolitan” (Hart 125).

In dem Zwiespalt zwischen Alt und Neu konzeptionalisierten die Diskursteilnehmer die deutsche Kultur zum Wunschbild eines romantischen Nationalcharakters, bei dem idealerweise Moderne und Tradition miteinander versöhnt schienen. Deutsches wurde formelhaft zu einem idealen Sinn- und Vorbild einer natürlichen Harmonie zwischen einerseits fortschrittlicher Universalität und andererseits dem Bild einer pastoralen, christlichen und traditionsverbundenen Ur-Landschaft zwischen Alpen und Rhein, deren Einwohner allein aus natürlicher Veranlagung heraus Philosophie, Literatur und Musik, aber auch Religion und Sittlichkeit praktizierten.

Dieses Konzept behielt solange seine Gültigkeit als Vorbild und Affirmation einer *amerikanischen* Identität, solange es im Kontext der amerikanischen Diskurse auch repräsentierbar, d.h. schreibbar und rhetorisch verwertbar war. Die rhetorische Art und Weise der Repräsentierbarkeit dieses Konzepts richtete sich je nach diskursivem Standort der Diskursteilnehmer und konnte irgendwo zwischen kritischer Auseinandersetzung, begeisterter Verklärung, Parodie und letztlich Ablehnung liegen. Allen aber ging es immer darum, das Deutsche als kohärenten Redegegenstand und als einen referentiellen Nationaltopos zu wahren, um sich rhetorisch Gelegenheit zu schaffen, die unterschiedlichen Standpunkte zu Nation, Moral, Religion, Reform, Erziehung, häuslicher Sittlichkeit oder Ethnizität in den USA damit zu artikulieren.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Beschäftigung mit deutscher Literatur zu einem wissenschaftlichen bzw. germanistischen Spezialdiskurs, vor allem durch die Arbeit vieler eingewanderter deutscher Akademiker (Haertel 94). Damit wurde nicht nur das lesende Publikum deutscher Literatur zur eingeweihten Expertengruppe, sondern es wanderte auch der Mythos vom Land der Dichter und Denker aus der Zirkulation populärer Medien in das rhetorische Repertoire dieses Spezialdiskurses ab (Spuler 61; Pochmann 682 note 66). Das Gleiche betraf die Rezeption deutscher Musik, die immer mehr zu einer Sache professioneller MusikerInnen und geschulter HörerInnen wurde.<sup>150</sup> Der populäre Raum des Lesens und Singens dagegen – der Raum der landesweit zirkulierenden Zeitschriften, Schulbücher und Liederbücher und ihrer sozio-musikalischen Anwendungspraktiken – hatte sich schließlich mit Hilfe eines neuen amerikanischen Geschichts- und Kulturmythos von seinen fremden Vorbildern emanzipiert. Dies hieß nicht, dass etwa die Liedadaptionen

und ihre mimetisch-topische Kraft als Spuren der Rezeption in dieser Zeit verschwunden wären. Doch traten sie nun in den Schatten der wachsenden Unterhaltungsindustrie des *musicals*, des Vaudeville und des *Dutch character* Genres (ab ca. 1870 mit ganzen Dialekt-Operetten), aber auch der neuen Liedmanufaktur von Tin Pan Alley in New York ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts. Hier wurden – auch unter Mithilfe eingewanderter deutscher und österreichischer Komponisten – stereotyp, konfektioniert und meist im Walzertakt neue *deutsche* und *alpine* Lieder geschrieben, die nicht mehr waren, als das Zitat eines Zitats (cf. Levy 128f.). Die Rezeption aber verschwand als ein aktiver Diskurs aus der Zirkulation und den Aussagekontexten der populären Musikkultur. Das amerikanische Begehren galt zwar weiterhin dem *Deutschen* als einem transzendentalen Referenten, der dem eigenen Sprechen zur Verfügung stand. Doch hatte dieser seinen moral-didaktischen oder religiös-ästhetischen Bezug verloren und damit auch seine Attraktivität als Indikator gültiger Erfahrung und Wahrheit in diesem Bereich. Vielmehr diente dieser Referent nur noch einer Unterhaltungsindustrie, ihn als nationales Klischee neben zahlreichen anderen profitabel zu vermarkten.

Hatten sich Adaptionen deutscher Lieder in den amerikanischen Liedanthologien noch zahlreich bis ins 20. Jahrhundert gehalten, so kam ihre Existenz dort und damit auch die noch deutlich vernehmbare Spur ihrer Rezeption während des Ersten Weltkriegs zu einem jähen Ende. In dessen anti-deutschen Hysterie gerieten grundsätzlich alle Aspekte deutscher Kultur unter Verdacht, darunter vor allem die deutsche Musik und die sehr sichtbaren deutschen Musiker in den USA. Selbst der “German dialect comedian” des Vaudevilles und der *Dutch-character* Bühnen bekam Probleme und musste sich fortan als

“Swiss” dem Publikum vorstellen (Bordman 331; Tischler 71f.). Schließlich richtete sich die Feindschaft gegen alles Deutsche auch gegen die ins Englische adaptierten Lieder:

State authorities ruled that young children would experience negative emotional response to songs in their texts designated as “German folk songs” or “from the German.” In order to prevent such damage to young minds, the State Council for National Defense decided to remove all such songs from California school music books. Of course, the result was a warehouse full of mutilated books. (72)

Mit den Liedadaptionen wurde nun auch ihre amerikanische Vergangenheit tabuisiert und die Erinnerung daran bis heute in den organisierten Erzählungen der Musikwissenschaft, den Musikfachzeitschriften und zum Beispiel auch in der Weise, wie dem Publikum bei einem Folk Festival seine musikalische Identität vermittelt wird, verbannt oder zumindest zensiert. Bei diesem Umgang ist der mimetische Zauber immer noch Voraussetzung einer sowohl gelungenen Repräsentation, als auch einer gelungenen Repräsentativität, also der Selbstkonstituierung oder Beglaubigung der eigenen Sprecherposition, - und dies vielleicht mehr denn je. Diente dieser Zauber bei der Rezeption, wie in der Diskursgeschichte zu sehen war, noch dazu, das Repräsentierte topisch-mimetisch als Erfahrungsgegenstand vor Augen zu führen, um auch Nähe und Vorbildlichkeit zu produzieren, so soll er jetzt mit Distanz und Verfremdung genau das Gegenteil erreichen. Der reitende Mozart meiner Einführung war bereits ein Zeugnis davon, wie mit einer allegorisch verschlüsselten und ironischen Bildlichkeit der Gegenstand zwar benannt und vor Augen geführt, aber gleichzeitig einem näheren Verständnis entzogen wird. Er ist ein Simulakrum, ein gleichzeitig falsches und richtiges Bild, welches das zu Erinnernde so

ins Phantastische entfremdet, dass man sich nicht mehr ernsthaft daran zu erinnern braucht (Lachmann 291). Der “Wille zur Wahrheit” bemächtigt sich so der Vergangenheit, indem er eine textuelle Erfahrungswelt schafft, die ihre Indizien nie offen zeigt, sondern nur figurativ repräsentiert. Er treibt das große Spiel kollektiver Identität, Erinnerung und Sinnstiftung, das dem sich “mimetisch inszenierenden Ich”<sup>151</sup> heute zu sagen erlaubt, die Menschen der Vergangenheit in ihren Wünschen zu kennen, wobei er aber auf wunderbare Weise nie ganz ohne das auskommt, was dort gar keinen Platz haben soll. Davon zeugt das folgende Zitat aus der musikwissenschaftlichen Literatur:

When nineteenth-century Americans listened to their songs, they did not demand to experience subtle probings of the psyche, nor ultraserious profundities, nor a quasiritualistic involvement in some aesthetic mystery – which German writers claimed were the be-all and end-all of art song. They demanded enchantment, or at least a measure of delight, from the music. (Tawa 1990, 5)

Die Rezeption, ihre Diskursteilnehmer, die Printkultur und die vielen beteiligten Diskurse haben durch ihr komplexes Wirken über ein halbes Jahrhundert lang dafür gesorgt, dass deutsche Lieder mit ihren Melodien und Texten gründlich in die textuelle Materialität und Erfahrungswelt der amerikanischen Kultur eingewoben wurden. Weder staatliche Zensur noch populär-wissenschaftliches Verdrängen und Schweigen konnten dadurch ihrer Existenz in den Archiven und Bibliotheken etwas anhaben:

Trotz dieses Schweigens [und Zensierens] der Sprache verraten bestimmte rhetorische Traditionen die unaussprechlichen Bedürfnisse der Epochen

[. . .]. Was dem Bewusstsein verheimlicht wird, offenbart sich in den Falten und Spalten der Sprache selbst, und unsere Geschichten, Erinnerungen und Krisen werden durch bestimmte Tropen, rhetorische Formen und Narrationen weitergetragen. (Seyhan 151)

Entgegen dem Schweigen bieten die Lieder einen Schauplatz, der, einmal von dort ans Licht geholt, Anlass gibt zu neuen, alternativen Lesarten von Vergangenheit und damit auch zwangsläufig von Gegenwart. Der Schauplatz der Rezeption ist ein Raum, der viele geschichtliche Lesarten und unterschiedliche Kulturgedächtnisse ermöglicht, die der “abstrakten Synthese einer Geschichte im Singular” entgegenstehen und “ihr Recht auf gesellschaftliche Anerkennung geltend machen” (Assmann 16). Die Kulturphänomene der Geschichte abzuschütteln und in die Hand zu bekommen, wie Benjamin meint, bedeutet, die Rezeption ständig im Jetzt zu aktualisieren und allegorisch neu zu lesen, nicht aber, sie wieder ins Dunkel der Archive absinken zu lassen. Erst dann können wir aus ihr eine Sprache gewinnen, die jenseits des Spiels historischer Sinnstrukturen, kultureller Identitäten und ihres mimetischen Zaubers die Texte der Vergangenheit, ob literarisch oder kulturell, verhandelbar macht und Anlass gibt, uns selbst in ihnen immer wieder kritisch zu reflektieren (cf. Seyhan 155, 165ff.).<sup>152</sup>

### TEIL 5: Schlusswort

*How impossible to find Germany! Our young men went to the Rhine to find the genius which had charmed them, and it was not there. They hunted in Heidelberg, in Göttingen, in Halle, in Berlin (it escaped their pursuit; & then) no one knew where it was. From Vienna to the frontier, it was not found, and they very slowly & mournfully learned that in the speaking it had escaped, and as it had charmed them in Boston, they must return & look for it there. (Emerson 1848, 1960-82, 11: 30f.)*

Emerson beschreibt die Rückkehr der jungen Amerikaner, die ihre Vorstellung vom Deutschen in Deutschland selbst nicht aufspüren konnten, nicht etwa als die Aufgabe ihrer Suche. "Germany" war und blieb vielmehr ein begehrter Gegenstand des heimischen Diskurses in Boston und die Suche sollte dort fortgesetzt werden, wo sie in Neu-England begonnen hatte. Doch wenn es Deutschland selbst nicht war, so muss man fragen, was suchten sie dann? Und welche Rolle spielte das Deutsche dabei? Die Antwort wird deutlich, wenn wir uns erinnern, dass Emerson mit deutscher Kultur und Literatur u.a. über Madame de Staëls Germany in Berührung gekommen war. Dieses Buch war für ihn und viele andere Amerikaner wie ein "Urtext," aus dem sie einen Teil der Sprachbildung und des topisch-rhetorischen Arsenalts ihres eigenen Diskurses gewinnen konnten (Mueller-Vollmer 105). Doch war das Deutschland- und Romantikbild dieses Buchs selbst bereits eine Verarbeitung deutscher literarischer und kultureller Texte in den eigenen Diskurs de Staëls und damit Ausdruck ihres eigenen Kontexts als französische Exilantin. Heinrich Heine hatte bereits in Die romantische Schule (1835) de Staëls Werk als ein "Koteriebuch" bezeichnet, das mit seinen "brillanten Tollheiten" und seiner Idealisierung der deutschen Romantik eine Kritik an dem Kaiser-Frankreich ihrer Zeit

übte und weniger eine verständige Darstellung der deutschen Verhältnisse war (9f.). Heine hatte treffsicher und ironisch die Rezeption der deutschen Romantik im Ausland als ein Spiel der Texte, Repräsentationen und Selbstausslegungen erkannt, das er im weiteren Verlauf seiner Schule kritisch entlarvte und auch im romantischen Diskurs in Deutschland selbst als das Spiel einer "Schule" aufdeckte, die mit ihrer Textpraxis nationale und wertkonservative Identitätsmodelle stiftete. Heines Kritik bekam gerade dadurch ihr Gewicht, dass er dieses Spiel in den Kontext des noch größeren Spiels einer internationalen Romantik stellte und ihm damit den erwünschten Anschein der nationalen Eigenart und Originalität nahm.

Heine deutete mit seiner Kritik auf einen diskursiven Raum, der von mehreren Kulturen und Literaturen im 19. Jahrhundert geteilt wurde. Die Suche nach dem Deutschen bot deshalb interessierten Kreisen in den USA die Gelegenheit, jenseits soziologischer oder national-kulturell definierter Identitäten in diesen Raum einzutreten und dort an dem genannten Spiel teilzunehmen. Im Zuge der transatlantischen Vermittlungen, Zirkulation und Übersetzungen kam es zu einer Übernahme von bestimmten Textpraktiken, Topoi und Aussagekontexten als einem Diskurs, nicht aber zur Übernahme eines geschlossenen Denksystems oder primär um eine auf individuelle Werke und Autoren ausgerichtete Übersetzungspraxis zum ästhetischen Selbstzweck (Grefe 92; Mueller Vollmer 86). So gesehen war der romantische Diskurs eine Art transkulturelles "Archiv" im Sinn Foucaults, dem man gültige Aussage-Modi für Bereiche wie Literatur, Kultur, Nationalität und Identität in dieser Zeit entnehmen konnte (1981, 187). Er war keine gemeinsame Ideologie, sondern ein "common approach to ideology" (Brown 15ff.). Der Eintritt in diesen Raum ermöglichte es vor allem via



Übersetzung den Amerikanern dann, heimische Diskurse in den genannten Bereichen zu inszenieren, mit denen ihre Sprecher sich in ihre eigenen gesellschaftlichen Zusammenhänge einbringen konnten. Sie konstituierten ihre Kultur auf diese Weise in Relation zu der “otherness internal to their own symbol-forming activity” (Bhabha 1990, 210; Venuti 1995, 18f.).

Mit der simultanen Anwesenheit in beiden Räumen formierte sich der Dritte Raum, - die von mir bereits erwähnte Denkfigur Homi Bhabhas. Danach fand kultureller Transfer nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb von Kulturen statt und war damit nicht länger ein Außenphänomen, sondern zugleich ein den Kulturen immanentes. Die Dynamik des diskursiven Raums als intertextueller Vernetzung “verweist darauf, dass Kulturen selbst aus Kodes und Repräsentationen bestehen, die wichtige Gelenkstellen für ihre Übersetzbarkeit verkörpern. Übersetzung ist Repräsentation von Repräsentationen” (Bachmann-Medick 7). Das Konzept dieser Transkulturalität ist vor allem in den letzten Jahren von der deutschen Amerikanistik vorgebracht worden, die revisionistisch den Anspruch eines *American exceptionalism* durch die Einbindung amerikanischer Diskurse in den Kontext der europäischen Romantik in Frage stellt (Boerner, 50; Christadler 12f.; cf. Hoffmeister 6f.). Sie liegt damit im Trend der Romantikforschung, die seit ihrer Aufnahme des diskursanalytischen Ansatzes in den letzten Jahren nicht nur ihre Materialbasis erweitern konnte, sondern auch stärker Aspekte transkultureller und translingualer Diskurse aufgearbeitet hat,

suggest[ing] that national literary cultures in the Romantic Age did not simply “coexist” in “symbiotic relations,” but drew their own specific identity from often multiple interactive relations with each other. The

catalytic forces of this process were not historical or ideological abstractions, such as the French Revolution or opposition to the Enlightenment, but concrete interactions with texts, places, and [. . .] living personalities. (Maertz 3; cf. Peer und Hoeveler 3f.)

Es stellt sich so die Herausforderung, auch in der Rezeption der deutschen Lieder in den USA mehr als nur einen linearen Kulturtransfer zu sehen und sie nicht nur als empirisch greifbare Reaktion einer Kultur auf die andere zu veranschlagen. Vielmehr partizipierten beide Kulturen *intern* an einem übergreifenden Lied-Diskurs und an der damit verbundenen epistemischen Grundlage. Man kann dies auch als eine diskursiv-ideologische Interferenz beider Kulturen bezeichnen, die speziell mit dem Medium Text-Melodie-Lied jeweils ihre Identität ausloten wollten. Angesichts der Rezeptionslandschaft ist daher die Vorstellung von abgegrenzten Kulturräumen oder geschlossenen Kultursystemen nicht haltbar.

Diese gemeinsame transkulturelle und alle Bereiche des Lebens durchdringende Erfahrungswelt der Lieder stand, wie ich gezeigt habe, auch deutlich im Zusammenhang mit dem Transzendentalismus Neu-Englands, dem bisher beim deutsch-amerikanischen Verhältnis des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich die Aufmerksamkeit der Forschung galt. Meine erstmalige Aufarbeitung und Bereitstellung des Materials zur Rezeption geht aber weit über diesen Bereich hinaus. Sie fordert dringend dazu auf, das Verständnis dieses Verhältnisses besonders um seine populärkulturellen Aspekte zu erweitern, die dabei in den verschiedenen Diskursen zu Tage treten. Meine Arbeit gibt Veranlassung, die Forschung angesichts vieler überraschender und bizarrer Verbindungen, die Literatur, Sprache, Musik, Religion und Kultur damals eingingen, noch um diesen Bereich des

Populären zu erweitern und in die Betrachtung der einzelnen Literatur- und Kulturgeschichten einzubeziehen.<sup>153</sup> Dabei wird man einige Aspekte der Geschichte beider Kulturen im neuen Licht betrachten und scheinbare Widersprüche überwinden müssen. Die Lied- und Musikkultur in den USA und Deutschland zeigte im Verlauf des 19. Jahrhunderts trotz einiger wichtiger Unterschiede in der wirtschaftlichen und politischen Situation der beiden Länder doch viele unerwartete Gemeinsamkeiten und hybride Identitäten, die gewohnte Vorstellungen in Frage stellen. Ich bin sicher, dass sich davon im Dritten Raum ihres Austauschs noch mehr aufspüren ließe, vorausgesetzt, man möchte ihn weiter erkunden und zugänglich machen: “The unfixing of culture and the de-bordering of nations have opened the way for new formulations of the self and the ‘identity’ which constitutes the self” (Lewis 370). Diese Erkenntnis der Cultural Studies zur Postmoderne, auf die sich das Zitat bezieht, hat auch eine bemerkenswerte Gültigkeit für den Schauplatz der Rezeption, den ich hier interdisziplinär und mit Hilfe einer darauf zugeschnittenen Diskursanalyse von verschiedenen Seiten zugänglich und sichtbar gemacht habe. Deshalb verstehe ich meine Arbeit als eine Aufforderung an die Cultural Studies - als ein Projekt dieser Postmoderne -, den Dritten Raum nicht nur zwischen und in den heutigen Kulturen, sondern ihn auf diesem methodischen Weg auch im Verhältnis zwischen Jetzt und Vergangenheit auszuleuchten. Das radikal Andere der Vergangenheit und seine textuellen Indizien sind potentiell eine kritische Reflektionsfläche der Gegenwart, nicht aber das zwangsläufige Vorspiel unserer heutigen Wirklichkeit.

## Notes

---

<sup>1</sup> Robert Stevenson, dem das Bild des reitenden Mozarts zu verdanken ist, bezieht sich dabei auf ein religiöses Gesangbuch (1835), verfasst und herausgegeben von Lowell Mason, einem der wirksamsten amerikanischen Fürsprecher und Verarbeiter deutscher Musik und Lieder, u.a. der Melodien Mozarts. Stevensons Anti-Analyse der Hintergründe kulminiert in der nativistischen Konstatierung von Masons “obeisance to Germans” (80). Mozarts prominentestes Beispiel innerhalb der im Westen und Süden besonders verbreiteten Gesangskultur in *shape-note* Musiknotation sind verschiedene geistliche Adaptionen von “Komm, lieber Mai, und mache” (KV 596) als z.B. “Remember thy Creator / While youth’s fair spring is bright / Before thy cares are greater / Before comes ages night [ . . .]” (Walker 1866, 237).

<sup>2</sup> “Phänomen” ist im Sinne Walter Benjamins und so, wie ich den Begriff verwende, nicht identisch mit den “Wesenheiten” der Phänomenologie (Benjamin 1982, 577).

<sup>3</sup> Benjamin 1977, 253; 1982, 580, 1034; Tiedemann 34f. und Wiggershaus 231.

<sup>4</sup> Benjamin 1977, 252; 1982, 595; 1982, 577f.; Tiedemann 20, 37f. und Breithaupt 196f..

<sup>5</sup> Dies markiert, trotz eines gemeinsamen Textverständnisses von Kultur und Geschichte, auch einen wichtigen Unterschied zur Kultursemiotik. So sehr Clifford Geertz’ anthropologisch-strukturalistische Methode einer “thick description,” die mikroskopisch beschreibend die symbolischen Strukturen sozialer Handlungen und Äußerungen einer Kultur erfassen will, auch meiner von Benjamin inspirierten Vorstellung von der Les- und Zitierbarkeit einer kulturellen Vergangenheit gleichen mag,

---

teile ich letztlich nicht sein Vertrauen in die Wissenschaft und ihre Fähigkeit “to provide a vocabulary in which what symbolic action has to say about itself [. . .] can be expressed” (27f.). Hinter diesem Gedanken der Selbstausslegung steckt die Prämisse von Kultur und Sprache als stabilen und einheitlichen Zeichensystemen und der Anspruch ihrer universalen Kommunizier- und Verifizierbarkeit, der selbst aber hinsichtlich seiner eigenen Repräsentativität und Konstruktivität in Frage zu stellen ist ( Lenk 120f.; Nünning 280f.): “Unterstellen wir [im Sinne von Geertz] jeder Kultur, jeder Lebenswelt eine ihr eigene Logik, eine text-analoge Bedeutungsstruktur, ist damit die Irritation gebannt, die von jenen Momenten der Kultur ausgeht, die sich der symbolischen Ordnung wissenschaftlicher Beschreibung sperren” (Lenk 126). Kultur- und Geschichtsschreibung fungieren so als Medien der Sinnstiftung, die uns letztlich harmonisierend erklären, warum die Welt so ist, wie sie ist. Den Bedingungen von Bedeutungsproduktion, Veränderungen in den Diskursen und Machtverhältnissen selbst wird keine Rechnung getragen (126; cf. Kögler 75f.).

<sup>6</sup> Aleida Assmann differenziert zwischen Archiv und dem Abfall außerhalb des Archivs, den sie als dessen “inverses Bild des Archivs” bzw. als einen negativen Speicher entziffert, der als “unscheinbarer Überrest sehr wohl auch in die Vergangenheits- und Identitätsbildung hineinspielen kann” (23). Ich korrigiere diese Darstellung etwas dahingehend, dass ich den Abfall auch im Archiv selbst lokalisiere, als einen Rest der dort anfällt und dem Verfall und Vergessen überantwortet wird. Die Grenze zwischen Abfall und Archiv ist beweglich, weil die einzelne Erinnerung zwischen “Entfunktionalisierung” und sinnhafter Funktion stets neu verhandelt werden kann.

<sup>7</sup> Henry A. Pochmann (1901-73) war in den 50er Jahren Professor für englische

---

und amerikanische Literatur an der University of Wisconsin.

<sup>8</sup> Faust 250-293; Wittke 212f., 365-378; Rippley 132 ff. und Tolzmann 2000, 392f. Vgl. die Publikationen der Society for German-American Studies (SGAS).

<sup>9</sup> Vgl. Christadler, Freese, Galinsky, Hoffmeister, Wecker und Zacharasiewicz 1998.

<sup>10</sup> Meine Artikel sind hier die Ausnahme; s. Hadamer 1999 und 2000.

<sup>11</sup> Ein zeitgenössischer Vertreter dieser Theorie ist Nicholas E. Tawa, Professor für Musik an der University of Massachusetts in Boston; vgl. Tawa 1992, 1ff. und 103ff., oder Tawa 1980, 15ff.

<sup>12</sup> Immer noch aktuell ist Steven M. Benjamins Bibliographie zu Arbeiten in diesem Bereich; vgl. auch Bohlman und Holzapfel 8ff.

<sup>13</sup> Einen ähnlich mehrdimensionalen Fall von Rezeption liegt zum Beispiel bei der Rezeptionsforschung der griechischen und römischen Klassik vor. Auch hier geht es geschichtlich um diachronische und synchronische Rezeptionsverhältnisse, ein ähnlich diverses Rezeptionsmaterial und auch um die reziproke Aktualisierung und Analyse von Rezipiertem und Rezipierendem (Hardwick 1-11).

<sup>14</sup> Die wenigen weiblichen Autoren, der von mir gesammelten Adaptionstexte sind Friederike Brun (1765-1835), Wilhelmine von Chézy (1783-1856), Augusta von Plattenberg (um 1805), Barbara Urner (1760-1803), Johanna Kinkel (1810-1858) und Luise Hensel (1798-1876).

<sup>15</sup> Es gibt keine zusammenfassende Darstellung dieser Übersetzungs- und Adaptionsexpraxis. Informationen hierzu sind nur verstreut zu finden. Ein erster kleiner Überblick ist in Hornaday. Einzelne Beispiele sind in Stevenson 33; Hughes 1: 123, 204

---

und Hughes 2: 447; speziell zu den Übersetzungen des englischen Methodisten John Wesley (1703-1791) siehe Nuelsen; Pochmann 39 und Hughes 2: 591, 609.

<sup>16</sup> Völlig unerforscht sind z.B. die volksnahen Lesestoffe in englischer Übersetzung im kolonialen Nordamerika und den frühen USA, darunter besonders Okkultes wie zum Beispiel Johann Georg Hohmans Long Lost Friend (Harrisburg, PA: 1820; dt. Der lange verborgene Freund [Reading, PA: 1819]) und unzählige andere *christliche* Schriften, die auf eine deutsche Literatur ganz eigener Art schließen lassen; siehe dazu Gilbert 1971, 102f. und Vogel 5.

<sup>17</sup> <http://levysheetmusic.mse.jhu.edu>

<sup>18</sup> <http://memory.loc.gov/ammem/mussmhtml/mussmhome.html>;  
<http://memory.loc.gov/ammem/amsshtml/amsshome.html>

<sup>19</sup> Charles S. Robinson, Songs of the Church, or Hymns and Tunes for the Christian Worship (Chicago 1862); Benjamin Schmolck (1672-1737) schrieb den deutschen Text, den die Engländerin Jane Borthwick (1813-1897) übersetzte; s. dazu Haeussler 349, Hewitt 47 und Reynold 1964, 131. Das Lied ist zum Beispiel in Charles C. Washburns The New Cokesbury Hymnal (Nashville 1928) als Nr. 220 und in The Methodist Hymnal (1939, 330).

<sup>20</sup> Komponist, Musikreformer und Herausgeber Lowell Mason hatte Samuel Francis Smith (1808-1895), Student der Andover Academy, als einem der von ihm angestellten Übersetzer aus dem Deutschen das Choralbuch vorgelegt mit der Bitte, es auf geeignetes deutsches Liedmaterial für die Adaption in seine Schulgesangbücher durchzusehen (Foote 226; Pemberton 49). “God Save the King” (1744) und Haydns

---

“Gott erhalte Franz den Kaiser” (1797) galten im 19. Jahrhundert als die Paradigmen für das nationale Lied schlechthin (Dahlhaus 1989, 107, 110).

<sup>21</sup> Dabei handelte es sich nicht um eine endlose Intertextualität im poststrukturalistischen Sinn wie bei den Ansätzen von Roland Barthes und Julia Kristeva mit ihrer entgrenzten Vision der Intertextualität; vgl. Barthes, “The Death of the Author,” Image-Music-Text (London: Fontana, 1977) 142-148; und Kristeva, “Word, Dialog, Novel,” Desire in Language (New York: Columbia University Press, 1980) 64-91. Der sowjetische Literaturtheoretiker Mikhail M Bakhtin hatte den Anstoß zum Konzept der Intertextualität gegeben, indem er die grundsätzliche Mehrstimmigkeit (Heteroglossia) des sprachlichen Zeichens als Ergebnis sozial und historisch heterogener Diskursgemeinschaften und ihrer widerstreitenden und ideologischen Inanspruchnahme der Sprache konstatierte (262f.; Eagleton 1996, 101f.). Speziell den Roman hat Bakhtin als einen “double-voiced discourse” erkannt, als eine dialogische Echokammer all dessen, was schon mit verwandten Sprechakten anderswo gesagt worden ist (301f., 324). Wörter, Sätze und Texte sind danach hybride Konstruktionen auf Grund ihrer gleichzeitigen Anwesenheit in verschiedenen Diskursen und selbst nationalen Sprachen, was Bakhtin als Polyglossia bezeichnet (262f., 431). Intertextualität bleibt bei Bakhtin in diesem Sinn sozio-kulturell und historisch bestimmt und ein Produkt intersubjektiven Handelns, wogegen Julia Kristeva sie als eine ontologische und zeitlose Eigenschaft aller Texte auffasst, die sich endlos fortsetzt. Danach baut sich jeder Text als ein Mosaik von Zitaten auf und ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. Es gibt keine Einheit und Geschlossenheit des literarischen Textes mehr, der Autor oder Übersetzer selbst wird zum textuellen Schnittpunkt reduziert und hört auf, Akteur innerhalb literarischer Dialoge



---

im Sinne Bakhtins zu sein (Allen 35ff.; Schahadat 368f., 370f.). Von daher richtete sich die Kritik an Kristevas Intertextualitäts-Konzept meistens gegen dessen Ent-Dialektisierung historischer und sozialer, d.h. diskursiver Positionen, die im Text verhandelt werden (56ff.)

<sup>22</sup> Ich lehne mich hier an die Intertextualitätstheorie Gérard Genettes an, um die von ihm sehr gründlich erfassten Konzepte der Intertextualität für die vorliegende Rezeption als Begriffsinventar nutzbar zu machen. Es ist dabei nicht meine Absicht, den strukturalistischen Ansatz Genettes eines “offenen Strukturalismus” im Ganzen zu übernehmen oder zu bejahen, obwohl er durch die Betonung der Diskursivität und Pragmatik poetischer Formen und Bedeutungen dem Ansatz Foucaults durchaus verwandt ist (Genette 1993, 9, 532f.; cf. Allen 95f., 100). Auch muss ich darauf hinweisen, dass ich die von ihm im Gegensatz zu anderen Intertextualitätstheorien gemachte weitere Differenzierung der Intertextualität als Sonderform wiederum der Transtextualität weitgehend vernachlässige, weil die Liedadaptionen – besonders die etwas freieren – immer eine Mischform darstellten, die sowohl ganze Ausgangstexte überschrieben (Hypotexte), als auch zitathaft einzelne Textelemente übernahmen (cf. Genette 1993, 9f.; Allen 101f.)

<sup>23</sup> Genette differenziert folgende paratextuelle Kategorien:

- a. werkinterne Peritexte: Vorwort, Titel
- b. werkexterne Epitexte: Interview, Artikel, Kommentar
- c. auktoriale oder editorische Paratexte
- d. ikonische Paratexte: Illustrationen
- e. materielle Paratexte: Buchformat, Drucktypen

---

f. faktuelle Paratexte: Erscheinungsdatum, Edition

g. öffentliche oder private Paratexte. (Genette 1989, 12-19)

<sup>24</sup> Das strukturalistische Konzept der “poetischen Funktion” wurde von Roman Jakobson entwickelt und ist die anerkannte Grundlage aller weiteren Überlegungen zur lyrischen Dichtung und ihrer Diskursivität, so wie ich hier sie verwende (cf. Helmstetter 31ff.; Easthope 16f.).

<sup>25</sup> Bereits Mikhail Bakhtin wies darauf hin, dass jeder Eingriff in den symbolischen Haushalt der poetischen Dichtung – wie zum Beispiel im Fall einer Übersetzung – diese Dichtung auf die Ebene der Prosa versetze und dadurch dialogisch, letztlich diskursiv mache. Zwar ist Lyrik für ihn mehrdeutig, aber nicht (intentional) heterogloss (vielstimmig) und kann deshalb nicht Teil eines Diskurses sein; sie sei zu vage, um als hybride Schnittstelle zweier Stimmen zu gelten. Damit zieht sich Bakhtin auf eine subjektivistische und vorsprachliche Definition von Dichtung zurück, räumt Lyrik sogar eine extrahistorische Position ein, um sie von der Prosa abzuheben (327f., 331). Damit wird er meiner Meinung nach der intertextuellen Beschaffenheit von Lyrik nicht gerecht und macht deutlich, dass sein Konzept der Dialogizität und ihrer diskursiven Rolle nicht mit Foucaults Idee der diskursiven Aussage übereinstimmen.

<sup>26</sup> Das prinzipielle Problem ergibt sich aus der Verschiedenheit von Ausgangs- und Zielsprache, wobei neben den verschiedenen Sprachstrukturen insbesondere die Differenzen auf der semantischen Ebene ins Gewicht fallen, zumal in der Regel nicht einmal einzelne Wörter in verschiedenen Sprachen ein identisches Bedeutungsfeld umfassen, ganz zu schweigen von komplexeren mehrschichtigen

---

Strukturen, die dann – in eine andere Sprache transponiert – wieder einen eigenen Sinnzusammenhang entwickeln.

<sup>27</sup> Die Funktionale Translationstheorie (K. Reiß and H.J. Vermeer) ist zum Beispiel nicht von der Frage geleitet, was wohl eine gute Übersetzung sei, sondern von der Frage nach den kulturgeschichtlichen Bedingungen von Übersetzungen. Die Aufmerksamkeit gilt also der Translation als ein Transfer zwischen Kulturen, die keine einfache Transkodierung ist, sondern ein je neuer Text für die Zielkultur (Mueller-Vollmer und Irmscher xii; Apel 34f.). Der gleiche Ansatz gilt für die historisch-deskriptive Übersetzungsforschung der Göttinger Schule und ihren Untersuchungen “zur Funktion von Übersetzungen im Kulturaustausch, zur Übersetzung als interkultureller Kommunikation, als Medium von Fremderfahrung und Repräsentation fremder Kulturen,” die dabei auf “die Beziehung zwischen den beteiligten Literaturen und Kulturen ausgeweitet” werden (Apel und Kopetzki 52f.). Im Blickpunkt der internationalen Translation Studies steht der “Übersetzungsprozess als ein komplexes Ensemble von intertextualen und interkulturellen Beziehungen innerhalb einer bestimmten historischen Situation” (60).

<sup>28</sup> Diese Neubewertung der Beziehung zwischen Original und Übersetzung als einer Meta-Sprache diesseits inhaltlicher Äquivalenzen wurde neben der kulturwissenschaftlichen Übersetzungsforschung in Deutschland (Bachmann-Medick) in der Hauptsache von den internationalen *Translation Studies* geleistet (Bassnett, Lefevere). Hier geht man ebenfalls von einer “kulturellen Interdependenz literarischer Systeme und von der Intertextualität aller, nicht nur übersetzter Texte aus” und

---

untersucht die Möglichkeiten und Verfahren von Übersetzung, immer wieder neue und gültige Beziehungen zum Original zu produzieren (Apel und Kopetzki 57f.).

<sup>29</sup> Weitere Beispiele von Pseudotranslation ist Thomas Moores “Tyrolese Song of Liberty,” “The Tyrolese in America” und “Tyrolese Mountain Song.” Alle diese Texte sind im Gegensatz zum Pastiche authentischen Melodien unterlegt.

<sup>30</sup> Versteht man andererseits die Melodie und den damit einhergehenden meist strophischen und metrisch-rhythmischen Aufbau als vorgegebene Gestalt des Liedes, dann könnte man auch von Parodie sprechen, die Form und Stoff der Vorlage beibehält, aber den Inhalt oder Stillage mit gegenteiliger und polemischer Absicht abändert bzw. in einen neuen Kontext transferiert (cf. Genette 1993, 36, 40).

<sup>31</sup> Neben den travestierten Liedern gab es in den *minstrel shows* auch sogenannte *skits*, kurze Einakter, die es nicht scheuten, auch Stoffe der Weltliteratur für ihre Zwecke brauchbar zu machen. Darunter auch Goethes Faust-Stoff, der durch seine Übersetzungen ins Englische und musikalischen Verarbeitungen (Pochmann 336f.) wohl ausreichend in den USA bekannt war, um in kurzen Auszügen als Travestie herzuhalten, zum Beispiel 1887 in einer *minstrel show*, in der ein “black Faust” in der ersten Szene an einer “bunion cure” arbeitet (Zanger 37).

<sup>32</sup> Genette betont gegenüber diesen Formen der Parodie und der Travestie, dass das heutige Verständnis von Parodie eigentlich das “satirische Pastiche,” also eine ironische Nachahmung eines Stils meint. Speziell die burleske Travestie, so Genette, ist eine typische Erscheinung des 19. Jahrhunderts (1993, 37f. 89)

<sup>33</sup> Das Motiv der Jagd und einer naturidyllischen Szenerie war hier ein

---

sehr beliebter Verknüpfungspunkt zweier Kulturbereiche, der den satirisch-herabsetzenden Effekt immer gleich doppelt auf beide richtete: “In de wild rackoon track / At de break ob de morn / ‘Tis de nigger’s pride / By de riber’s side / We am led on de track by de howl ob de coon [. . .]” (The Negro Singer’s Own Book 1843, 24).

<sup>34</sup> In Music and Cultural Theory (1997) postulieren John Shepherd (Carleton University) und Peter Wicke (Humboldt Universität) strukturalistisch Musik zwar als spezifische und eigenständige, von Sprache unabhängige “signifying practice,” verlieren dabei aber ihre kulturelle und historische Determiniertheit nicht aus den Augen (3f.). Im Kern geht es ihnen um die Frage nach der Beziehung zwischen dem musikalischen und sprachlichen Zeichensystemen im gesellschaftlichen Diskurs. Die These ist, dass beide zwar mit jeweils Ton/Klang und Text/Sprache getrennte Sprachen sprechen, aber trotzdem miteinander interagieren und zusammen kulturelle Bedeutung produzieren. In Anlehnung an die semiotischen Analysen Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes lokalisieren Shepherd und Wicke die Verbindung von Musik und Sprache im Medium des Mythischen. Die symbolische und ikonische Beschaffenheit des Mythos erlauben beiden Zeichensystemen sich in ihm als einer Art Meta-Medium hin und her zu übertragen bzw. zu transkodieren und deshalb gleichsam kollektiven Sinn zu stiften und voneinander zu empfangen (42ff., 134; cf. Biti 572f.). Auf der zweiten, rein konnotativen Ebene des Zeichens können so Musik und Sprache sich verbinden und als virtuelle Schaltstelle an die Stelle von Wirklichkeit setzen. Dort erscheinen sie als ein Natürliches und objektiv Gegebenes, aus dem sich eine harmonisierende Aneignung und Vermittlung von Welt gewinnen lässt. Aufgrund ihres größeren, flexibleren Signifikationspotentials und ihrer direkten, bildhaften Anschaulichkeit – ihre Affinität zum Mythischen selbst -

---

eignet sich Musik hier noch mehr als Sprache für die genannte Übertragung und damit für die diskursive Repräsentation kultureller und politischer Macht (47, 210f.). Mit anderen Worten: Musik scheint als “idealer Signifikant” intensiver als Sprache zu uns sprechen, ohne dabei Konkretes zu bezeichnen (cf. Zima 1991, 269, 273). Dieses Potential kann aber ironischerweise nur diskursiv zur Wirkung gebracht werden, wenn es vorher formal in die Nähe von Sprache gerückt und dadurch die natürliche Unberechenbarkeit von Ton und Klang kontrolliert wird: “It is not perhaps without coincidence that those forms of ‘music’ and ‘language’ which draw attention away from the characteristics of sound and from their ‘multi-media’ constitution [ . . . ] are highly valued by those with political and cultural power as ‘good music’ and ‘proper English’” (212).

<sup>35</sup> In den Jahrzehnten nach dem amerikanischen Bürgerkrieg erschienen weitere Abwandlungen von “The Night Guard” auf dem Musikmarkt. Mal als “On Guard” (1871), “The Breeze from Home” (1885), “True Love” (1905) oder als “Soldier’s Love” (1926) war es in Liederbüchern und auf losen Notenblättern zu finden, - und in seiner Bluegrass- oder Folkversion ist es inzwischen zahlreich gespielt, aufgenommen und abgedruckt worden (cf. Wernick).

<sup>36</sup> General Advisor, Philadelphia (Jan. 20, 1800), n.p., zitiert nach Sonneck 1964, 276. Die Anzeige bezieht sich auf die Herausgabe des Musical Journal, for the flute or violin, J. Carr, Baltimore; J. Chalk, Philadelphia; J. Hewitt, New York, ca. 1800.

<sup>37</sup> Lowell Mason in einem Brief an W.W. Killip, 26. Februar 1860, zitiert nach Pemberton 191.

<sup>38</sup> Dies fand seinen ersten starken Ausdruck in der von Herder angeregten

---

deutschen Begeisterung der 70er Jahre für die Gesänge des gälischen Barden Ossian, die sich später als Fälschung erwiesen (Strobach 30f.). Die spätere Fortsetzung dieses aufgeklärten Programms in der Romantik darf eben nicht vor dem Hintergrund seiner mythischen Kehrseite überraschen. Die natürliche Wahrheit wurde hier lediglich in eine entlegene Vergangenheit, ins Unbewusste, Unendliche und Wunderliche des Alltäglichen verlegt. Aber die Repräsentation der Wahrheit im Zeichen des Liedes selbst blieb dem Ordnungsdenken sozialer Zusammenhänge verhaftet.

<sup>39</sup> Knörrich 135; Dahlhaus 1989, 108; Gramit 103f. und Suppan 6.

<sup>40</sup> In der Tat findet sich bei Morgan 71, Nr. 777 unter “Brentano” nur ein marginaler Hinweis auf eine explizit auf das Wunderhorn bezogene Übersetzungsarbeit aus dem frühen 20. Jahrhundert.

<sup>41</sup> Das Kunstlied Schuberts, Schumanns und Franz’ schöpfte nun verstärkt aus dem Bereich der “Bekenntis-, Stimmungs- und Erlebnislyrik” und griff vielfach auch auf Dichtungsvorlagen von wenig bekannten Dichtern und Dichterinnen zurück (Schwab 162; Jost 1293). Zur gleichen Zeit schufen unter anderen Mendelssohn-Bartholdy, Conradin Kreutzer, Louis Spohr und Carl Lowe Vertonungen romantischer Gedichte, die musikalisch weniger innovativ waren, sondern mit ihren fließenden Melodien und strophischem Aufbau mehr den biedermeierlichen Ton der Zeit trafen, der sie auch über diese Zeit hinaus populär machte (Jost 1293f.; Dahlhaus 170). Hinzu kam das Umarrangieren bereits existierender Volksmelodien und –lieder bei Weber, Brahms und anderen, die ganz dem Bereich der Hausmusik verhaftet blieben (Smeed 156f.).

<sup>42</sup> Nach 1840 vermehrten sich die wissenschaftlichen und annotierten

---

Sammlungen von Liedern und Volksliedern wie Ludwig Uhlands Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder (Stuttgart, Tübingen 1844-45) und Franz Wilhelm Freiherr von Ditfurths Fränkische Volkslieder (Leipzig 1855). Uhland betrieb wie vor ihm die Herausgeber des Wunderhorns eine künstlerische Rekonstruktion des volkspoetisch “Echten” und eine Zensur des sittlich für ihn nicht zu Vertretenden (Froeschle 253).

<sup>43</sup> Auf Grund dieser beschreibenden und rekonstruierenden Lesart bewegte sich Foucault methodisch zwischen einer “allgemeinen Materialnähe” zu den untersuchten Diskursen und einem “auffälligen performativen Zug in der Präsentation dieses Materials” (Rieger 166).

<sup>44</sup> Die Rekonstruktion der Bedingungen von Epistemen in bestimmten historischen Epochen fasste Foucault für jede Epoche als homogen im Sinne eines kohärenten Diskurses auf, ohne dabei lineare Übergänge zwischen den Epochen, Kontinuitäten oder historische Dialektik zu veranschlagen. Sein Ziel war eine kritische “Destruktion der Subjektphilosophie” (Kögler 27, 29). Die Erkenntnisse und das Wissen des menschlichen Subjekts sind danach durch historische Episteme konstituiert, aber ihre Bedingungen sind dem Menschen nicht mehr transzendental als Apriori gegeben (wie bei Kant), sondern selbst Produkt ihrer jeweiligen empirisch-historischen Welt (39; Foucault 1971, 24f.).

<sup>45</sup> Anders als zum Beispiel Clifford Geertz meint Foucault kein anthropologisch strukturalistisches Erfassen von Wissenschaftsgeschichte, bei dem induktiv von gesammelten Zeichen auf Diskurs oder Epistem geschlossen werden kann.

<sup>46</sup> Das Sammelbecken dieser Sprachbildung bezeichnet Foucault operativ als das



---

“Archiv,” die letztlich abstrakte Summe aller zulässigen Aussagen einer Zeit und Gesellschaft (Foucault 1981, 187). Das Archiv reguliert Erhalt, Modifikation, Kompatibilität und Austauschbarkeit diskursiver Sprechakte und bestätigt ihre Gültigkeit. Wichtig ist festzuhalten, dass Episteme und Archiv zwar strukturierende Elemente sind, nicht aber die Struktur im Sinne einer gegebenen symbolischen Ordnung. Foucault betont deshalb auch die Wandelbarkeit dieser Episteme, die er in Die Ordnung der Dinge für die Epochen ab der Renaissance zwar genau darlegt, aber erst in seinen späteren Arbeiten zur Diskurs-Genealogie mit der Dialektik zwischen Diskurs und Macht entsprechend begründet.

<sup>47</sup> Link und Link-Heer schlagen deshalb vor, in Benjamins Allegorie-Begriff eine “Interdiskursanalyse avant la lettre” zu sehen, weil nach ihm die interdiskursive Gemachtheit der Welt der zu lesende Praetext der Natur- und Todesverfallenheit der Menschen ist (96 note; Kurz 42).

<sup>48</sup> Die literaturkritische Schule des amerikanischen New Historicism hat in den letzten zwei Jahrzehnten sehr dazu beigetragen, die Literaturwissenschaft interdisziplinär um geschichts- und kulturwissenschaftliche Ansätze zu erweitern, also die Gesamtheit der Kultur zur Sache der Literaturwissenschaft zu machen. Die kulturpoetologischen Studien des New Historicism greifen dabei sowohl die methodologischen Ziele Benjamins zur Kultur und Geschichte, als auch die archäologische Diskursanalyse Foucaults auf, indem sie die diskursiven Zirkulationen, Austauschprozesse und Überschneidungen literarischer Texte untereinander und mit nicht-literarischen Texten aufspüren und diese Zusammenhänge allegorisch zu *neuen* Geschichten poetisieren (Baßler 16, 20; Kaes 74).

---

<sup>49</sup> Bakhtin 1987, 316; cf. Todorov 78ff. und Zima 1991, 120. Bakhtin führt den Begriff Karneval im Kontext seiner Untersuchungen zur Volkskultur des späten Mittelalters und der frühen Renaissance in die Diskussion ein. Gemeint sind bestimmte Merkmale einer kollektiv unbewussten und grotesken Lachkultur, deren Erbe in der Neuzeit nach Bakhtin einzig der heteroglosse Roman übernimmt (cf. Biti 434f.).

<sup>50</sup> Diesen Prozess beschreiben Horkheimer und Adorno auch für das moderne Industriezeitalter in ihrem Kapitel zur Kulturindustrie im gleichen Buch. Indem Kultur hier eine Sache von Verwaltungen und Marktwirtschaft wurde, erfuhr sie mehr und mehr eine Verdinglichung innerhalb einer industriell-künstlichen Warenwelt. Der alles bestimmende Tauschwert brachte alle Kulturgüter auf den gemeinsamen Nenner des Warencharakters und zirkulierte dadurch die “falsche Identität von Allgemeinem und Besonderen” (128, 167). Das Individuelle und Partikulare wurde auf das Allgemeine, auf die konventionalisierte Idee seiner selbst reduziert, und beide Pole, einmal aufgeweicht, wurden austauschbar und identisch (163, 138). Die Verdopplung und Wiederholung der Wirklichkeit wurde derart zum Schematismus organisiert, dass sie durch die Festschreibung auf den Standard und auf das Stereotyp das begriffliche Bewusstsein der Menschen und ihre Erfahrungsfähigkeit *außerhalb* des Systems unmöglich machte und alle Apperzeptions- und Rezeptionsformen vorwegnahm: erfahrbar ist nur das, was das “gereinigte Wort” zulässt (173; 133f., 167). Dadurch konnte eine Erfahrungswelt repräsentiert werden, die sich mühelos auf die Warenwelt anwenden liess, ein Weltbild, das allem den Stempel der Identität aufdrückte und die Imitation absolut setzte: “Die Signifikation [. . .] vollendet sich im Signal” (174).

<sup>51</sup> Repräsentation wird vom “Verlangen” und dem “Wollen [. . .] in der

modernen Erfahrung” der Menschen untergraben: “Der dunkle, aber hartnäckige Geist eines sprechenden Volkes, die Gewalt und die unaufhörliche Anstrengung des Lebens, die stumme Kraft der Bedürfnisse werden der Seinsweise der Repräsentation entgehen” (Foucault 1971, 261). Zu dieser Seinsweise gehören maßgeblich eine neue Produktivkraft der Arbeit, neue Bedürfnisse, der Warentausch, neue Besitzverhältnisse (276ff.), Technik, Organisation, und Empirie, in der Hauptsache aber ein nivellierender (und relativierender) Umgang mit Sprache.

<sup>52</sup> In diesem Sinn – und wie im 18. Jahrhundert - “alles Wissen in den Raum der Repräsentation” zu stellen, wird nach Foucault letztlich nur noch von der Ideologie geleistet, die sich die Dinge verfügbar macht, indem sie sie auf die reine und absolute Repräsentation reduziert (1971, 297; cf. Adorno 1966, 180).

<sup>53</sup> Terry Eagleton deutet in seiner Analyse des westlichen Kulturbegriffs zurecht auf den Umkehrschluss und die Schattenseite dieser oszillierenden Schein-Synthese hin: “The idea of culture, then, signifies a double refusal: of organic determinism on the one hand, and of autonomy of spirit on the other” (2000, 4).

<sup>54</sup> Jacques Derrida erklärt die Gültigkeit von Texten im gleichen Sinn wie Aleida Assmann mit ihrer Resistenz gegen die eigene Lesbarkeit und Verstehbarkeit: “[Der Text] muss mindestens als unassimilierbar assimiliert werden, in Reserve gehalten, unvergesslich weil unempfänglich, fähig, Bedeutungen zu generieren, die vom Verstehen nicht erschöpft werden, unverständlich, elliptisch, geheim. [Er] gehört zu nichts und niemandem, kann durch nichts und niemandem angeeignet werden, nicht einmal durch seinen eigenen Träger” (1988/1989, 865; cf. Assmann 351f).

<sup>55</sup> Es ist einmal zu unterscheiden zwischen einer Rezeption, die dabei auf sich

---

selbst zeigte und den Text auf irgendeine Weise als einen rezipierten fremdsprachlichen Ausgangstext auswies, also in der Regel eine deutsche Quelle angab. Damit erschien der Text als Gegenstand im Raum einer transkulturellen Adaptionpraxis bzw. eines Kulturkontakts, der dadurch auch selbst mehr oder weniger thematisiert wurde. Im Fall von anonymen Texten andererseits entfiel der mimetische Indikator Rezeption, d.h. die Rezeption zeigte weder mit Liedtext noch Paratext auf sich selbst und war nur über die Melodie auf ihren deutschen Ursprung zurückzuführen. Sie blieb dabei *de facto* eine Rezeption, obwohl dies vielleicht nur für einige Eingeweihten bekannt war, wobei in einigen populären Fällen durchaus das Gegenteil der Fall war, d.h. eine amerikanische Liedadaption behielt auch ohne Indikation ihre Identität als *deutsches* Lied. Wo dies nicht der Fall war, verschwand die Rezeption als ein mimetischer Indikator, dafür aber blieben andere Indikatoren, die vielleicht auf die Anwendungsbereiche oder andere Erfahrungswelten verwiesen und an die Adaption zu einem Gegenstand transzendierten, der eben nur nicht mehr offensichtlich (und eben nur über die Melodie) an seinen Ausgangstext erinnerte.

<sup>56</sup> Diese Publikationslandschaft und Zirkulationspraktiken - wie in Teil II beschrieben – hatten trotz ihrer drucktechnischen und gestalterischen Weiterentwicklung im Zeitraum 1830 bis 1880 doch verbindliche und an die Anwendungsbereiche gebundene Konventionen. Genannt seien nur die stereotype Formelhaftigkeit der *sheet music*, der *songster*, der didaktischen Liederbücher mit ihrem schematischen, vorhersagbaren Aufbau. Dies galt selbstverständlich nicht nur für den hier untersuchten Spezialdiskurs der Rezeption, sondern auch für alles in den USA gedruckte Liedmaterial dieser Zeit insgesamt. Auch waren Auflage und Verbreitung einzelner Publikationen so

---

groß, dass man sie als Modelle akzeptierte und nicht selten auf sie mit inhaltlicher und formaler Nachahmung reagierte. So orientierte sich z. B. Lowell Mason (1792-1872) an Joshua Leavitts populärem Revival-Erfolg Christian Lyre von 1831, indem er, wie dann auch andere, Text und Musik sinnigerweise auf gegenüberliegenden Seiten abzudrucken begann (cf. Pemberton 1985, 56 and Hughes 1980, 278 f.). Mason selbst lieferte wieder auf Basis dessen, was er bei anderen abgeschaut hatte, prototypische und breit akzeptierte Modelle für die didaktischen und geistlichen *tune books* und ihren formalen Aufbau (Perrin 67).

<sup>57</sup> Ich habe hier August Obermeyers geistesgeschichtlich orientierte Auffassung vom metaphysisch existierenden Topos zunächst auf einen strukturalistischen Nenner gebracht; bei ihm geht die Bewegung noch vom Geist und Denken zum Text, obwohl gerade die Toposforschung prädestiniert gewesen wäre, ihren Gegenstand semiotisch aus den Texten allein heraus zu entwickeln.

<sup>58</sup> Ein Topos kann sich in einer Metapher kleiden, eine Metapher sich zum Symbol intensivieren, ein Motiv sich als Topos tradieren und eine Metapher sich zur Allegorie erweitern (Strelka 112f.). Umgekehrt lassen sich in der Lyrik und im Lied diese Topoi auch selbst wieder als Tradition erweiterter Bilder und Symbole feststellen (Burdorf 141f.). Die Bewegung der Verdichtung und Fortführung geht danach in beide Richtungen.

<sup>59</sup> Dabei verstehe ich Rhetorik nicht mehr als eine von bekannten Regeln bestimmte, also normative Schreib- und Sprechmethode der Eloquenz, wie in der klassischen Schulrhetorik (Rhetorik als Eloquenz), sondern heuristisch als eine Analysemethode von Texten, speziell als eine funktionale Methode der Diskursanalyse

---

und ein “Werkzeug zur Sichtbarmachung und Interpretation wirkungsintentionaler Text- und Argumentationsmuster” wie es auch für die Literaturwissenschaft genutzt wird (Ottmers 145; Plett 2001, 1f.; Baeumer viii, xiv; Torra 109). Es soll gelten: “Als Arbeitsbegriffe brauchen die rhetorischen Figuren nur so genau beschrieben und systematisiert werden, wie es die Praxis der Textherstellung und der Textinterpretation erfordert” (Breuer 1989, 235; cf. Ottmers 156).

<sup>60</sup> Foucault spricht hier vom gesetzlichen oder sozialen Verbot und der Ausgrenzung der Irrationalität, des “Wahnsinns,” dem er als einem diskursiven Phänomen moderner Anstalten und Institute in einigen seiner frühen Arbeiten nachgegangen ist. Ich möchte den Begriff allgemeiner verstehen, um ihn für die Untersuchung der Rezeption nutzbar zu machen.

<sup>61</sup> Im speziellen Topos aus der *Person* verfestigten sich Erscheinungsbild der Person, Charakter, soziale oder nationale Herkunft, Erziehung und Ausbildung, soziale Stellung, Alter und Erfahrung und Geschlechtszugehörigkeit und gaben so Anlass, damit bestimmte Aussagen zu bekräftigen (Ottmers 115f.).

<sup>62</sup> Kaufmann 567f.; vgl. auch die Einträge dazu bei Lonn 121.

<sup>63</sup> Der Ausbau der Straßenwege, Eisenbahnnetze und der Kanäle schuf sehr schnell eine neue moderne Mobilität, die mit dem Druck territorialer Expansion, verstärkter Einwanderung, politisch-militärischer Machtinteressen und der allgemeinen Beweglichkeit der amerikanischen Bevölkerung einherlief (Pessen 122f.). Weitere Bedingungen waren sowohl verbesserte Papierherstellung, Druck-, Satz- und Bindetechniken – die erste dampfangetriebene Druckpresse ging 1826 in Betrieb, Stereotypdruck und Lithographie fanden speziell in der Musik ab 1830 Verbreitung -, als

auch Verbesserungen des Vertriebsnetzes durch Vereinheitlichung des Geldsystems, durch einen erweiterten “postal service,” sinkende Frachtkosten und später durch *mail-order* Firmen (Faragher et al. 300; Stern xiv; Sanjek 36, 139; Gilmore 2f.). Hinzu kam die neue, wichtige Rolle der Werbung, - ein Zeichen der zunehmenden Kommerzialisierung auch der Literatur (Gilmore 4), die sich zunehmend den neuen Möglichkeiten lithographischer, ab 1837 auch farbiger Illustrationen bediente (cf. Oliver 609f.; Horn and Sanjek 600; Sanjek 46).

<sup>64</sup> Dazu s. Lehuu 23; Boyer 26; Ahlstrom 513; Smith 1980, 39; Boyer 12, 35 und Bode 1970, xiii.

<sup>65</sup> Pemberton 59, 172; Marrocco and Gleason 355 und Faragher et al. 442.

<sup>66</sup> Kingman 147; Pemberton 59; Sanjek 48f. und Bode 1970, 19f., 22f.

<sup>67</sup> Lowell Mason und seine Kompositionen genossen auch unter den südlichen Kompilatoren und Arrangeuren geistlicher Musik einen guten Ruf und wurde als “most able composer of sacred music of his time” bezeichnet (White 1911, 133 note; cf. Jackson 1933, 305ff.).

<sup>68</sup> Sanjek 266f.; Wust 171f. und The New Grove 1986, 1: 43; 2: 179. Die Herausgeber der *shape note* Gesangbücher gehörten damit zur bilingualen und kulturell hybriden Sphäre deutsch-amerikanischer und amerikanischer Kompilatoren, Übersetzer und Verleger in Pennsylvania, Maryland und Virginia, die über viele Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts diesen Printmarkt nicht nur entscheidend mitprägten, sondern auch über ihn ihren Akkulturationsprozess verhandelten (Bohlman 1993, 103f.; Jackson 1933, 34; Ellison).

<sup>69</sup> Eine interessante Erscheinung im Kontext dieser Kontrafaktur-Praxis ist die

---

Dichterin Mary Stanley Bunce Dana (1810-1883), die zahlreiche deutsche Lieder mit eigenen religiösen Texten unterlegte und in ihren Liederbüchern The Southern Harp (1841) und The Western Harp (1860) veröffentlichte. Obwohl beide in Boston bei Oliver Ditson verlegt wurden, dokumentieren sie doch, dass die Rezeption keineswegs auf Neu-England beschränkt war, weil Dana selbst in South Carolina und später in Texas lebte. Durch ihre “Du, du liegst mir im Herzen”-Adaption als “Soft, soft, music is stealing” verhalf sie dieser Melodie zur Berühmtheit im südlichen Evangelismus (1841, 18)

<sup>70</sup> Die als Instanzen an dieser Vermittlung beteiligten Personen erscheinen dort als Subjektpositionen, die mittels dieser Position an der Wissensproduktion ihrer Diskurse teilnahmen – also weniger im biographischen Sinn interessieren – und in vielen Fällen den hybriden Zwischenraum ihrer Kultur markierten (Celestini 81; Mitterbauer 83).

<sup>71</sup> Bayard Quincy Morgan gibt als möglichen Grund für das englische Interesse an deutscher Kultur und Literatur, das sich in der früheren Zeit hauptsächlich in der Rezeption der Dramen August Kotzebues zeigte, die negative Reaktion auf die Französische Revolution an, die das damalige feudale Deutschland gegenüber Frankreich alternativ als einen adäquateren kulturellen Anderen vorzog (Morgan 20).

<sup>72</sup> Vgl. zum Beispiel die *sheet music* Ausgabe “Erl King by C. Blum. Poetry by Goethe” (Philadelphia: North & Co., F. A., 1875).

<sup>73</sup> Zum Beispiel das Lied “The Switzer’s Farewell,” dt. “Abschied von der Sennerin” (“Von meinem Bergli muss i scheiden”), ist in Erk 1: 111, Nr. 107.

<sup>74</sup> “The Switzer’s Song of Home - A Ballad, with English and German words sung by the Tyrolese Family Rainez, arranged by J. Moschelles” (New York: J.L. Hewitt, 1832).



---

<sup>75</sup> Dazu siehe Christadler 9f.; Pochmann 329; Vogel 15ff.; Goodnight 49ff. und Bauschinger 14ff.

<sup>76</sup> Thomas Carlyle in einem Brief an John Sullivan Dwight, 1838; zitiert nach Cooke 25.

<sup>77</sup> Anne Germaine Necker, Baronne de Staël-Holstein, Germany (New York: Eastburn, Kirk & Co., 1814). Da dem amerikanischen Diskurs die englische Übersetzung zu Grunde lag, möchte ich hier diese und nicht das französische Original zitieren.

<sup>78</sup> Der Transzendentalismus Neu-Englands hatte seinen Namen von Immanuel Kants Transzendental-Philosophie übernommen und darüber hinaus von diesem die Erkenntnis, dass die Erfahrung des Menschen nicht nur empirisch bestimmt ist, sondern der menschliche Geist in bestimmter Weise Erfahrung und Wirklichkeit erst möglich macht. Als Bewegung war der Transzendentalismus aber keineswegs dogmatisch auf Kants Philosophie festgelegt, sondern gebrauchte sie vielmehr als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit zahlreichen Denkschulen, Kulturen, Literaturen und Sprachen. Die Transzendentalisten, die sich nie als einheitliche Schule verstanden, schafften sich dadurch mehr Freiheiten im Rahmen des sie umgebenden traditionellen Unitarismus, wie zum Beispiel Individualismus, Intuition, ästhetische Begeisterung und spontane Erlebnisfähigkeit. Als Bewegung fällt der Transzendentalismus grob mit dem Untersuchungszeitraum der Rezeption zusammen, also etwa zwischen 1830 und 1880.

<sup>79</sup> Unitarismus war eine erneuerte, entspannte Version des puritanischen Calvinismus Neu-Englands, der seine gewonnene christliche Liberalität und ethisch-untheologische Praxis bald in eine neue Orthodoxie moralischer Doktrinen und sozialen Konformismus verwandelte (cf. Warren et al. 10f.; Packer 332).

---

<sup>80</sup> Die Transzendentalisten Neu-Englands sind im Kontext deutsch-amerikanischer Literaturbeziehung, wenn nicht Kulturbeziehung überhaupt, ohne Zweifel das von der Forschung am intensivsten behandelte Gebiet. Zu den wichtigsten Monografien gehören Bauschinger und Vogel, aber auch ausführliche Kapitel zum Thema sind bei Wellek und vor allem Pochmann zu finden.

<sup>81</sup> Das Kapitel “Kunst und Dichtung” bei Kluckhohn gibt indirekt Hinweise, an welche Konzepte der deutschen Romantik die amerikanischen Transzendentalisten anknüpften. Hier nur die wichtigsten: die organische Auffassung vom Kunstwerk (158), das enge Verhältnis zwischen Kunst und Religion (159), die Beziehung von Dichter und Priester bei Novalis und die Auffassung vom Genie (160, 175), Volkstum und Nation als ursprünglicher Sinnzusammenhang (176f.) und die Einheit von Musik und Dichtung (172).

<sup>82</sup> Christadler 23; Boerner 42f. und Patterson 158f., 182f..

<sup>83</sup> Die Konstituierung des “American scholar,” des neuen amerikanischen Intellektuellen, der seine Identität im kollektiven Schicksals Amerikas findet, konnte auf diese Weise den puritanischen Millenarismus in den millenaristischen Nationalismus der *Manifest Destiny* Doktrin, in den Glauben, dass die spirituelle und moralische Erneuerung des Menschen in der Neuen Welt geschehen wird, transformieren (Christadler 12; Christadler und Ostendorf 580).

<sup>84</sup> Keinem der heute kanonischen Werke der *American Renaissance* wie Hawthornes The Scarlet Letter (1850), Melvilles Moby-Dick (1851) oder Thoreaus Walden (1854) war zu seiner Zeit kommerzieller Erfolg beschieden, ein Umstand, der die Autoren sehr im Zweifel über ihr Verhältnis zum amerikanischen Printmarkt, zu seiner

---

Leserschaft, der Bedeutung von Popularität, der Kommodifizierung von Literatur und zur demokratischen Wettbewerbsgesellschaft überhaupt ließ (Gilmore 7ff., 146f.). Zweifel entstand sogar bei einigen darüber, ob eine demokratische Gesellschaft einem Künstler überhaupt mehr Freiheit gebe, als das zeitgenössische aristokratische Mäzenatentum Europas (149).

<sup>85</sup> Vgl. Pochmann 445; Bauschinger 104 und Lauterbach 510.

<sup>86</sup> An der Herausbildung dieser neuen rhetorischen Sprache beteiligt war auch ein neuer, sich rasch verbreitender Stil der Predigt, der sich durch eine ins Extrem gesteigerte, allegorisch phantastische Bildlichkeit auszeichnete. Dieser fand von seinem ländlichen Ursprung bis etwa 1825 seinen Weg in die nördlichen Städte, wo er auch von den heute kanonisierten, literarischen Autoren und Autorinnen der *American Renaissance* für ihre literarischen Zwecke aufgenommen wurde und auf die Herausbildung der amerikanischen Nationalliteratur direkten Einfluss hatte (Reynolds 16-18).

<sup>87</sup> Pochmann 334; cf. Körner 1834, 23f. und Erk 1: Nr. 162.

<sup>88</sup> Vgl. Bauschinger 81; Goodnight 61ff., 103; Pochmann 334, 335; Klenze 52f. und Haertel 21, 43, 93.

<sup>89</sup> Mein frühestes Beispiel von "The Battle Prayer" ist in Howe 1859, 33ff.; als *sheet music* erschien es mit gleichem Text als "Battle Prayer! or, The Soldier's Prayer Before Battle. Gebet Während Der Schlact [sic]. Words by Walter Maurice. Music by Himmel" (Cincinnati: A.C. Peters & Bro., 1862); nach dem Bürgerkrieg wurde es u.a. in Butler 1866, 127 kanonisiert.

<sup>90</sup> Zu einer Diskussion des deutschen Diskurses zur Frage des musikalischen Nationalcharakters s. Applegate und Potter (1-34).

---

<sup>91</sup> Lauterbach 482, 484; vgl. Kammen 37; Venuti 1998, 308 und Mueller-Vollmer 85.

<sup>92</sup> Packer 348f.; cf. Pochmann 109ff., 150, 305, 561 note 439, 662 note 258. Der Zweifel am deutschen Skeptizismus und seiner Metaphysik mochte auch durch die Assoziation mit dem Image deutscher Einwanderer genährt worden sein, von denen man im Bereich Literatur und Philosophie nicht viel zu hören gewohnt war (Goodnight 47f.).

<sup>93</sup> Hatfield 76f.; 143; Stowe 56ff. und Pochmann 422, 738 note 104. Longfellows Hyperion hat kurioserweise *nichts* mit dem gleichnamigen Romans Friedrich Hölderlins (1797-99) zu tun; vielmehr ist es eine Auseinandersetzung Longfellows mit Goethes Wilhelm Meister, mit dessen Konzept des Bildungsromans und der Stilistik Jean Pauls (Pochmann 420ff.).

<sup>94</sup> Henry W. Longfellow, "Excelsior" (New York: Firth and Hall, 1843).

<sup>95</sup> "Thou Art the Rest," Gems of German song, with English words, 4<sup>th</sup> series, 6. Musik: Franz Schubert (Boston: Russel and Tolman, 1842).

<sup>96</sup> Carl Reinecke, 35 Songs for Children, op. 37, 19 (New York: Martens Brothers, 1875).

<sup>97</sup> "Erhebt euch von der Erde" (Schenkendorf), "Es sei mein Herz und Blut geweiht" (F. Schlegel), "Feinde ringsum! Feinde ringsum!" (K.G. Cramer), "Hör' uns Allmächtiger!" (Körner) sind in Child 1862, 2, 11, 18, 49, 58.

<sup>98</sup> Charles G. Leland, "Hans Breitmann at the Barty" (n.p.: 1871), Vorwort; zitiert nach Pochmann 456; cf. Sachs 155 and Mencken 2: 257f., 473f.

<sup>99</sup> "Agatha. Words Translated From the German By Charles G. Leland, Esq.

---

Music Composed by F. Abt. Arranged for the Piano Forte by Max Zorer” (New York: Firth, Pond & Co, 1849).

<sup>100</sup> New York: Hall and Son, 1848; vgl. Pochmann 724 note 9 und 10; Morgan 584.

<sup>101</sup> “Easter Song” (“Christ ist erstanden” bw. “Chor der Engel” aus der “Nacht”-Szene des Ersten Teils) und “The sun is still for ever sounding” (“Die Sonne tönt nach alter Weise” aus dem “Prolog im Himmel,” ebenfalls Erster Teil) sind im Supplement zu Hymns for the Church of Christ, Boston 1853 (Hornaday 126).

<sup>102</sup> Heinrich Heine, Tragödien, nebst einem Lyrisches Intermezzo (Berlin 1823) 75f.; vgl. Frühwald 1984, 371, 437.

<sup>103</sup> “We Met by Chance, Lauf der Welt. By F. Kücken. W. Bartholomew lyricist.” (Philadelphia: A. Fiot, 1847); vgl. Germania: A Collection of Favorite Songs and Ballads with English and German Words, 1 (St. Louis: Balmer and Weber, 1855); zur Zirkulation des Liedes in den Südstaaten während des Bürgerkriegs s. Harwell 1950, 153 und Stoutamire 316; vgl. Friedrich Kücken, “We Met by Chance,” Collection of Standard Music (Augusta, GA: Blackmar and Brothers, [186-?]).

<sup>104</sup> “La Serenade” erschien meines Wissens zum ersten Mal in A Collection of Admired German Songs (St. Louis: Rich. J. Compion, 1850); vgl. u.a. auch The Home Melodist (1859) 20.

<sup>105</sup> Lowell Mason in einem Brief an W.W. Killip vom 26. Februar 1860; zitiert nach Pemberton 191.

<sup>106</sup> Ausschlaggebend für das neue Interesse an der Übernahme korrekter

Harmonisierung kirchlicher Gesänge war in der Hauptsache der Einzug der Orgel in die wohlhabenden Gemeinden des Nordostens, was nicht nur direkten Einfluss auf deren Kirchengesang und den Notationsstil der Gesangbücher hatte, sondern auch einen wesentlichen Schritt zur Säkularisierung ihrer religiösen Praxis bedeutete (cf. Hughes 1: 277; Donakowski 206f.).

<sup>107</sup> “In The Eye Abides The Heart. In Den Augen Liegt Das Herz. Beautiful German Song. Composed by F. Abt. Translated by Stephen C. Foster. Arranged by H.K” (New York: Firth, Pond & Co., 547 Broadway, 1851).

<sup>108</sup> “The May Breezes. By Maximilian Zorer. Words translated from the German by Charles G. Leland” (New York: Firth, Pond and Co., 1849).

<sup>109</sup> Zuerst arbeitete Max Zorer als “falsetto prima donna” und Jenny Lind-Imitator (in *blackface*) bei den Christy’s Minstrels, zusammen mit Joseph Rainer (Odell 5: 580; 6: 75), ging danach zu den New Orleans Serenaders (Odell 5: 490), die nicht nur deutsche Melodien und das Material der Rainer umarbeiteten, sondern auch zum Beispiel Webers Der Freischütz in Auszügen als “burlesque” unter dem Titel De Fried Sheep parodierten (New Orleans Serenaders 1850). Hiernach gründete Zorer 1850 seine eigene Ethiopian Opera-Comique (Odell 6: 78; Lawrence 1995, 125), arbeitete im gleichen Jahr mit Pierce’s Minstrels – die Overtüre ihres Programms war eine “blackface burlesque of the Shaking Quakers” (Lawrence 1995, 125). 1852 war er als “Tyrolean Warbler” bei den Campbell Minstrels (Odell 6: 257) und schließlich von 1855 bis 1856 bei den Christy’s and Wood’s Minstrels (Odell 6: 494). Neben seinen Bearbeitungen deutscher Lieder komponierte und publizierte er 1851 Instrumentalstücke wie den “Grand National Quickstep” (Lawrence 1995, 189), die “Ethiopian Polka”, “New Bloomer Schottische,”

---

die “Women’s Rights Polka and Mazurka” (“Ladies take your own choice”) – beide in Bezug auf die im selben Jahr von Amelia Bloomer, einer Kusine der Frauenrechtlerin Elizabeth Cady Stanton, in Seneca Falls eingeführten neue Frauenmode (Bunker xx; cf. Clark xxf., 294f.) – und arrangierte Wilhelm Tauberts (1811-91) eigens für Jenny Lind geschriebenes “Vöglein, was singst im Wald du so laut” als “Jenny Lind's Celebrated Bird Song. By M. Zorer” (New York: Firth, Pond and Co., 1851).

<sup>110</sup> Trotz der großen Präsenz deutscher Musiker und Musiklehrer in den USA zog es amerikanische Musikstudenten verstärkt im letzten Drittel des Jahrhunderts nach Europa, speziell Frankreich und Deutschland, um dort unter Anleitung namhafter Musiker in Konservatorien ihre Ausbildung in Theorie und Kompositionslehre zu vervollständigen und um Wege zu finden, besonders das Zusammenwirken von lyrischer Dichtung und Musik für das sich entwickelnde amerikanische Kunstlied zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu führen (Tawa 1989a, xii; The New Grove 1986, 1: 75; Hamm 413; Loesser 538).

<sup>111</sup> S. die Einträge zum Stichwort “German,” “German Song” und “Germany” in Répertoire International de la Presse Musical 2717-2722.

<sup>112</sup> Boyer 6ff., 15; Hartnett 173; Faragher et al. 388f. und cf. Bode 1970, xiv. Die traditionellen protestantischen Glaubensgruppen wollten so ihre soziokulturelle Dominanz von ursprünglich lokalen und regionalen Strukturen in eine neue moderne und vor allem national-korporative Gesellschaftsordnung hinüberretten, also den Schritt von der Gemeinschaft zur organisierten Gesellschaft vollziehen.

<sup>113</sup> Ahlstrom 519, 576f.; Hart 106f. und Christadler und Ostendorf 578.

<sup>114</sup> Selbst ein Zweifler und Kritiker wie Emerson versöhnte sich schließlich mit

---

den gesellschaftlichen Veränderungen auf der moral-individualistischen Ebene seines Reformkonzepts der *self-culture* und *self-reliance*: “Das Emersonsche Ich findet seine Identität im kollektiven Schicksal Amerikas, in der Manifest Destiny der Nation” und der “moral economy of capitalism,” wo Reichtum ein Zeichen der Tugend und göttlicher Bestimmung war (Christadler und Ostendorf 580; Gilmore 8; Warren et al. 19; cf. Lehuu 138 und Faragher et al. 365).

<sup>115</sup> Diesem Trend folgten Transzendentalisten wie Amos Bronson Alcott (1799-1888), “the Pestalozzi of America” und George Bancroft, der die Schulen Pestalozzis in Hofwyl in der Schweiz selbst besuchte (Bauschinger 156; Pochmann 122, 208, 225f.; Vogel 41, 112f.).

<sup>116</sup> Keene 91ff.; Pemberton 84; Stone 41f.; Gramit 97ff. und Dahlhaus 313f. Als erster hatte Lowell Mason Küblers Anleitung für sich Gewinn bringend übersetzt und vereinnahmt (Stevenson 78).

<sup>117</sup> Das Vorwort ist unterzeichnet “S. Seton, New York, Juli 1841.”

<sup>118</sup> Neben den Liedern Nägelis, Volksliedern und sorgfältig selektierten Studentenliedern gelangten in späteren Jahren die Salonlieder Abts in die Bücher für den Unterricht in den öffentlichen Schulen (cf. Brown 1865 passim).

<sup>119</sup> Proceedings of the Constitutional Convention of South Carolina, Held at Charleston, S.C. beginning January 14<sup>th</sup> and ending March 17<sup>th</sup>, 1868, vol. 2: 685-709; zitiert nach Welter 1971, 249 und 235.

<sup>120</sup> Zu den Schulreformen gehörte die Einrichtung der *grammar-schools* in Boston 1838 und die erste *public normal school* in Massachusetts 1839

<sup>121</sup> Zum Kreis dieser Bemühungen traten noch Lehrerinstitute und -seminare,



---

Tagungen, Massenkonzerte im Zeichen des *better music movement* in Neu-England ab den 30er Jahren und Musikakademien wie zum Beispiel die Boston Academy of Music (1833), die National Music Convention (1840) oder später die Normal Musical Institutes (1853). Letztere waren der speziellen Ausbildung von Musiklehrern und Kirchenmusikern gewidmet, die den Standard insbesondere der Vokalmusik heben und den Vertrieb von didaktischen Gesangbüchern stimulieren sollten (The New Grove 1986, 1: 430f.; Pemberton 153; Keene 110ff., 120ff.). Zum organisierten Vertrieb in diesem Bereich, speziell zu Lowell Mason s. Sanjek 203ff.; Zboray 1993, 91ff; The New Grove 1986, 1: 430 und 2: 450f.; Pemberton 16f., 56f., 88ff., 184; Branch 175; Marroco and Gleason 359 und Lawrence Brodsky 1988, 609ff. Die Verbreitung von Bradburys Publikationen, vor allem im Bereich der Sonntagsschulen, ist für die 60er Jahre auch in ländlichen Schulen in Nebraska (Dyer 1985) und baptistischen Gemeinden in Virginia dokumentiert (Stoutamire 1972, 238). Zum landesweiten Einflussbereich der Boston Academy of Music, von Massachusetts bis Georgia und Tennessee, und damit auch Lowell Masons s. Stone 40.

<sup>122</sup> Viele Amerikaner befanden sich in einem Zwischenraum: “In this ‘era of the common man,’ when most Americans claimed to be middle-class, and when middle-class was to be socially fluid, a majority of Americans appeared to be liminal men who defied social classification” (Halttunen 32). Der Abstand zwischen Arm und Reich nahm besonders nach 1850 nicht aufzuholende Ausmaße an, ebenso die soziale Spannung, - und trotz allem christlich motiviertem Reformismus und Gleichheitsstreben war das Publikum einer vermeintlich egalitären Lese-Öffentlichkeit mit sich selbst gespalten. Nicht nur war die Sitzordnung im Theater nach Klassen eingeteilt, selbst der

---

Beifall durfte nur nach Klasse gegeben werden. Ebenso waren die Mietpreise für den Platz auf einer kirchlichen Gebetbank (“pew-rental system”) nur für die ökonomische Elite erschwinglich (Pessen 52f., 57; Boyer 11).

<sup>123</sup> Außerhalb des Hauses traten Frauen des neuen Mittelstands hauptsächlich organisiert auf, entweder als Volontärinnen der *moral-reform societies*, oder, wenn sie jung und unverheiratet waren, als Lehrerinnen in Sonntagsschulen (Boyer 15, 49): “Such women conducted week-day holiness meetings, wrote articles and sentimental poetry [. . .], devoured the biographies of early Methodist female saints, and spent summers at camp meetings supervising children’s work and leading their more timid sisters into the emancipating blessing” (Smith 144).

<sup>124</sup> Im Schatten der Rhetorik der Printmedien von ihrem demokratischen und egalitären Charakter vertiefte sich die Kluft zwischen den sozialen Klassen durch entsprechende Kodierung ihrer Lektüre eher noch: “Rather, the result was the creation of new ‘textual classes,’ the building of new associations around common uses of print. These textual classes in turn served as blueprints for social classification by age, gender, social status, and ethnicity” (Lehuu 29, 18). Neben dieser sozialen, form-textualen Festschreibung blieben auch Frauen insgesamt trotz oder ironischerweise wegen ihrer angedichteten zentralen Stellung und weiblich-mütterlichen Einflusses auf die Gesellschaft auf ein bestimmtes Leseverhalten festgelegt: “[W]hole categories of texts were increasingly gendered, [and] crossing the gap between genders became more difficult.” Zeitungen blieben die Domäne der Männer, dagegen Modezeitschriften zum Beispiel Sache der Frauen (30).

<sup>125</sup> Branch 175ff.; Kingman 314; Tawa 1975a und Loesser 518ff.

---

<sup>126</sup> Zu den Autorinnen der *domestic novel* gehörten zum Beispiel Susan Warner, Lydia Maria Child (1802-1880), Harriet Beecher Stowe (1811-1896), Fanny Fern (1811-1872) oder Lydia H. Sigourney (1791-1865), die ihre Romane auch als Serien in Zeitungen und Zeitschriften oder als Kolportagenromane publizierten. Der Frauenroman brachte geschäftstüchtigen Autorinnen wie Sigourney zu Lebzeiten ein Vermögen ein, das die kommerziellen Erfolge der heute kanonisierten Autoren der *American Renaissance* weit überschattete (Bode 1970, 193; Christadler und Ostendorf 586). Sigourney schrieb fast 70 Bücher und mehr als eintausend Artikel, in denen sie beständig die sentimental Konventionen von Moral und religiösen Themen wie Tod und Pietät verarbeitete. Zu ihren Lebzeiten war sie einer der populärsten Autorinnen der USA.

<sup>127</sup> “Editorial column,” Sartain’s Union Magazine March 1849: 223.

<sup>128</sup> Zum Beispiel Singspiele und Operettenfolklore wie die Die Wiener in Berlin, Der Tyroler Wastl, Die Schweizer Familie (The Swiss Family, New York 1845) und anderer volkstümelnde Leichtkost. Prototyp für die Rezeption von Stoffen im Bereich des Singspiels war The Archers (1796; Musik von James Hewitt) von William Dunlap, einem Kotzebue-Übersetzer und -adapteur, der die Wilhelm Tell Legende zum Hintergrund seiner Dramatisierung nahm, - “his struggle for Swiss freedom had great appeal in a newly liberated land” (Bordman 5-6). Lange bevor es eine deutsch-sprachige Bühne in New York gab, waren englische Übersetzungen und Adaptionen deutscher Stücke keine Seltenheit. Das erste war 1795 Schillers Räuber. Aber im gleichen Jahr wurde auch schon Lessings Minna von Barnhelm in Charleston, SC, in Übersetzung aufgeführt (Leuchs 15).

<sup>129</sup> Dispatch (Richmond) 24. Oktober 1861; zitiert nach Stoutamire 1972, 227.

<sup>130</sup> Aus einem Manuskript (1859) der “Assing Papers” im Deutschen

---

Literaturarchiv (Marbach, Germany); zitiert nach Assing 161.

<sup>131</sup> Strong hörte mit großer Wahrscheinlichkeit Franz Abts “Wenn die Schwalben heimwärts ziehn” mit dem Vers “Scheiden tut weh” im Refrain; zitiert nach Lawrence 1995, 472.

<sup>132</sup> Hewitt brachte als erster die Rainer-Lieder heraus, die durch Moscheles in England bekannt geworden waren, wie z.B. “The Switzer’s Song of Home” (New York: J. L. Hewitt, 1832).

<sup>133</sup> Das Lied wurde 1794 in Deutschland veröffentlicht (Mattfeld 6) und 1801 in den USA, wo es zu einem der populärsten wurde (Tawa 1980, 200; cf. Sonneck 1964, 228f. und Wolfe 1964, 629ff., nos. 6428-53a).

<sup>134</sup> Artikel aus einer nicht weiter identifizierten Londoner Zeitung vom Mai 1827 (Harvard Theater Collection, Boston).

<sup>135</sup> Nathans 1946, 64f.; Tawa 1980, 73; cf. Lawrence 1988, 347 und Sanjek 1988, 113.

<sup>136</sup> Weitere Gruppen mit gleichen Imageanleihen am “mountain style” folgten rasch nach 1840: die Cheney Family aus Vermont, auch die “Green Mountain Minstrels” genannt, die Alleghenians, Orphean Family, Baker Family und zahlreiche andere.

<sup>137</sup> Aus einer Bostoner Zeitung von 1844; zitiert nach Kingman 318.

<sup>138</sup> Die Hutchinsons schlugen auch reformistische Töne an mit Liedern zur Abstinenz, evangelistischer Heilserwartung oder zum Abolitionismus, letzteres aber nie im Rahmen kommerzieller Konzerte: “The Hutchinsons’ millenial optimism was well-received by audiences, so long as the millenium did not include freedom for slaves” (Moseley 72; Sanjek 1988, 114).

---

<sup>139</sup> Lonn 258f.; Sanjek 1988, 226f.; The New Grove 1986, 1: 485 und Kaufmann 139ff..

<sup>140</sup> Hitchcock 73; The New Grove 1986, 2: 232; Sonneck 1983, 68f.; Stone 46 und Lawrence 1988, xi. Die Literatur zu den deutschen Gesangsvereinen in den USA ist umfangreich, wenn auch nicht annähernd erschöpfend in ihrer Analyse der kulturellen Bedeutung dieser Bewegung. Zu dieser Literatur gehören Gesamtdarstellungen sowie regionale Darstellungen; vgl. u.a. Corry, Snyder 1993, Cortinoris und Forster.

<sup>141</sup> Franz Abt kam 1872 auf Einladung verschiedener Gesangsvereine in die USA, dirigierte Chöre in verschiedenen Städten und traf den deutsch-amerikanischen 48er und amtierenden Außenminister Carl Schurz und selbst Präsident Grant (Hamm 1979, 195; Odell 9: 209).

<sup>142</sup> The Philadelphia Evening Bulletin 17. July 1867; zitiert nach McCormick 166f.

<sup>143</sup> Dieser Aspekt ist bisher von der entsprechenden Sekundärliteratur nur ganz am Rande erwähnt, aber lange nicht erarbeitet und ausgewertet worden. Tatsächlich lassen sich etliche dieser deutschen *minstrels* belegen. Als Beispiel sei hier nur Charles Koppitz (1830-1873) genannt, der bei den George Christy's Minstrels 1858 und 1859 als musikalischer Direktor arbeitete (Rice 1911, 66): "Mr. S.C. Koppitz, The Great Flutist and Musical Director of the Company, decidedly the most talented Musician ever engaged in the Minstrel business, and who stand 'a bright particular Star,' second to none as a Flute Solo Performer" (George Christy's Minstrels 1859). Zwei Jahre später machte er sich mit "Prox and Koppitz's German Parlour Entertainment" selbständig (Odell 7: 455).

---

<sup>144</sup> Buckley's Minstrels, Konzertankündigung mit Programm und Text (1845): "[. . .] first appearance of Buckley's minstrels in New York City" (New York Herald, Harvard Theater Collection, Boston); vgl. "Congolese Fox Hunt a la Rainer" von J.B. Fellow's Minstrels 1850 in New York (Odell 6, 76) und "De Nigger's Fox Hunt, a parody on Rainer's Alpien song" der Ethiopian Serenaders (Ethiopian Serenaders 1843).

<sup>145</sup> Hinweise hierzu finden sich zahlreich bei Odell (6: 335, 685; 8: 83) und zahlreichen Konzertplakaten der New Orleans Serenaders (1850), Buckley's Serenaders (1854), George Christy's Minstrels (1859), Dan Bryant Campbell Minstrels (1868), Johnny Allen Sensation Minstrel (1874), Dockstader's Minstrels (1888) u.a.

<sup>146</sup> Wamboldt spielte bei den San Francisco Minstrels und anderen Ensembles auch mit deutschen *minstrels* (Odell 9: 74). Bei den Bryant's Minstrels war er 1860 öfters mit einem "Dutch banjo Song" im Programm (Bryant's Minstrels 1860).

<sup>147</sup> Zu den verschiedenen Adaptionenvarianten dieses Liedes s. Jackson 1976/1864, 57ff.; Levy 1971, 227; Waite 1879, 46 und Andrews 1876, 40. Es gibt einige Hinweise darauf, dass Septimus Winner in Philadelphia ausreichend Umgang mit Deutschen und ihrer Gesangskultur hatte, um dort die Vorlage für seine eigenen Texte und Melodien zu finden:

Winner's songs exhibit more variety than those of most of his American contemporaries. He knew and admired the German song repertory and emulated the German style in some of his later songs such as 'The Dead Leaves Fall,' in which the absence of a chorus is an immediate clue that this is not a typical American song; the presence of a more independent piano part, more chromaticism, and extensive use of melodic sequence

---

bring to mind the songs of Franz Abt and his German contemporaries.

(Hamm 1979, 261; cf. Tawa 1990, 122 und Claghorn 3)

<sup>148</sup> Die Sekundärliteratur hat in den letzten Jahrzehnten versucht, das schwierige Phänomen *minstrel show* zu differenzieren und die Vielfalt seiner Bedingungen in den Griff zu bekommen. Dave Cockrell hat in *Demons of Disorder* (1997) europäische, d.h. vorwiegend deutsche Faschingsriten und Weihnachtsbräuche nachgewiesen, die in der *minstrel show* in eine neue, amerikanische ritualistische Identität übersetzt wurden (58). Bezeichnenderweise endet dieses gründlich kommerzielle und durch seine Publikationen ins Tausendste verschriftlichte Ritual der *Ethiopian opera* oder *minstrel show* in allen ihren Untersuchungen in einer apologetischen Rationalisierung des *common man* Konzepts, die über die kultur-ethnischen und ständischen Unterschiede hinweg in der Vereinheitlichung dieser Konsumvorstellung gerade deren authentische Repräsentation eines egalitären Volkswillens sehen will: “Its primary value to us now is that it was one of the best reflections of America’s democratic mentality to come out of the nineteenth century. [. . .] Minstrelsy was a thoroughly native American art form [. . .]. Like the nation which produced it, minstrelsy was a melting pot of numerous traditions” (Engle 1978, xxiv). Damit macht sich auch die jüngere Forschung zur *minstrel show* wiederholt zur Echokammer vergangener Stimmen.

<sup>149</sup> Der Musikhistoriker Bill Malone macht die markttechnische Verbindung zwischen den verschiedenen Musiktraditionen deutlich, die, wie die *shape-note* Musik aber auch *vaudeville* und singenden Familiengruppen à la Tiroler Rainer Familie, später im Gospel zusammenkamen und hier in seinen zum Teil professionellen und kommerziellen Quartettensembles und deren Harmoniegesang kulminierten (Malone 1985, 22). Die

---

Standardisierung protestantischer Kirchenmusik durch Lowell Mason, William Bradbury u.a., die bis heute Gültigkeit hat, bereitete ebenfalls in den Texten und der Musik der Sonntagsschulen und ihrer Notation, Form, Stilistik und Ausdrucksweise den heute international verbreiteten Gospel vor, worin auch ein Fortwirken ihrer europäischen Einflüsse, ihrer einheitlichen Notierung und Harmonisierung gesehen wird (Blackwell 37f.).

<sup>150</sup> Nipperdey beschreibt diese Situation auch für die Musik in Deutschland nach 1848, wo eine mit den USA der Nach-Bürgerkriegszeit durchaus ähnliche Situation nach der gescheiterten Revolution von 1848 entstand, indem sich die Wege von Musik und Literatur zwischen Romantik und Realismus respektive trennten (549).

<sup>151</sup> Gebauer und Wulf 300f.

<sup>152</sup> Diese divergierenden Lesarten bezeichnet Homi Bhabha als postkoloniale “enunciation” (251) und versteht sie als eine Befreiungsästhetik, deren anders-zeitiger Blickwinkel die narrative Kolonialisierung der Welt durch die westliche Geschichtsschreibung und ihre Repräsentation der Unzeitigen in Frage stellt: “In other words, the disruptive temporality of enunciation displaces the narrative of the Western Nation [. . .] being written in homogenous, serial time” (37).

<sup>153</sup> Ich denke vor allem an den Transfer religiöser Literatur: Die deutsche Verbindung zur englischen und amerikanischen Kirchenmusik macht deutlich, dass in diesem Bereich eine intensive Rezeption in England und den USA stattgefunden hatte, lange bevor man dies für die deutsche kanonische Literatur, die meistens mit der Klassikrezeption einsetzt, behaupten kann. Man kann nur von der letzteren her nicht



---

folgern, es habe eben vor ihr keine Rezeption deutschsprachiger Texte, ob mit oder ohne Musik, im englischsprachigen Raum gegeben.

## Appendix – Texte der deutschen Lieder (German Song Lyrics)

Die Lieder erscheinen in der alphabetischen Reihenfolge ihrer ersten Zeile.

### Abends

Abendlich schon rauscht der Wald  
 Aus den tiefsten Gründen,  
 Droben wird der Herr nun bald  
 An die Sternlein zünden.  
 Wie so stille in den Schlünden,  
 Abendlich nur rauscht der Wald.

Alles geht zu seiner Ruh.  
 Wald und Welt versausen,  
 Schauernd hört der Wanderer zu,  
 Sehnt sich recht nach Hause.  
 Hier in Waldes stiller Klause,  
 Herz, geh endlich auch zur Ruh.

Text: Josef Eichendorff

Musik: Robert Franz

### Schlummerlied

Alles still in süßer Ruh',  
 drum, mein Kind, so schlaf' auch du!  
 Draußen säuselt nur der Wind:  
 su su-su! Schlaf' ein, mein Kind!

Schließ' du deine Äugelein,  
 laß sie wie zwei Knospen sein!  
 Morgen, wenn die Sonn' erglüht,  
 sind sie wie die Blum' erblüht.

Und die Blümlein schau' ich an,  
 und die Äuglein küß' ich dann,  
 und der Mutter Herz vergißt,  
 daß es draußen Frühling ist.

Text: Hoffmann von Fallersleben

Musik: Friedrich Kücken

Lauf der Welt

An jedem Abend geh' ich aus  
 Hinauf den Wiesensteg.  
 Sie schaut aus ihrem Gartenhaus,  
 Es stehet hart am Weg.  
 Wir haben uns noch nie bestellt,  
 Es ist nur so der Lauf der Welt.

Ich weiß nicht, wie es so geschah,  
 Seit lange küß' ich sie,  
 Ich bitte nicht, sie sagt nicht: ja!  
 Doch sagt sie: nein! auch nie.  
 Wenn Lippe gern auf Lippe ruht,  
 Wir hindern's nicht, uns dünkt es gut.

Das Lüftchen mit der Rose spielt,  
 Es fragt nicht: hast mich lieb?  
 Das Röschen sich am Taue kühlt,  
 Es sagt nicht lange: gib!  
 Ich liebe sie, sie liebet mich,  
 Doch keines sagt: ich liebe dich!

Text: Ludwig Uhland  
 Musik: Friedrich Kücken

Auf, Brüder, laßt uns lustig leben

Auf, Brüder, laßt uns lustig leben!  
 Auf, daß das ganze Haus mag leben!  
 Bei Sang und Tanz und nicht allein,  
 So wollen wir jetzt lustig sein.

Man kann nicht immerfort studieren,  
 Man muß zuweilen commersieren,  
 Man muß zuweilen lustig sein,  
 Drum schenkt die leeren Gläser ein!

Es leb, Herr Bruder, Deine Schöne!  
 Es leben alle Musensöhne!  
 Es lebe hoch das ganze Land,  
 Und nur der Griesgram sei verbannt!

Text und Musik: Hallisches Commersliederbuch 1793

Die Auferstehung

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,  
 Mein Staub, nach kurzer Ruh!  
 Unsterblich Leben wird,  
 Der dich schuf, dir geben.

Wieder aufzublüh'n, werd ich gesä't!  
 Der Herr der Ernte geht  
 Und sammelt Garben uns ein,  
 Uns ein, die wir starben!

Tag des Danks, der Freudentränen Tag!  
 Du meines Gottes Tag!  
 Wenn ich im Grabe  
 Genug geschlummert habe,  
 Erweckst du mich!

Text: Friedrich Gottlieb Klopstock  
 Musik: Karl Heinrich Graun

Den lieben, langen Tag

Den lieben langen Tag  
 Hab' i nur Not und Plag',  
 Und sollt' am Abend doch nit weine!  
 Wann i am Fenster steh  
 Und in die Nacht nei seh  
 So ganz alleine,  
 Da muß i weine.

Denn, ach! mein Lieb ist tot,  
 Ist nun beim lieben Gott;  
 Er war mit Herz und Sinn der Meine.  
 Ich seh ihn nimmermehr,  
 Das macht mir's Herz so schwer!  
 Und i muß weine,  
 Bin ganz alleine.

Ach er kommt nimmermehr!  
 Das drückt mi gar zu schwer,  
 Und abends muß i immer weine,  
 Seh i die Sternlein gehn,  
 Glaub' i sein Aug' zu sehn,

Und bin alleine,  
Da muß i weine.

Text: Philipp Jakob Düringer  
Musik: Steirische Volksweise

### Der Sänger

Der Sänger sah, als kühl der Abend taute,  
Von fern des Lämpchens stillen Schein,  
Da greift er rasch in seine gold'ne Laute,  
Und Liebchen hört's und winkt ihn herein.

Refrain:

Der Sänger weiß,  
Wo schöne Blumen stehn und blühn,  
Der Sänger weiß,  
Wo zarte Wangen hold erglühn,  
Er muss, wie auch die Sterne ihn geleiten,  
Dorthin mit seiner Laute ziehn.

Auf kleinem Tisch, da stand ein voller Becher,  
Sie bot ihn gern und trank zuvor  
Und Amorlauscht, gelehnt auf leeren Köcher,  
Und neigt den Kosenden sein Ohr.

Text und Musik: Studentenmelodie

Der Wanderer in der Sägemühle

Dort unten in der Mühle  
Saß ich in süßer Ruh  
Und sah dem Rädspiele  
Und sah den Wassern zu.

Sah zu der blanken Säge,  
Es war mir wie ein Traum,  
Die bahnte lange Wege  
In einen Tannenbaum.

Die Tanne war wie lebend;  
In Trauermelodie  
Durch alle Fasern bebend,  
Sang diese Worte sie:

"Du tritts zur rechten Stunde,  
O Wanderer! hier ein,  
Du bist's, für den die Wunde,  
Mir dringt ins Herz hinein".

"Du bist's, für den wird werden,  
Wenn kurz gewandert du,  
Dies Holz, im Schoß der Erden,  
Ein Schrein zur langen Ruh."

Vier Bretter sah ich fallen,  
Mir ward's ums Herze schwer,  
Ein Wörtlein wollt' ich lallen,  
Da ging das Rad nicht mehr.

Text: Justinus Kerner  
Musik: Herman Saroni

Die Kapelle

Droben stehet die Kapelle,  
Schauet still ins Tal hinab;  
Drunten singt bei Wies und Quelle  
Froh und hell der Hirtenknab.

Traurig tönt das Glöcklein nieder,  
Schauerlich der Leichenchor,  
Stille sind die frohen Lieder  
Und der Knabe lauscht empor.

Droben bringt man sie zu Grabe,  
Die sich freuten in dem Tal.  
Hirtenknabe, Hirtenknabe,  
Dir auch singt man dort einmal.

Text: Ludwig Uhland  
MusiK: Konradin Kreutzer

Du, du liegst mir am Herzen

Du, du liegst mir am Herzen,  
Du, du liegst mir im Sinn,  
Du, du machst mir viel Schmerzen,  
Weißt nicht wie gut ich dir bin.  
Ja, ja, ja, ja,  
Weißt nicht wie gut ich dir bin.

So, so wie ich dich liebe,  
So, so liebe auch mich,  
Die, die zärtlichsten Triebe,  
Fühl ich allein nur für dich.  
Ja, ja, ja, ja,  
Fühl ich allein nur für dich.

Doch, doch darf ich dir trauen,  
Dir, dir mit leichtem Sinn?  
Du, du darfst auf mich bauen,  
Weißt ja wie gut ich dir bin.  
Ja, ja, ja, ja,  
Weißt ja wie gut ich dir bin.

Und, und wenn in der Ferne,  
Mir, mir dein Bild erscheint,  
Dann, dann wünscht ich so gerne,  
Daß uns die Liebe vereint.  
Ja, ja, ja, ja,  
Daß uns die Liebe vereint.

Text und Musik: Volkslied aus Norddeutschland



Soldaten-Morgenlied

Erhebt euch von der Erde,  
ihr Schläfer, aus der Ruh!  
Schon wiehern uns die Pferde  
den guten Morgen zu.  
Die lieben Waffen glänzen  
so hell im Morgenrot;  
Man träumt von Siegeskränzen,  
man denkt auch an den Tod.

Du reicher Gott, in Gnaden  
schau her vom blauen Zelt!  
Dus selbst hast uns geladen  
in dieses Waffenfeld.  
Laß uns vor dir bestehen  
und gib uns heute Sieg!  
Die Christenbanner wehen,  
dein ist, o Herr, der Krieg.

Ein Morgen soll noch kommen,  
ein Morgen mild und klar;  
Sein harren alle Frommen,  
ihn schaut der Engel Schar.  
Bald scheint er sonder Hülle  
auf jeden deutschen Mann;  
O brich, du Tag der Fülle,  
du Freiheitstag, brich an!

Dein Klang von allen Türmen,  
und Klang aus jeder Brust,  
Und Ruhe nach den Stürmen,  
und Lieb und Lebenslust.  
Es schallt auf allen Wegen  
dann frohes Siegesgeschrei,  
Und wir, ihr wackren Degen,  
wir auch waren dabei!

Text: Max von Schenkendorf  
Musik: Volksmelodie

Der Wirtin Töchterlein

Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein,  
Bei einer Frau Wirtin, da kehrten sie ein.

"Frau Wirtin, hat sie gut Bier und Wein?  
Wo hat sie ihr schönes Töchterlein?"

"Mein Bier und Wein ist frisch und klar,  
Mein Töchterlein liegt auf der Totenbahr!"

Und als sie traten zur Kammer hinein,  
Da lag sie in einem schwarzen Schrein.

Der Erste, der schlug den Schleier zurück  
Und schaute sie an mit traurigem Blick,

"Ach! lebtest du noch, du schöne Maid!  
Ich würde dich lieben von dieser Zeit."

Der Zweite deckte den Schleier zu  
Und kehrte sich ab und weinte dazu.

"Ach, daß du da liegst auf der Totenbahr!  
Ich hab' dich geliebet so manches Jahr!"

Der Dritte hub ihn wieder auf sogleich  
Und küßte sie an den Mund so bleich.

"Dich liebt' ich immer, dich lieb' ich noch heut,  
Und werd' dich lieben in Ewigkeit."

Text: Ludwig Uhland

Musik: Volksmelodie

Freut euch des Lebens

Freut euch des Lebens,  
 Weil noch das Lämpchen glüht;  
 Pflücket die Rose,  
 Eh' sie verblüht!

Man schafft so gerne sich Sorg' und Müh',  
 Sucht Dornen auf und findet sie  
 Und läßt das Veilchen unbemerkt,  
 Das uns am Wege blüht.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Wenn scheu die Schöpfung sich verhüllt  
 Und laut der Donner ob uns brüllt,  
 So lacht am Abend nach dem Sturm  
 Die Sonne uns so schön.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Wer Neid und Mißgunst sorgsam flieht  
 Und G'nugsamkeit im Gärtchen zieht,  
 Dem schießt sie schnell zum Bäumchen auf,  
 Das goldne Früchte trägt.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Wer Redlichkeit und Treue übt  
 Und gern dem ärmeren Bruder gibt,  
 Bei dem baut sich Zufriedenheit  
 So gern ihr Hüttchen an.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Und wenn der Pfad sich furchtbar engt,  
 Und Mißgeschick uns plagt und drängt,  
 So reicht die Freundschaft schwesterlich  
 Dem Redlichen die Hand.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Sie trocknet ihm die Tränen ab,  
 Und streut ihm Blumen bis ins Grab;  
 Sie wandelt Nacht in Dämmerung,  
 Und Dämmerung in Licht.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Sie ist des Lebens schönstes Band:  
 Schlagt, Brüder, traulich Hand in Hand!  
 So wallt man froh, so wallt man leicht,

Ins bess're Vaterland.  
 Freut euch des Lebens . . . . .

Text: Johann Martin Usteri  
 Musik: Nägeli

An die Abendsonne

Goldene Abendsonne,  
 wie bist du so schön!  
 Nie kann ohne Wonne  
 deinen Glanz ich sehn.

Schon in früher Jugend  
 sah ich gern nach dir,  
 Und der Trieb zur Tugend  
 glühte mehr in mir.

Wenn ich so am Abend  
 staunend vor dir stand,  
 Und an dir mich labend  
 Gottes Huld empfand.

Doch von dir, o Sonne,  
 wend' ich meinen Blick  
 Mit noch höh'rer Wonne  
 auf mich selbst zurück..

Schuf uns ja doch beide  
 Eines Schöpfers Hand,  
 Dich im Strahlenkleide,  
 mich im Staubgewand.

Text: Barbara Urner  
 Musik: Hans Georg Nägeli

Das Steierland

Hoch vom Dachstein an,  
Wo der Aar noch haust,  
Bis zum Wendenland am Bett der Saav,  
Wo die Sennerin  
Frohe Jodler singt  
Und der Jäger kühn sein Jagdrohr schwingt;  
|Dieses schöne Land  
Ist der Steirer Land,  
Ist mein liebes, teures Vaterland.

Wo im dunkeln Wald  
Froh das Rehlein springt,  
Droben auf gar steiler Bergeshöh',  
Wo das Bächlein klar  
Aus den Gletschern rinnt  
Und die Gemse klimmt am Felsenrand:  
Dieses schöne Land . . . .

Wenn im Tal der Alp  
Die Schalmei ertönt,  
Unter Glockenklang und heiterm Lied,  
Kommt der Hirtenbub'  
Mit den Küh'n daheim,  
Abends zu der allerliebsten Maid:  
Dieses schöne Land . . . .

Text: L. C. Seidler  
Musik: Jacob Dirnböck

Gebet vor der Schlacht

Hör' uns Allmächtiger!  
 Hör' uns Allgütiger!  
 Himmlischer Führer der Schlachten!  
 Vater dich preisen wir!  
 Vater, wir danken dir,  
 Dass wir zur Freiheit erwachten.

Wie auch die Hölle braust,  
 Gott, deine starke Faust  
 Stürzt das Gebäude der Lüge.  
 Führ' uns, Herr Zebaoth,  
 Führ' uns, drei ein'ger Gott,  
 Führ' uns zur Schlacht und zum Siege!

Führ' uns! Fall' unser Loos  
 Tief auch in Grabes Schooss:  
 Lob doch und Preis deinem Namen!  
 Reich, Kraft und Herrlichkeit  
 Sind dein in Ewigkeit!  
 Führ' uns , Allmächtiger! Amen.

Text: Theodor Körner

Musik: Carl Maria von Weber

Musik (alternativ): sizilianische Melodie "O sanctissima"

Mei Dienei

I woäß a schöni Glock'n,  
 Die hot an schön Klang,  
 Und I woäß a schöns Dienei,  
 Das hot an schön Gang.

I woäß a schöni Alm  
 Und die hat an' Kleeplatz:  
 Und da geht dees schö Dienei  
 Und dees is mei Schatz.

Und beim Dienei feiner Hütt'n  
 Da singa die Schwalbn,  
 Und da laufe die Gambseln  
 Gleï' her über d' Alm.

Text und Musik: Oberbayrisches Volkslied

Die Loreley

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin,  
Ein Märchen aus uralten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.  
Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein;  
Der Gipfel des Berges funkelt,  
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar,  
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar,  
Sie kämmt es mit goldenem Kamme,  
Und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe,  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh'.  
Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn,  
Und das hat mit ihrem Singen,  
Die Loreley getan.

Text: Heinrich Heine

Musik: Friedrich Silcher

In den Augen liegt das Herz

In den Augen liegt das Herz,  
In die Augen mußt du sehen,  
Willst die Mädchen du verstehen,  
Werben um der Liebe Scherz.

Merke was das Auge spricht,  
Ja, das Auge mußt Du fragen;  
Was mit Worten sie dir sagen,  
Freund, das ist das Beste nicht!

Refrain:

In den Augen liegt das Herz,  
Ja, die Augen mußt du fragen,  
In den Augen liegt das Herz.

O es ist ein lieblich Spiel,  
Wenn die Augen sich belauschen,  
Forschend ihre Blicke tauschen,  
Keine Rede sagt so viel.

Sonnenlichtes Farbenschein,  
Kündet sich dir im Juwele,  
Farben aus dem Sitz der Seele,  
Zeigt das Auge nur allein.

Wenn es schwärmt und wenn es lacht,  
Wenn es schüchtern freundlich bittet,  
Liebend strahlt und fein gesittet,  
O wie schön's die Mädchen macht!

Drum verletze frevelnd nicht,  
Schenkt das Auge dir Vertrauen,  
Kannst den Himmel ja nicht schauen,  
Trüben Tränen dort das Licht.

Mag die Sternenwelt untergehn,  
Will darüber wenig rechten,  
Darf ich nur in stillen Nächten  
Liebchens Augensterne sehn.

Text: Franz von Kobell  
Musik: Franz Abt



Das zerbrochene Ringlein

In einem kühlen Grunde,  
Da geht ein Mühlenrad,  
Mein Liebchen ist verschwunden,  
Das dort gewohnt hat.

Sie hat mir Treu' versprochen,  
Gab mir ein' Ring dabei,  
Sie hat die Treu' gebrochen,  
Das Ringlein sprang entzwei.

Ich möcht' als Spielmann reisen  
Wohl in die Welt hinaus  
Und singen meine Weisen  
Und geh' von Haus zu Haus.

Ich möcht' als Reiter fliehen  
Wohl in die blut'ge Schlacht,  
Um stille Feuer liegen  
Im Feld bei dunkler Nacht.

Hör' ich das Mühlrad gehen,  
Ich weiß nicht, was ich will;  
Ich möcht' am liebsten sterben,  
Da wär's auf einmal still.

Text: Joseph von Eichendorff  
Musik: Friedrich Glück

In einem Tal bei armen Hirten

In einem Tal bei armen Hirten  
Erschien mit jedem jungen Jahr,  
Sobald die ersten Lerchen schwirrten,  
Ein Mädchen schön und wunderbar.

Sie war nicht in dem Tal geboren,  
Man wußte nicht, woher sie kam,  
Doch schnell war ihre Spur verloren,  
Sobald das Mädchen Abschied nahm.

Beseligend war ihre Nähe  
Und alle Herzen wurden weit,  
Doch eine Würde, eine Höhe  
Entfernte die Vertraulichkeit.

Sie brachte Blumen mit und Früchte,  
Gereift auf einer andern Flur,  
In einem andern Sonnenlichte,  
In einer glücklichern Natur;

Und teilte jedem eine Gabe,  
Dem Früchte, jenem Blumen aus,  
Der Jüngling und der Greis am Stabe,  
Ein jeder ging beschenkt nach Haus.

Willkommen waren alle Gäste,  
Doch nahte sich ein liebend Paar,  
Dem reichte sie der Gaben beste,  
Der Blumen allerschönste dar.

Text: Friedrich Schiller

Musik: Methfessel, Reichardt, Schubert u.a.

Andreas Hofer Lied

Zu Mantua in Banden  
 Der treue Hofer war,  
 In Mantua zum Tode  
 Führt ihn der Feinde Schar.  
 Es blutete der Brüder Herz,  
 Ganz Deutschland, ach in Schmach und Schmerz.  
 Mit ihm das Land Tirol,  
 Mit ihm das Land Tirol.

Die Hände auf dem Rücken  
 Der Sandwirt Hofer ging,  
 Mit ruhig festen Schritten,  
 Ihm schien der Tod gering.  
 Den Tod, den er so manchesmal,  
 Vom Iselberg geschickt ins Tal,  
 Im heil'gen Land Tirol,  
 Im heil'gen Land Tirol.

Doch als aus Kerkergräten  
 Im Festen Mantua  
 Die treuen Waffenbrüder  
 Die Händ' er strecken sah,  
 Da rief er laut: "Gott sei mit euch,  
 Mit dem verrat'nen deutschen Reich,  
 Und mit dem Land Tirol,  
 Und mit dem Land Tirol."

Dem Tambour will der Wirbel  
 Nicht unterm Schlegel vor,  
 Als nun der Sandwirt Hofer  
 Schritt durch das Kerkertor,  
 Der Sandwirt, noch in Banden frei,  
 Dort stand er fest auf der Bastei.  
 Der Mann vom Land Tirol,  
 Der Mann vom Land Tirol.

Dort soll er niederknien,  
 Er sprach: "Das tu ich nit!  
 Will sterben, wie ich stehe,  
 Will sterben, wie ich stritt!  
 So wie ich steh' auf dieser Schanz',  
 Es leb' mein guter Kaiser Franz,  
 Mit ihm sein Land Tirol!  
 Mit ihm sein Land Tirol!"

Und von der Hand die Binde  
 Nimmt ihm der Korporal;  
 Und Sandwirt Hofer betet  
 Allhier zum letzten Mal;  
 Dann ruft er: "Nun, so trifft mich recht!  
 Gebt Feuer! Ach, wie schießt ihr schlecht!  
 Adé, mein Land Tirol!  
 Adé mein Land Tirol!

Text: Julius Mosen

Musik: Unbekannt

### Mignon

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,  
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
 Kennst du es wohl? Dahin! dahin  
 Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
 Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
 Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
 Kennst du es wohl? Dahin! dahin  
 Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
 Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;  
 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;  
 Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!  
 Kennst du ihn wohl? Dahin! dahin  
 Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Musik: Friedrich Himmel

Unser Vaterland

Kennt ihr das Land, so wunderschön  
in seiner Eichen grünem Kranz?  
Das Land, wo auf den sanften Höh'n  
Die Traube reift im Sonnenglanz?  
Das schöne Land ist uns bekannt,  
Es ist das deutsche Vaterland!

Kennt ihr das Land, vom Truge frei,  
Wo noch das Wort des Mannes gilt?  
Das gute Land, wo Lieb' und Treu'  
Den Schmerz des Erdenlebens stillt?  
Das gute Land ist uns bekannt,  
Es ist das deutsche Vaterland!

Kennt ihr das Land, wo Sittlichkeit  
Im Kreise froher Menschen wohnt?  
Das heil'ge Land, wo unentwehrt  
Der Glaube an Vergeltung thront?  
Das heil'ge Land ist uns bekannt,  
Es ist ja unser Vaterland!

Heil dir, du Land, so hehr und gross  
Vor allen auf dem Erdenrund!  
Wie schön gedeiht in deinem Schooss  
Der edlen Freiheit schöner Bund.  
Drum wollen wir dir Liebe weihn  
Und deines Ruhmes würdig sein!

Text: Leonhard Wächter  
Musik: Hans Georg Nägeli

Tanzliedchen

Lasset uns schlingen dem Frühling  
 Blümelein zum Kranz,  
 Lasset uns springen,  
 Heiße zum Tanz.

Chorus:

Blumenpracht, Laubesduft, Reges Gewimmel,  
 Sang und Klang, Sonnenschein, Heiterer Himmel!

Hat er doch wieder ein neues  
 Leben angefacht,  
 Frohsinn und Lieder  
 wiedergebracht.

Lasset uns weilen nun auch nicht  
 länger zu Haus!  
 Lasset uns eilen,  
 eilen hinaus.

Text: Hoffmann von Fallersleben  
 Musik: Studentenmelodie

Lob der Tränen

Laue Lüfte,  
 Blumendüfte,  
 Alle Lenz- und Jugendlust,  
 Frischer Lippen  
 Küsse nippen,  
 Sanft gewiegt an zarter Brust;  
 Dann der Trauben  
 Nektar rauben,  
 Reihentanz und Spiel und Scherz:  
 Was die Sinnen  
 Nur gewinnen:  
 Ach, erfüllt es je das Herz?

Wenn die feuchten  
 Augen leuchten  
 Von der Wehmut lindem Thau,  
 Dann entsiegelt,  
 Drin gespiegelt,

Sich dem Blick die Himmels-Au.  
Wie erquicklich  
Augenblicklich  
Löscht es jede wilde Glut;  
Wie vom Regen  
Blumen pflegen,  
Hebet sich der matte Mut.

Nicht mit süßen  
Wasserflüssen  
Zwang Prometheus unsern Leim.  
Nein, mit Thränen;  
Drum im Sehnen  
Und im Schmerz sind wir daheim.  
Bitter schwellen  
Diese Quellen  
Für den erdumfangnen Sinn,  
Doch sie drängen  
Aus den Engen  
In das Meer der Liebe hin.

Ew'ges Sehnen  
Floß in Thränen,  
Und umgab die starre Welt,  
Die in Armen  
Sein Erbarmen  
Immerdar umflutend hält.  
Soll dein Wesen  
Denn genesen,  
Von dem Erdenstaube los,  
Mußt im Weinen  
Dich vereinen  
Jener Wasser heil'gem Schooß.

Text: August Wilhelm Schlegel  
Musik: Franz Schubert

Ständchen

Leise flehen meine Lieder  
Durch die Nacht zu dir;  
In den stillen Hain hernieder,  
Liebchen, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen  
In des Mondes Licht;  
Des Verräters feindlich Lauschen  
Fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?  
Ach! sie flehen dich,  
Mit der Töne süßen Klagen  
Flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,  
Kennen Liebesschmerz,  
Rühren mit den Silbertönen  
Jedes weiche Herz.

Laß auch dir die Brust bewegen,  
Liebchen, höre mich!  
Bebend harr' ich dir entgegen!  
Komm, beglücke mich!

Text: Ludwig Rellstab  
Musik: Franz Schubert



Haidenröslein

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden,  
War so jung und morgenschön,  
Lief er schnell es nah zu sehn  
Sah's mit vielen Freuden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,  
Röslein auf der Heiden.  
Röslein sprach: ich steche dich,  
Daß du ewig denkst an mich,  
Und ich will's nicht leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach  
's Röslein auf der Heiden;  
Röslein wehrte sich und stach,  
Half ihm doch kein Weh und Ach,  
Mußt' es eben leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Text: Johann Wolfgang von Goethe  
Musik: (u.a.) Heinrich Werner

Wiegenlied

Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du,  
schließe die blauen Guckäugelein zu.  
Alles ist ruhig, ist still wie im Grab,  
schlaf nur, ich wehre die Fliegen dir ab.

Jetzt noch, mein Püppchen, ist goldene Zeit,  
später, ach später ist's nimmer wie heut';  
stellen erst Sorgen ums Lager sich her,  
Herzchen, da schläft sich's so ruhig nicht mehr.

Engel vom Himmel, so lieblich wie du,  
schweben um's Bettchen und lächeln dir zu.  
Später zwar steigen sie auch noch herab,  
aber sie trocknen nur Tränen dir ab.

Schlaf, Herzenssöhnchen, und kommt gleich die Nacht,  
sitzt deine Mutter am Bettchen und wacht,  
sei es so spät auch und sei es so früh,  
Mutterlieb', Herzchen, entschlummert doch nie.

Text: Franz Karl Hiemer  
Musik: Carl Marian von Weber

Von alten Liebesliedern

Spazieren wollt ich reiten,  
 Der Liebsten vor die Tür,  
 Sie blickt nach mir von weitem,  
 Und sprach mit großen Freuden:  
 »Seht dort meines Herzens Zier,  
 Wie trabt er her zu mir.  
 Trab Rößlein trab, Trab für und für.«

Den Zaum, den ließ ich schiessen,  
 Und sprengte hin zu ihr,  
 Ich tät sie freundlich grüssen,  
 Und sprach mit Worten süß:  
 »Mein Schatz, mein höchste Zier,  
 Was macht ihr vor der Tür?  
 Trab Rößlein trab, Trab her zu ihr.«

Vom Rößlein mein ich sprange,  
 Und band es an die Tür,  
 Tät freundlich sie umfängen,  
 Die Zeit ward uns nicht lange,  
 In Garten giengen wir  
 Mit liebender Begier;  
 Trab Rößlein trab, Trab leis herfür.

Wir setzten uns da nieder  
 Wohl in das grüne Gras,  
 Und sangen hin und wieder  
 Die alten Liebeslieder,  
 Bis uns die Äuglein naß,  
 Wegen der Kläffer Haß.  
 Trab Rößlein trab, Trab, trab fürbas.

Text: Des Knaben Wunderhorn  
 Musik: Friedrich Kücken

Die Schildwache

Steh' ich in finstrer Mitternacht  
So einsam auf der fernen Wacht,  
So denk' ich an mein fernes Lieb,  
Ob mir mir's auch treu und hold verblieb.

Als ich zur Fahne fort gemüßt,  
Hat sie so herzlich mich geküßt,  
Mit Bändern meinen Hut geschmückt  
Und weinend mich ans Herz gedrückt.

Sie liebt mich noch, sie ist mir gut,  
Drum bin ich froh und wohlgemut.  
Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht,  
Wenn es ans treue Lieb gedacht.

Jetzt bei der Lampe mildem Schein  
Gehst du wohl in dein Kämmerlein,  
|: Und schickst dein Dankgebet zum Herrn  
Auch für den Liebsten in der Fern.

Doch wenn du traurig bist und weinst,  
Mich von Gefahr umrungen meinst,  
Sei ruhig, bin in Gottes Hut,  
Er liebt ein treu Soldatenblut.

Die Glocke schlägt, bald naht die Rund'  
Und löst mich ab zu dieser Stund'.  
Schlaf wohl im stillen Kämmerlein  
Und denk' in deinen Träumen mein.

Text: Wilhelm Hauff  
Musik: Volksmelodie

Gebet während der Schlacht

Vater, ich rufe dich!  
 Brüllend umwölkt mich  
 Der Dampf der Geschütze,  
 Sprühend umzucken mich  
 Rasselnde Blitze.  
 Lenker der Schlachten,  
 Ich rufe dich!  
 Vater, du führe mich!

Vater, du führe mich!  
 Führ' mich zum Siege,  
 Führ' mich zum Tode:  
 Herr, ich erkenne  
 Deine Gebote;  
 Herr wie du willst,  
 So führe mich!  
 Gott, ich erkenne dich!

Gott, ich erkenne dich!  
 So im herbstlichen  
 Rauschen der Blätter,  
 Als im Schlachten-  
 donnerwetter,  
 Urquell der Gnade,  
 Erkenn' ich dich!  
 Vater, du segne mich!

Vater, du segne mich!  
 In deine Hand  
 Befehl' ich mein Leben;  
 Du kannst es nehmen,  
 Du hast es gegeben;  
 Zum Leben, zum Sterben  
 Segne mich!  
 Vater, ich preise dich!

Vater, ich preise dich!  
 's ist ja kein Kampf  
 Für die Güter der Erde;  
 Das Heiligste schützen wir  
 Mit dem Schwerte:  
 Drum fallend und siegend  
 Preis' ich dich!  
 Gott, dir ergeb ich mich!

Gott, dir ergeb ich mich!  
 Wenn mich die Donner  
 Des Todes begrüßen,  
 Wenn meine Adern  
 Geöffnet fließen:  
 Dir, o mein Gott,  
 Dir ergeb' ich mich!  
 Vater, ich rufe dich!

Text: Karl Theodor Körner  
 Musik: Friedrich Himmel

### Abschied vom Dirndl

Von meinem Bergli muss I scheiden,  
 Wo's so liebli is und schön,  
 Kann in der Heimat nimmer bleiben,  
 Ach, I muß vom Dirndel gehn!

Behüt di Gott, mein liebe Sennrin,  
 Gib mir noch amol die Hand;  
 I wer di lang' jetzt nimmer sehen,  
 Ach, I muß ins ferne Land!

So leb denn wohl, du schöne Sennrin,  
 I reis, stets durch di beglückt;  
 Komm, reich mir dein zartes Munderl,  
 Und küsse den noch, der di liebt!

I bitte di gar schön, laß 's Weine,  
 Es kann ja doch nit anders sein;  
 Bis übers Jahr komm wieder heime,  
 I bin ja ganz gewiß doch dein!

Text und Musik: Schweizerisches Volkslied

Tyrolerlied

Wann i in der Früh aufsteh  
 Und zu meinem Dirndel geh,  
 Fragt mi's Dirndel:  
 He, wie geht's, oda wie steht's,  
 Oda was tuast? Oda bini dir nit lieb?

Wenn i dann: lieb's Dirndel! Sag,  
 Du bist's ja, die I nur mag!  
 Schaut's I so freundlich an,  
 Und sie fragt nicks, und sie mag nicks,  
 Und sie schilt nicks; denn I hab sie ja so lieb.

Text und Musik: Tiroler Volkslied

Lützows wilde Jagd

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?  
 Hör's näher und näher brausen.  
 Es zieht sich herunter in düsteren Reihn,  
 Und gellende Hörner schallen darein  
 Und erfüllen die Seele mit Grausen.  
 Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt:  
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Was zieht dort rasch durch den finstern Wald  
 Und streift von Bergen zu Bergen?  
 Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt;  
 Das Hurra jauchzt, und die Büchse knallt,  
 Es fallen die fränkischen Schergen.  
 Und wenn ihr die schwarzen Jäger fragt:  
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Wo die Reben dort glühen, dort braust der Rhein,  
 Der Wütrich geborgen sich meinte,  
 Da naht es schnell mit Gewitterschein  
 Und wirft sich mit rüst'gen Armen hinein  
 Und springt an das Ufer der Feinde.  
 Und wenn ihr die schwarzen Schwimmer fragt:  
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd!

Was braust dort im Tale die laute Schlacht,

Was schlagen die Schwerter zusammen?  
Wildherzige Reiter schlagen die Schlacht,  
Und der Funke der Freiheit ist glühend erwacht  
Und lodert in blutigen Flammen.  
Und wenn ihr die schwarzen Reiter fragt:  
Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd!

Wer scheidet dort röchelnd vom Sonnenlicht,  
Unter winselnden Feinde gebettet?  
Es zuckt der Tod auf dem Angesicht,  
Doch die wackern Herzen erzittern nicht;  
Das Vaterland ist ja gerettet!  
Und wenn ihr die schwarzen Gefallnen fragt:  
Das war Lützows wilde, verwegene Jagd.

Die wilde Jagd und die deutsche Jagd  
Auf Henkersblut und Tyrannen! -  
Drum, die ihr uns liebt, nicht geweint und geklagt!  
Das Land ist ja frei, und der Morgen tagt,  
Wenn wir's auch nur sterbend gewannen!  
Und von Enkeln zu Enkeln sei's nachgesagt:  
Das war Lützows wilde, verwegene Jagd.

Text: Theodor Körner

Musik: Carl Maria von Weber



Jägerchor

Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen,  
 Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?  
 Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,  
 Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,  
 Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,  
 Erstärket die Glieder und würzet das Mahl;  
 Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,  
 Tönt freier und freud'ger der volle Pokal.  
 Joho tralla la ...

Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen,  
 Wie labend am Tage ihr Dunkel uns fühlt.  
 Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,  
 Der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,  
 Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,  
 Erstärket die Glieder und würzet das Mahl;  
 Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,  
 Tönt freier und freud'ger der volle Pokal.  
 Joho tralla la ...

Text: Friedrich Kind

Musik: Carl Maria von Weber

Des Deutschen Vaterland

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 Ist's Preußenland? Ist's Schwabenland?  
 Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?  
 Ist's, wo am Belt die Möwe zieht?  
 O nein, o nein, o nein, o nein!  
 Sein Vaterland muß größer sein!  
 Das wackrer Deutscher, nenne dein!

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 Ist's Bayerland? Ist's Steierland?  
 Ist's, wo des Marsen Rind sich streckt?  
 Ist's, wo der Märker Eisen reckt?  
 O nein . . . .

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 Ist's Pommerland? Westfalenland?  
 Ist's, wo der Sand der Dünen weht?  
 Ist's, wo die Donau brausend geht?  
 O nein . . . .

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 So nenne mir das große Land!  
 Ist's Land der Schweizer? ist's Tirol?  
 Das Land und Volk gefiel mir wohl.  
 O nein . . . .

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 So nenne mir das große Land!  
 Gewiß, es ist das Österreich,  
 An Ehren und an Siegen reich?  
 O nein . . . .

Was ist des Deutschen Vaterland?  
 So nenne endlich mir das Land!  
 So weit die deutsche Zunge klingt  
 Und Gott im Himmel Lieder singt,  
 Das soll es sein! Das soll es sein!

Das ist des Deutschen Vaterland,  
 Wo Eide schwört der Druck der Hand,  
 Wo Treu hell vom Auge blitzt  
 Und Liebe warm im Herzen sitzt.  
 Das soll es sein! das soll es sein!  
 Das, wackrer Deutscher, nenne dein!

Das ist des Deutschen Vaterland,  
 Wo Zorn vertilgt den welschen Tand,  
 Wo jeder Franzmann heißet Feind,  
 Wo jeder Deutsche heißet Freund.  
 Das soll es sein! das soll es sein!  
 Das ganze Deutschland soll es sein!

Das ganze Deutschland soll es sein!  
 O Gott vom Himmel, sieh darein  
 Und gib uns rechten deutschen Mut,  
 Daß wir es lieben treu und gut!  
 Das soll es sein! das soll es sein!  
 Das ganze Deutschland soll es sein!

Text: Ernst Moritz Arndt.  
 Musik: Gustav Reichardt

Wenn die Schwalben heimwärts ziehn

Wenn die Schwalben heimwärts ziehn,  
 Wenn die Rosen nicht mehr blühn,  
 Wenn der Nachtigall Gesang  
 Mit der Nachtigall verklang,  
 Fragt das Herz in bangem Schmerz:  
 Ob ich dich auch wiederseh'?  
 Scheiden, ach Scheiden,  
 Scheiden tut weh!

Wenn die Schwäne südlich ziehn,  
 Dorthin, wo Zitronen blühn,  
 Wenn das Abendrot versinkt,  
 Durch die grünen Wälder blinkt,  
 Fragt das Herz in bangem Schmerz:  
 Ob ich dich auch wiederseh'?  
 Scheiden, ach Scheiden,  
 Scheiden tut weh!

Armes Herz, was klagest du?  
 O, auch du gehst einst zur Ruh'!  
 Was auf Erden muß vergeh'n:  
 Gibt es wohl ein Wiederseh'n?  
 Fragt das Herz in bangem Schmerz:  
 Glaub', daß ich dich wiederseh'?  
 Tut auch heut' das  
 Scheiden so weh!

Text: Karl Reginald Herloßsohn  
 Musik: Franz Abt

Zu Lauterbach

Zu Lauterbach hab' ich mein Strumpf verlorn,  
 Und ohne Strumpf geh ich nit heim,  
 Drum geh ich erst wieder nach Lauterbach  
 Und hol mir den Strumpf an mein Bein [ . . . ]. (1-4)

Text und Musik: Süddeutsches Volkslied

Andreas Hofer Lied

Zu Mantua in Banden  
 Der treue Hofer war,  
 In Mantua zum Tode  
 Führt ihn der Feinde Schar.  
 Es blutete der Brüder Herz,  
 Ganz Deutschland, ach in Schmach und Schmerz.  
 Mit ihm das Land Tirol,  
 Mit ihm das Land Tirol.

Die Hände auf dem Rücken  
 Der Sandwirt Hofer ging,  
 Mit ruhig festen Schritten,  
 Ihm schien der Tod gering.  
 Den Tod, den er so manchesmal,  
 Vom Iselberg geschickt ins Tal,  
 Im heil'gen Land Tirol,  
 Im heil'gen Land Tirol.

Doch als aus Kerkergräten  
 Im Festen Mantua  
 Die treuen Waffenbrüder  
 Die Händ' er strecken sah,  
 Da rief er laut: "Gott sei mit euch,  
 Mit dem verrat'nen deutschen Reich,  
 Und mit dem Land Tirol,  
 Und mit dem Land Tirol."

Dem Tambour will der Wirbel  
 Nicht unterm Schlegel vor,  
 Als nun der Sandwirt Hofer  
 Schritt durch das Kerkertor,  
 Der Sandwirt, noch in Banden frei,  
 Dort stand er fest auf der Bastei.  
 Der Mann vom Land Tirol,  
 Der Mann vom Land Tirol.

Dort soll er niederknien,  
 Er sprach: "Das tu ich nit!  
 Will sterben, wie ich stehe,  
 Will sterben, wie ich stritt!  
 So wie ich steh' auf dieser Schanz',  
 Es leb' mein guter Kaiser Franz,  
 Mit ihm sein Land Tirol!  
 Mit ihm sein Land Tirol!"

Und von der Hand die Binde  
 Nimmt ihm der Korporal;  
 Und Sandwirt Hofer betet  
 Allhier zum letzten Mal;  
 Dann ruft er: "Nun, so trifft mich recht!  
 Gebt Feuer! Ach, wie schießt ihr schlecht!  
 Adé, mein Land Tirol!  
 Adé mein Land Tirol!

Text: Julius Mosen

Musik: unbekannt

### Der Zufriedene

Zwar schuf das Glück hienieden  
 Mich weder reich noch groß,  
 Allein ich bin zufrieden,  
 Wie mit dem schönsten Los.

So ganz nach meinem Herzen  
 Ward mir ein Freund vergönnt,  
 Denn Küssen, Trinken, Scherzen  
 Ist auch sein Element.

Mit ihm wird froh und weise  
 manch Fläschchen ausgeleert!  
 Denn auf der Lebensreise  
 ist Wein das beste Pferd.

Wenn mir bei diesem Lose  
 Nun auch ein trüb'res fällt,  
 So denk' ich: keine Rose  
 Blüht dornlos in der Welt.

Text: Christian Ludwig Reissig

Musik: Ludwig van Beethoven

## Bibliographie – Works Cited

### 1. Primärquellen – Primary Sources

Adam, Charles D. G., comp. Young Ladies' Vocal Album for the Use of Academies, Seminaries, and Singing Classes. Boston: Oliver Ditson and Company [n.d.].

Allgemeines Commers- und Liederbuch mit Melodien, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trinklieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und Turnlieder. Ed. Albert Methfessel. Rudolstadt: In Commission der Hof-Buch und Kunsthandlung, [1818].

Allgemeines deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher and Fr. Erk. 1858. Lahr: M. Schauenburg, 1882.

American War Songs. Published under the Supervision of the National Committee for the Preservation of Existing Records of the National Society of the Dames of America. Philadelphia: Privately Printed, 1925.

Andrews, Samuel Chester, comp. The American College Songster: A Collection of Songs, Glees, and Melodies Sung by American Students; containing also Popular American, English, Irish and German Songs, Negro Melodies, etc. Ann Arbor, MI: Sheenan and Company, 1876.

Arion. Sammlung auserlesener Gesangstücke mit Begleitung des Piano-Forte. Braunschweig: Ed. Fr. Busse. Leipzig: Robert Crayen, [1827-1835].

Arnim, Achim von. "Von Volksliedern." Arnim and Brentano. I: 379-414.

Arnim, Achim von, and Clemens Brentano, comps. Des Knaben Wunderhorn: Alte Deutsche Lieder. [Heidelberg, Frankfurt: 1806-1808]. Kritische Ausgabe. 3 vols. Ed. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam, 1987.

- Assing, Otilie. Radical passion: Otilie Assing's reports from America and letters to Frederick Douglass. Ed., trans. and introd. Christoph Lohmann. New York : P. Lang, 1999. [Artikel von 1852-1865]
- Backus Minstrels. Playbill. Harvard Theater Collection. Metropolitan Atheneum, Boston. June 1855.
- Baker, Benjamin F., comp. The Union Glee Book: Consisting of Glees, Quartetts and Part Songs, Selected and Arranged from the Best European and American Composers, 11th ed. Boston: Henry Tolman and Company, 1852.
- Beadle's Dime Song Book: A Collection of New and Popular Comic and Sentimental Songs. Vols 1-5, and 11. New York: Beadle and Company, 186-?.
- Beadle's Dime Union Song Book. Vol. 2. New York: Beadle and Company, 1861.
- Beadle's Dime Union Song Book. Vol. 3. New York: Beadle and Company, 1862.
- Beadle's Dime Military Song Book and Songs of the War; a Collection of National and Patriotic Songs. New York: Beadle and Company, 1864.
- Beauties of German Song. Sheet music series. Baltimore: F. D Benteen, [1874].
- Billy Arlington Minstrels. Playbill, Harvard Theaters Collection. Monument Hall, Boston. May 1878.
- Birdseye, George W. "American Song Composers, III: Mathias Keller." Potter's American Monthly March 1879: 213-215.
- . "Biographical Sketch of M. Keller." A Collection of Poems. Keller, Mathias. Boston: Oliver Ditson and Co., 1874.
- Blackmar and Brothers' Collection of Standard Music, Vocal and Instrumental. Sheet music series. Augusta, GA: Blackmar and Brothers, 186-?.

- Board of Music Trade of the United States of America. Complete Catalogue of Sheet Music and Musical Works, 1870. 1871. Reprint, New York: Da Capo Press, 1973.
- . Report. Chicago Tribune 21 July 1865: 2, col. 4.
- Bradbury, William Batchelder, comp. The Alpine Glee Singer: A Complete Collection of Secular Music in Four Vocal Parts, for Choirs, Singing Classes, and Musical Societies. New York: Newman and Ivison, 1853.
- , comp. The New York Glee and Chorus Book: Containing a Variety of Glee and Part Songs, [ . . . ]. New York: Mason Brothers, 1856.
- , comp. The Young Melodist: A Collection of Social, Moral and Patriotic Songs Designed for Schools and Academies. New York: Newman and Division, 1852.
- Bradbury, William B., and Charles W. Sanders, comps. The School Singer, or Young Choir's Companion: A Choice Collection of Music, Original and Selected, [ . . . ], Including Some of the Most Popular German Melodies, with English Words Adapted, or Poetry, Translated from the German Expressly for this Work. New York: Mark H. Newman, 1845.
- , comp. The Young Choir: Adapted to the Use of Juvenile Singing Schools, Sabbath Schools, Primary Classes, etc. New York: Dayton and Saxton, 1841.
- Bradbury, William, and George F. Root, comps. The Shawm: A Library of Church Music; Including, also; The Singing Class; An Entirely New and Practical Arrangement of the Elements of Music, Interspersed with Social Part-Songs for Practise. New York: Mason Brothers, 1853.
- Bristow, George Frederick. Musical World and Times. March 4, 1854: 100.
- Brooks, Charles Timothy, trans. Songs and Ballads; tr. from Uhland, Körner, Bürger, and



Other German lyric poets. Boston: J. Munroe and Company, 1842.

Brooks, Charles Timothy, trans. German Lyrics. Boston: Ticknor, Reed and Fields, 1853.

Brown, O. B., comp. The Lark: A Song Book for Grammar and Intermediate Schools.

Boston: G. D. Russel and Company, 1865.

Brownson, Orestes A. "Revision of Essays by R.W. Emerson." Boston Quarterly Review 4, 14 July 1841: 291-308.

---. "Two Articles from the Princeton Review concerning the Transcendental Philosophy of the Germans, and of Cousin, and its Influence on Opinion in this Country." The Boston Quarterly Review 3, 11 July 1840: 265-323.

Bryant's Minstrels. Playbill, Harvard Theater Collection. Mechanic's Hall, New York.

1 October 1860.

Buckley's Serenaders. Playbill, Harvard Theater Collection. Buckley's Ethiopian Opera House, New York. 3 April 1854.

Buckley's Ethiopian Melodies: Containing the Genuine Buckley's Songs, as Sung at Their Opera House, 539 Broadway, New York. New York: Philip J. Cozans, 1853.

Buckley's Song Book for the Parlor: A Collection of New and Popular Songs, as Sung by Buckley's New Orleans Serenaders, at Their Opera House, 559 Broadway, New York: 1855.

Buckley's Melodist: A Repertoire of Choice Songs and Ballads, with Choruses, as Sung at the Concerts of Buckley's Serenaders. Boston: Henry Tolman and Company, 1864.

Butler, Charles, comp. The Silver Bell: A New Singing Book for Schools, Academies,

Select Classes, and the Social Circle, [ . . . ] . Boston: Henry Tolman and Company, 1866.

Busch, Moritz. Wanderungen zwischen Hudson und Mississippi, 1851 und 1852.

Stuttgart Tübingen, J. G. Cotta, 1854.

Carr, Benjamin. Carr's Musical Miscellany in Occasional Numbers. Philadelphia:

Thomas and Benjamin Carr, 1812-1825. Rpt., Earlier American Music 21. New introd. Eve R. Meyer. New York: Da Capo Press, 1982.

Chapple, Joseph Mitchell, comp. Heart Songs: Dear to the American People. Boston: The

Chapple Publishing Company, 1909.

Child, Frances James, ed. War Songs for Freemen. Boston: Ticknor and Fields, 1863.

Christy's Minstrels. Playbill. Harvard Theater Collection. Musical Hall, New York. 16

November 1854.

Collection of Standard Music. Sheet music series. Augusta, GA: Blackmar & Bros.,

[186-?].

Colonial Crockett's Free-and-Easy Song Book: A New Collection of the Most Popular

Stage Songs, [ . . . ] , Dinner and Parlor Songs, [ . . . ]. Philadelphia: James Kay, Junior and Brother, 1839.

Dan Bryant's Campbell Minstrels. Playbill, Harvard Theater Collection. Academy of

Music, New York. N.d. May 1868.

Dana, Mary S. B. [Mary Dana Shindler]. The Southern Harp: Consisting of Original

Sacred and Moral Songs, Adapted to the Most Popular Melodies, for the Piano-Forte and Guitar. Boston: Parker and Ditson, 1841.

De Negro's Original Piano-Rama of Southern, Northern and Western Songs, to Airs from

- all Quarters, Embracing de Operatic, de Serenade and de Soul Combustion  
Ballad. All Sigh-Entifically Susplayed by de Three Colored Muses ob de  
Plantation, de Parlor an de Kitchen. Philadelphia: Fisher and Brother, 1850.
- Derby, James Cephas. Fifty Years Among Authors, Books and Publishers. New York, G.  
W. Carleton & Co., 1884.
- Dickens, Charles. The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit. 2 vols. Boston: Fields,  
Osgood and Co., 1861.
- Dockstader's Minstrels. Playbill, Harvard Theater Collection. Boston Theatre, Boston.  
16 November 1888.
- Dulcken, Henry William, ed. and tr. The Book of German Songs. London: Ward and  
Lock, 1856.
- Dwight, John Sullivan. "Music as a Means of Culture." Atlantic Monthly 26, 15  
September 1870: 321-22.
- . "Preface." Dwight's Journal of Music April 10, 1852: n.p.
- . Boston Musical Gazette I (1838-39): 9-10, 205.
- Eggleston, George Cary, ed. American War Ballads and Lyrics. Vol. 1. New York: G. P.  
Putnam's Sons, 1889.
- Emerson, Ralph Waldo. The Collected Works of Ralph Waldo Emerson. Introd.  
and notes Robert E. Spiller. 30 vols. Cambridge: Belknap Press, 1971.
- . The Correspondence of Emerson and Carlyle. Ed. Joseph Slater. New York:  
Columbia University Press, 1964.
- . Journals and Miscellaneous Notebooks. Ed. William H. Gilman et al. Vol. 1.  
Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960.
- Ethiopian Serenaders. Playbill, Harvard Theater Collection. St. Charles Theatre, Boston.

4 December [1843].

Fagan, William Long, comp. Southern War Songs: Camp-Fire, Patriotic and Sentimental.

New York: M. T. Richardson and Company, 1890.

Fink, Gottfried Wilhelm, comp. Musikalischer Hausschatz der Deutschen: Eine

Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und

Klavierbegleitung. Leipzig: 1842. Rpt., Altona: Haendke und Lehmkuhl, 1860.

Forbes, Abner. Rich Men of Massachusetts. Boston: Redding and Co., 1852.

Foster, Stephen Collins. The Social Orchestra for Flute or Violin: A Collection of

Popular Melodies Arranged as Solos, Duets, Trios, and Quartets. New introd. H.

Wiley Hitchcock. New York: Firth, Pond and Company, 1854. Rpt., New York:

Da Capo Press, 1973.

Foster, George G. New York by Gas-Light and Other Urban Sketches. Ed. and introd. M.

Blumin. New York: Dewitt and Davenport, 1850. Rpt., Berkeley, CA: University

of California Press, 1991.

Fuller, Margaret. "Entertainments of the Past Winter." The Dial July 1842: 46-72.

---. Memoirs of Margaret Fuller Ossoli. Eds. R. W. Emerson, W. H. Channing, and J. F.

Clarke. 2 vols. 1869. New York: B. Franklin, 1972.

Fuller, Margaret. ["Theodor Körner"]. The Western Messenger 3, 2 (February 1838):

369.

Funk, Joseph. The Harmonica Sacra: A Compilation of Genuine Church Music. 1851.

25th ed.. Introd. Mark K. Oyer. Intercourse, PA: Good Books, 1993.

Gardiner, William. Sacred Melodies from Haydn, Mozart and Beethoven Adapted to the

Best English Poets, and Appropriated to the Use of the British Church. Vol. 11.

London: Clementi and Company, 1812.

Gems of German song, with English words. Sheet music series. Boston: G. P. Reed & Co., [1840].

Gems of German song, with English words. Sheet music series. Boston: Russel and Tolman, 1842.

Gems of German songs with English words. Sheet music series. New York: William Hall & Son, [1851].

Gems of German Song. Sheet music series. Boston: Oliver Ditson, 1865.

Gems of Southern Song. Sheet music series. Macon, GA: John W. Burke, [186-?].

Gentle Annie Melodist. Vol. 2. New York: Firth, Pond and Company, 1859.

George Christy's Minstrels. Playbill, Harvard Theater Collection. Ordway Hall, Boston. 18 July 1859.

---. Playbill, Harvard Theater Collection. Niblo's Saloon, New York. 21 November 1859.

Germania: A Collection of Favorite Songs and Ballads with English and German Words. Sheet music series. St. Louis: Balmer and Weber, 1855.

Gilfillan, George. Sketches of Modern Literature and Eminent Literary Men. New York: Philadelphia: D. Appleton, 1846.

Griesinger, Theodor. Freiheit und Slaverei unter dem Sternenbanner; oder, Land und Leute in Amerika. Stuttgart: A. Kroner, 1862.

Grigg, John, ed. Grigg's Southern and Western Songster. New ed. Philadelphia: Grigg and Elliot, 1836.

Gurowski, Adam. America and Europe. New York: D. Appleton and Co., 1857.

Happy Voices. New York: American Tract Society, 1865.

Hastings, Thomas. Dissertation on Musical Taste, or, General Principles of Taste Applied to the Art of Music. Albany: Webster and Skinners, 1822.

Hastings, Thomas, and William B. Bradbury, comps. The Mendelssohn Collection: Or Hastings and Bradbury's Third Book of Psalmody: Containing Original Music and Selections from the Best European and American Composers, [. . .]. New York: Mark H. Newman and Company, 1849.

Heine, Heinrich. Buch der Lieder. Sämtliche Werke I/I. Ed. Manfred Windfuhr. Bearbeitet von Pierre Grappin. 1827. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975.

Heine, Heinrich. Die romantische Schule. Ed. Helga Weidmann. Stuttgart: Reclam, 1976.

Hewitt, James L., comp. The Casket or Musical Pocket Companion: A Collection of the Most Popular Songs, Duets, Marches, Waltzes, Dances, etc.[. . .]. 2 vols. New York: James L. Hewitt, 1830.

Hickock, John Hoyt , comp. The Social Lyrist: A Collection of Sentimental, Patriotic, and Pious Songs, [. . .]. Harrisburg, PA: W. Orville Hickock, 1840.

Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich. Fünfzig Kinderlieder. 1843. Intr. Max Mendheim. Leipzig: P. Reclam, [1906].

Horn, Wells and Briggs' Ethiopian Serenaders. Playbill, Harvard Theater Collection. Boston Museum, Boston. Aug.1, 1851.

Hutchinson, John Wallace. Story of the Hutchinsons. Comp. and ed. by Charles E. Mann, Introd. Frederick Douglass. 2 vols. Boston: Lee and Shepard, 1896.

Hutchinson Family. Playbill, Harvard Theater Collection. Melodeon, Boston. September 1842.

Hymns for the Celebration of Life. Unitarian Universalist Association. Boston: The

Beacon Press, 1964.

J. C. H., comp. The Good Old Songs We Used to Sing: With Accompaniment for the Pianoforte. Vol. 2. Boston: Oliver Ditson Company, 1895.

Jameson, Mrs. "Dramas of the Princess Amelia." North American Review 52, 110 (1841): 489-90.

Jarvis, Charles, comp. Lady's Musical Library: Embracing the Most Popular and Fashionable Music. 2 vols. Philadelphia: Godey and M'Michael, 1842-43.

---, comp. The Young Folk's Glee Book: Consisting of Nearly One Hundred Copyright Songs and Duets, Never Before Harmonized, and the Choicest Gems from the German and Italian. [. . .], for the Use of Singing Classes, Glee Clubs, and the Social Circle. Philadelphia: J. E. Gould, 1854.

Jarvis, Charles, and J. A. Getze, comps. The Tip-Top Glee and Chorus Book: A New and Choice Collection of Copyrights Never Before Harmonized, and Many of the Gems of Modern German and Italian Composers, Arranged in a Familiar Style, and Adapted to the Use of Glee Clubs, Singing Classes, and the Family Circle, 7th ed. Philadelphia: Lee and Walker, 1860.

Johnny Allen's Sensation Minstrels. Playbill, Harvard Theater Collection. Tony Pastor's Opera House, New York. N.d. May 1874.

Johnson, Clifton, ed. Songs Every One Should Know: Two Hundred Favorite Songs For School and Home. New York: American Book Company, 1908.

Johnson, Helen Kendrick. Familiar Songs: With Historical Sketches of the Songs and Their Authors. New York: H. M. Caldwell Company, 1881.

Körner, Theodor. Theodor Körner's sämtliche Werke. Ed. and introd. Karl Streckfuss,

Berlin: Nicolai'schen Buchhandlung, 1834.

Leavitt, Joshua, comp. The Christian Lyre: A Collection of Hymns and Tunes,  
Adapted for Social Worship, Prayer Meetings, and Revivals of Religion, 6th rev.  
ed. New York: Jonathan Leavitt, 1833.

Leland, Charles Godfrey Hans Breitmann's Party. With Other Ballads. 8th ed. London:  
Trübner & Co., 1869.

Linden, Lilla, comp. Linden Harp: A Rare Collection of Popular Melodies, Adapted to  
Sacred and Moral Songs, Original and Selected. New York: Lilla Linden, 1855.

Löher, Franz von. Land und Leute in der Alten und Neuen Welt. Reiseskizzen von Franz  
Löher. Göttingen: G. H. Wigand; New York: L. W. Schmidt, 1855-58.

Longfellow, Henry W. "Heinrich Heine." Graham's Magazine 20 (March 1842): 134-  
137.

Longfellow, Samuel. Life of H.W. Longfellow. 3 vols. Boston: 1893.

Marsan, Henry de. Henry de Marsan's New Comic and Sentimental Singer's Journal:  
Containing All the Most Popular Songs of the Day. Nos. 1-56. New York, 1868-  
1882.

Mason, Lowell, A Yankee Musician in Europe: The 1837 Journals of Lowell Mason.  
Studies in Music 110. Ed. and intr. Michael Broyles. Ann Arbor, MI: UMI  
Research Press, 1990.

---, comp. The Boston Academy's Collection of Church Music: Consisting  
of the Most Popular Psalm and Hymn Tunes, Anthems, Sentences, Chants, etc.  
[. . .], 7th ed. Boston: J.H. Wilkens and R. B. Carter, 1839.

---, comp. The Boston Handel and Haydn Society Collection of Church Music: Being a



- Collection of the Most Approved Psalm and Hymn Tunes, [. . .]. New introd. H. W. Hitchcock. Boston: Richardson and Lord, 1822. Rpt., New York: Da Capo Press, 1973.
- , comp. The Boston School Song Book. Boston: J. H. Wilkins and R. B. Carter, 1841.
- , comp. Carmina Sacra: Boston Collection of Church Music, Comprising the Most Popular Psalm and Hymn Tunes in General Use, [. . .]. Principally by Distinguished European Composers, [. . .] for Choirs, Congregations, Singing Schools and Societies. 2d. ed. Boston: J.H. Wilkens and R. B. Carter, 1841.
- , comp. Juvenile Lyre, or Hymns and Songs: Religious, moral, and cheerful, set to appropriate music for the use of primary and common schools. Boston: Carter, Hendee, and Co., [1831] 1835.
- , comp. Little Songs for Little Singers. Boston: Perkins & Marvin, 1840.
- . Musical Letters from Abroad. 1837. New introd. Elwyn A. Wienandt. New York: Da Capo Press, 1967.
- , comp. The Hallelujah: A Book for the Service of Song in the House of the Lord, Containing Tunes, Chants, and Anthems, Both for the Choir and the Congregation, [. . .]. New York: Mason Brothers, 1854.
- , comp. The Song-Garden. Series of School Music Books, Progressively Arranged, Each Book Complete in Itself. Vol. 2. New York: Mason Brothers, 1864.
- Mason, Lowell et al. Advertisement. Daily Evening Transcript 2 Oktober 1840.
- Mason, Lowell, and William Mason, comps. The Asaph, or the Choir Book: A Collection of Vocal Music, Sacred and Secular [. . .]. New York: Mason Brothers, 1861.
- Mason, Lowell, and George J. Webb, comps. The Boston Glee Book: Consisting of an

Extensive Collection of Glees, Madrigals, and Rounds; [. . .] Together with Many New Pieces from the German. Boston: J. H. Wilkens and Jenks and Palmer, 1844.

Reprint, New York: Da Capo Press, 1977.

---, comps. The Glee Hive. Rev. and enlarged ed. New York: Mason Brothers, 1853.

---, comps. The Primary School Song Book. Boston: Wilkins, Carter and Company, 1846.

---, comps. The Social Glee Book: Being a Collection of Glees and Part Songs, by

Distinguished German Composers; Never Before Published in this Country, [. . .].

Boston: Wilkins, Carter and Company, 1847.

---, comp. The Song-Book of the School-Room: Consisting of a Great Variety of Songs,

Hymns, and Scriptural Selections with Appropriate Music, [. . .]. Boston: Wilkins,

Carter and Company, 1847.

McCaskey, J. P., comp. Franklin Square Song Collection, vols. 1-7. New York: American Book Company, 1881-1891.

---, comp. Favorite Songs and Hymns for School and Home. New York: American Book Company, 1899.

Merivale, J. H. "Specimens of German Lyric Poetry, No. 2." The New Monthly Magazine and Humorist 1 (1840): 319-330.

Moore, Frank, comp. Songs and Ballads of the Southern People: 1861-1865. New York: Burt Franklin, 1886. Reprint, New York: Lenox Hill, 1971.

Moscheles, Ms. Ignatz, ed. Recent Music and Musicians, as Described in the Diaries and Correspondence of Ignatz Moscheles edited by his Wife and Adapted from the Original German by A. D. Coleridge. New York: Henry Holt and Company, 1873.

New Orleans Serenaders. Playbill, Harvard Theater Collection. Melodeon, Boston. 24  
May 1850.

Palmer, Horatio Richmond, comp. The Sovereign: A Collection of Songs, Gleees,  
Choruses, [. . .]: For Conventions, Musical Societies, Singing Classes, etc. New  
York: Biglow and Main, 1879.

Parker, Theodore. "German Literature." The Dial 1, 3 (January 1841): 315-39.

Parlor Companion, or Boston Musical Library: A Collection of Favorite Songs, Duets,  
Waltzes, Marches, Polkas, Dances, etc. Boston: Oliver Ditson, 1859.

Patriotic Song Book: A Superior Collection of Choice Tunes and Hymns, Written and  
Composed for the Times [. . .]. New York: Horace Waters, 1862.

Pearls of German song. Sheet music series. New York: Firth & Hall, 1842.

Perkins, William Oscar, comp. The Herald: A Collection of Church Music. Boston: G. D.  
Russel and Company, 1875.

Perkins, William Oscar, and H. S. Perkins, comps. The Sabbath School Trumpet: A  
New Collection of Hymns and Tunes, Chants and Anthems, [. . .], for the Use of  
Sabbath Schools. Boston: Oliver Ditson and Company, 1854.

Phillips, Day Samuel. Down South, or, an Englishman's Experience at the Seat of the  
American War. London: Hurst and Blackett, 1862.

Poe, Edgar Allan. Tales of the Grotesque and Arabesque. 2 vols. Philadelphia: Lea and  
Blanchard, 1840.

Pratt, George W. The Pestalozzian School Song Book. Boston: A. N. Johnson, 1852.

Rainer Family. A Collection of Tyrolese songs: Sung by the Rainers from Fugen in  
Zillerthal, in Tyrol. Boston: Printed for the Publishers, 1842.

---. The Celebrated Melodies of the Rainer Family: Arranged for the pianoforte with English words. Sheet music series. Boston: Oliver Ditson, 1841.

---. Playbill, Harvard Theater Collection. Melodeon, Boston. April 19, 184-?.

---. Playbill, Harvard Theater Collection. Melodeon, Boston. Dec. 24, 1841.

---. The Tyrolese Melodies. Arranged [. . .] by I. Moscheles. London: Willis and Co., 1827.

Reddall, Henry Frederic, comp. Songs that Never Die: Being a Collection of the Most Famous Words and Melodies, [. . .]. Philadelphia: National Publishing Company, 1892.

Ripley, George. Specimens of Foreign Standard Literature. 14 vols. Boston: Hilliard, Gray and Co., 1838-1842.

Root, George F., comp. The Bugle-Call. Chicago: Root and Cady, 1863.

---. The Story of a Musical Life: An Autobiography. 1891. New York, Da Capo Press, 1970.

Sankey, Ira D., James McGranahan, and George C. Stebbins, comps. Gospel Hymns No. 5. New York: Biglow and Main Company; Cincinnati: The John Church Company, 1887.

Saunders, Nathaniel, comp. The Temperance Songster: A Collection of Songs and Hymns for All Temperance Societies. Providence: Handy and Higgins, 1867.

Schulz, Johann Abraham Peter. Lieder im Volkston. Mainz: B. Schott's Söhne, [1782-1785].

Seward, Theodore F., comp. The Sunnyside Glee Book: A Collection of Secular Music. New York: F. J. Huntington and Company, 1866.

- Shindler, M. S. B. Dana, comp. The Western Harp: A Collection of Sunday Music,  
Consisting of Sacred Words Adapted to Classic and Popular Airs, [. . .]. Boston:  
Oliver Ditson and Company, 1860.
- Simonson, Leopold, comp. Deutsches Balladen-Buch: Eine Sammlung Balladen,  
Romanzen, und kleinerer Gedichte. New York: Henry Holt and Company,  
1865.
- “Some Characteristics of the Germans and Their Literature.” The United States  
Magazine and Democratic Review 128 (January 1849): 44-48.
- Songs of Dixie: A Collection of Camp Songs, Home Songs, Marching Songs, Plantation  
Songs by Favorite Authors. New York: S. Brainard's Sons, 1890.
- Staël-Holstein, Germaine de. Germany. 2 vols. London: Murray, 1813. Rpt., Boston:  
Houghton, Mifflin and Company, 1859.
- T.B.M. “Illiterate Music.” Musical Review and Gazette 9, 11 (May 15, 1858): 149.
- The Ethiopian Glee Book: A Collection of Popular Negro Melodies, Arranged for  
Quartett Clubs. By Gumbo Chaff, A. M. A. First Banjo Player to the King of  
Congo. 4 Vols. Boston: Oliver Ditson, Elias Howe, 1848-50.
- The Exotics, Flowers of Song Transplanted to Southern Soil. Sheet music series.  
Augusta, Georgia, Blackmar & Bro., [186-?].
- The German Glee-Book: Consisting of a Selection of German Gleees, Never Before  
Published in this Country [. . .]. New York: Saxton and Miles, [1844].
- The Home Companion: A Collection of Vocal and Instrumental Music for the Piano-  
Forte, [. . .] designed for the Parlor or Concert Room. Boston: Henry Tolman and  
Company, 1863.

The Home Melodist: A Collection of Songs and Ballads, Words and Music. Boston: Oliver Ditson and Company, 1859.

The Lover's Forget-Me-Not and Songs of Beauty: A Choice Collection of Sentimental, Comic, and Temperance Songs With All the Late Negro Melodies. Philadelphia: John B. Perry, 1845.

The Methodist Hymnal: Official Hymnal of the Methodist Church. New York: The Methodist Publishing House, 1939.

The National Glee Book: A Collection of Glees, Madrigals, Catches, Rounds, and Patriotic, Sentimental and Humorous. Selected and Arranged from German, English and American Composers, and Adapted for the Use of Singing Societies, Social Meetings, Glee Clubs, etc. Boston: Oliver Ditson, 1849.

The Negro Singer's Own Book, Containing Every Negro Song that Has Ever Been Sung or Printed. Philadelphia: Turner and Fisher, [1843].

The New American Singer's Own Book: A Collection of the Most Popular Sentimental, Patriotic, Naval, and Comic Songs, [ . . . ]. Philadelphia: M. Kelley, 1841.

The Northern and Eastern Songster: A Choice Collection of Fashionable Songs. Boston: Charles Gayford, 1835.

The Rataplan: Or, the 'Red, White, and Blue,' Warbler. A Choice Collection of Patriotic Songs, [ . . . ]. Comp. Henry Tucker. New York: Robert M. Dewitt, 1861.

The Shilling Song Book: A Collection of 175 of the Most Favorite National, Patriotic, Sentimental, and Comic Ballads of the Day. New York: H. Dexter and Company, 1860.

The Singer's Companion: Containing a Choice Selection of Popular Songs, Duets, Glees,

Catches, etc., [. . .]. New York: Stringer and Townsend, 1854.

The Singer's Own Book: A Well-Selected Collection of the Most Popular Sentimental, Amatory, Patriotic, Naval, and Comic Songs. Philadelphia: Key, Mielke and Biddle, 1832.

The Southern Musical Bouquet of Favorite Songs and Ballads. Sheet music series. Macon, Georgia: John C. Schreiner & Son, [186-?].

Träger, Albert. Deutsche Lieder in Volkes Herz und Mund. Leipzig: C.F. Amelang, 1864.

Upham, Thomas Cogswell. American Sketches. New York: David Longworth, 1819.

Waite, Henry Randall, comp. Carmina Collegensia. Boston: Oliver Ditson, 1876.

Waite, Henry Randall, ed. Student Life in Song: A Choice Collection of College Melodies, Selected from the Songs of the German, English and American Universities, [. . .]. Introd. Charles Dudley Warner. Boston: Oliver Ditson, 1879.

Walker, William, comp. The Christian Harmony. N.p.: Christian Harmony Publishing Company, 1866.

---, comp. The Southern Harmony, and Musical Companion: Containing a Choice Collection of Tunes, Hymns, Psalms, Odes, and Anthems, [. . .]. Rev. ed. (4th printing). Philadelphia: E. W. Miller, 1854. Ed. and new introd. Glenn C. Wilcox. Rpt., Lexington: University of Kentucky Press, 1987.

War Songs: For Anniversaries and Gatherings of Soldiers, to Which is Added a Selection of Songs and Hymns for Memorial Day. Boston: Oliver Ditson Company, 1883.

Warren, Charles J., comp. Carmina Sacra: Or Northern Collection of Church Musick. Fairhaven, VT: Colton, Warren and Sproat, 1823.

- Washburn, Charles C., ed. The New Cokesbury Hymnal: For General Use in Religious Meetings. Nashville, TN: The Cokesbury Press, 1928.
- Weber, Carl Maria von. Der Freischütz: A Romantic Opera in Three Acts. Libretto by Friedrich Kind. Edited and translated from the German by Natalia MacFarren and Dr.Th. Baker. With an essay by Richard Aldrich. New York: G. Schirmer, 1902.
- Webb, George James, and Lowell Mason, comps. New Odeon: A Collection of Secular Melodies, arr. for 4 voices, [. . .]. New York: Mason Brothers, 1855.
- [White, Benjamin Franklin, comp]. The Original Sacred Harp: Containing: A Superior Collection of Standard Melodies of Odes, Anthems, and Church Music and Hymns of High Repute. Rev. and enlarged ed. Atlanta, GA: Ruralist Press, 1911.
- White, Edward L., comp. The Boston Melodeon: A Collection of Secular Melodies, Consisting of Songs, Glees, Rounds, Catches, etc., Including Many of the Most Popular Pieces of the Day, [. . .]. 5th ed. Boston: Benjamin B. Mussey and Company, 1846.
- White, Edward L., and John E. Gould, comps. Tyrolien Lyre: A Glee Book. Boston: Oliver Ditson and Company, 1847.
- Whitman, Walt. Broadway Journal (November 29, 1845): 318-19.
- Wilson, Fred, comp. J.H. Haverly's New Mastodon Minstrels Song Book. Chicago: National Printing Co., 1881.
- Winchester, Mrs. "Thoughts on National Music" Sartain's Union Magazine of Literature and Art 9 (1849): 442-45.
- Winnemore, Anthony F., ed. The Celebrated Ethiopian Melodies: Illustrations of the



Dandyism of the Northern States. "Cudjos Wild Hunt. A Parody on Lutzows' Wild Hunt. Performer: Sung by the Ethiopian [sic] Serenaders with Great Applause." New York: C.G. Christman, 1843.

Woodbridge, William C. "Music as a Branch of Instruction in Common Schools." Boston Musical Gazette 1 (December 12, 1838): 17-20.

Woodbury, Issac B, comp. Cottage Glees: Comprising Some of the Choicest Madrigals, Quartettes, Solos and Opera Choruses Extant. New York: F. J. Huntington, 1853.

---, comp. The Song Crown: A collection of Glees, Quartettes, Opera Choruses, Trios, Solos, [ . . . ], Together With a Complete Musical Drama. New York: F. J. Huntington and Company, 1856.

## **2. Sekundärliteratur – Secondary Literature**

Abraham, Gerald, ed. The Age of Beethoven: 1790-1830. London: Oxford University Press, 1982.

Adams, Willi Paul. The German-Americans: An Ethnic Experience. American Edition. Trans. LaVern J. Rippley and Eberhard Reichmann. Indianapolis: Max Kade German-American Center, 1993.

Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

---. Negative Dialektik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.

Ahlstrom, Sidney. A Religious History of the American People. New Haven, London: 1972.

Aichele, Karl, et al. Unser Liederbuch. Stuttgart: Ernst Klett, 1976.

Allen, Graham. Intertextuality. London, New York: Routledge, 2000.

Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of

- Nationalism. New York, NY: Verso, 1991.
- Apel, Friedmar, and Annette Kopetzki. Literarische Übersetzung. 2<sup>nd</sup> ed. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Applegate, Cecilia, and Pamela Potter. "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity." Music and German National Identity. Eds. Cecilia Applegate and Pamela Potter Chicago: University of Chicago Press, 2002. 1-57.
- Assmann, Aleida. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999.
- Austin, William W. Susanna, Jeannie, and the Old Folks at Home: The Songs of Stephen C. Foster from His Time to Ours. New York: Macmillan, 1975.
- Bachmann-Medick, Doris. "Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen." Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Ed. Doris Bachmann-Medick Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung 12. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. 1-18.
- . Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996.
- Baeumer, Max L. ed. Toposforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- . Vorwort. Baeumer. Vii-xvii.
- Baker, Mona, ed. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Assisted by Kirsten Malmkjær. London, New York: Routledge, 1998.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Ed. by Michael Holquist and transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- . Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Barcley, David E., and Elisabeth Glaser-Schmidt. Transatlantic Images and Perceptions: Germany and America Since 1776. Washington, DC: German Historical Institute; Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bassett, T. D. Seymor. "Minstrels, Musicians, and Melodeons: A Study in the History of 19th-Century Music in Vermont." New England Quarterly 19.1 (March 1946): 32-49.
- Baßler, Moritz, ed. New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beitr. von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a. Frankfurt a.M.: UTB Uni-Taschenbücher, 1995.
- . "Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur." Baßler. 7-28.
- Bassnett, Susan, and André Lefevere. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1998.
- . Translation, History and Culture. London, New York: Pinter Publishers, 1990.
- Bastin, Georges L. "Adaptation." Baker 1998. 5-8.
- Bauschinger, Sigrid. The Trumpet of Reform: German Literature in Nineteenth Century New England. Columbia, SC: Camden House, 1998.
- Baynham, Edward G. "Henry Kleber." American-German Review 10.1 (October 1943): 24-26, 35.
- Beci, Veronika. -- weil alles von der Sehnsucht kommt: Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied, 1850-1910. Eisenach: K.D. Wagner, 1997.
- Benda, L., comp. Buch der Lieder: 253 beliebte Volksweisen aus alter und neuer Zeit.

Braunschweig: Henry Lithoff's Verlag, [190-?].

Benjamin, Steven M. "The German-American Folksong: A Bibliographic Report."

Journal of German-American Studies 14, 3 (September 1979): 140-144.

Benjamin, Walter. Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. 1966. Frankfurt a.M.:

Suhrkamp, 1988.

---. Das Passagen-Werk. 2 vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

---. Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

---. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Rev. Ausg. von Rolf Tiedemann. 1928.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1963.

Bernd, Clifford A., Ingeborg Henderson, and Winder McCobbell, eds. Romanticism and

Beyond. New York: Peter Lang, 1996.

Berkhofer, Robert F., Jr. "A New Context for a New American Studies." Maddox. 279-

304.

Berman, Russel A. "Our Predicament, Our Prospects." The German Quarterly 73.1

(Winter 2000): 1-3.

Bhabha, Homi. The Location of Culture. London, New York: Routledge, 1994.

---. "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." Identity, Community, Culture,

Difference. Ed. Jonathan Rutherford. London: 1990. 207-21.

Biti, Vladimir. Literatur- und Kulturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Bloom, Harold. "Poetic Crossings, II: American Stances." Georgia Review 30 (1976),

772-796.

Bode, Carl. Antebellum Culture. 1959. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois

University Press, 1970.

- . Midcentury America: life in the 1850's. Carbondale: Southern Illinois University Press, [1972].
- Boerner, Peter. "Die deutsche Literatur der Goethezeit in ihrer europäischen Ausstrahlung." Heitmann. 25-56.
- Bohlman, Philip V. "Deutsch-Amerikanische Musik in Wisconsin: Überleben im 'Melting Pot'." Jahrbuch für Volksliedforschung. Ed. Otto Holzapfel and Jürgen Dittmar. Freiburg: Erich Schmidt Verlag, 1985a. 99-116.
- . "Die 'Pennsylvanische Sammlung von Kirchen-Musik': Ein Lehrbuch zur Deutsch-Amerikanisierung." Jahrbuch für Volksliedforschung. Ed. Otto Holzapfel, Hartmut Braun and Jürgen Dittmar. Freiburg: Erich Schmidt Verlag, 1993.
- . "Prolegomena to the Classification of German-American Music." Yearbook of German-American Studies. Lawrence, KS: The Society of German-American Studies, 1985b. 33-48.
- Bohlman, Philip V., and Otto Holzapfel, eds. Land without Nightingales: The Musical Cultures of German Americans Madison: Max Kade Institute for German-American Studies, 2002.
- Bordman, Gerald. The American Musical Theater: A Chronicle. 2<sup>nd</sup>. Ed. New York: Oxford University Press, 1992.
- Bowen, Elbert R. "Amusements and Entertainments in Early Missouri." Missouri Historical Review 47.4 (July 1953): 307-317.
- Boyer, Paul. Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.
- Bradby, Barbara. "Discourse Analysis." Continuum Encyclopedia 2. 67-70.

- Branch, Edward Douglas. The Sentimental Years 1836-1860. New York, London: D. Appleton-Century Company, 1934.
- Breithaupt, Fritz. "History as the Delayed Disintegration of Phenomena." Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. Ed. Gerhard Richter. Stanford: Stanford University Press, 2002. 191-203.
- Breuer, Dieter. "Rhetorische Figur. Eingrenzungsversuche und Erkenntniswert eines literaturwissenschaftlichen Begriffs." Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Ed. Christian Wagenknecht. Stuttgart: J.B. Metzler, 1989.
- Brody, Elaine, and Robert A. Fowkes The German Lied and Its Poetry. New York, NY: University Press, 1971.
- Brown, Marshall. The Shape of German Romanticism. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.
- Broyles, Michael. Preface. A Yankee Musician in Europe: The 1837 Journals of Lowell Mason. Studies in Music 110. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1990. 1-13.
- Buckley, Thomas L. "The Bostonian Cult of Classicism: The Reception of Goethe and Schiller in the Literary Reviews of the *North American Review*, *Christian Examiner*, and the *Dial*, 1817-1865." Elfe et al. 27-40.
- Budick, Sanford, and Wolfgang Iser, eds. The Translatibility of Cultures: Figurations of the Space Between. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.
- . "Crises of Alterity: Cultural Untranslatability and the Experience of Secondary Otherness." Budick and Iser. 1-22.
- Burdorf, Dieter. Einführung in die Gedichtanalyse. 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 1997.

Cagidemetrio, Alide. "The Rest of the Story"; or, Multilingual American Literature."

Sollors 1998. 17-28.

Celestini, Federico. "Archäologie und Mikrophysik des Transfers: Versuch einer

Instrumentalisierung." Celestini and Mitterbauer. 67-83.

Celestini, Federico, and Helga Mitterbauer, eds. Ver-rückte Kulturen: Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg, 2003.

Charosch, Paul. "'Popular' and 'Classical' in the Mid-Nineteenth Century." American Century Music 10.2 (Summer 1992): 117-135.

Christadler, Martin. "German and American Romanticism." Wecker, 1983. 9-26.

Christadler, Martin, and Bernd Ostendorf. "Die amerikanische Literatur." Heitmann. 551-618

Claghorn, Charles Eugene. The Mocking Bird: The Life and Diary of its Author, Septimus Winner. Philadelphia: Magee Press, 1937.

Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Eds. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley, Los Angeles, London: 1986. 1-26.

Cmiel, Kenneth. Democratic Eloquence: The Fight over Popular Speech in Nineteenth-Century America. New York: William Morrow, 1990.

Colebrook, Claire. New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism. Manchester, New York: Manchester University Press, 1997.

Connolly, David. "Poetry Translation." Baker 1998. 170-176.

Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol 1. Media, Industry and Society. London, New York: Continuum, 2003.

- Conzen, Kathleen Neils. "Patterns of German-American History." Germans in America. Ed. Randall M. Miller. Philadelphia: The German Society of Pennsylvania, 1984. 14-36.
- . "Phantom Landscapes of Colonization: Germans in the Making of a Pluralist America." Trommler and Shore, 2001. 7-21.
- Cooke, George Willis. John Sullivan Dwight: Brook-Farmer, Editor, and Critic of Music. A Biography. New York: Da Capo Press, 1969.
- Corry, Mary Jane. "The Role of German Singing Societies in Nineteenth-Century America." McCormick. 1983. 155-169.
- Cortinoris, Irene E. "The Golden Age of German Song." Missouri Historical Review 68.4 (July 1974): 437-42.
- Cushing, Helen G. Children's Song Index: An Index to More Than 22,000 Songs in 189 Collections Comprising 222 Volumes. New York: Wilson, 1936.
- Daemmrich, Horst S. and Ingrid G. Themen und Motive in der Literatur. 2. ed. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1995.
- Dahlhaus, Carl. Nineteenth-Century Music. Trans. J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
- , ed. Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967.
- Davis, Ronald L. The Formative Years, 1620-1865. Vol. 2 of A History of Music in American Life. Malabar, FL: Robert Krieger Publishing Co., 1982.
- Davis, Edward Ziegler. Translation of German Poetry in American Magazines, 1741-1810, Together with Translations of Other Teutonic Poetry and Original Poems



- Referring to the German Countries. Philadelphia: Americana Germanica Press, 1905.
- Derrida, Jacques. "Biodegradables. Seven Diary Fragments." Critical Inquiry 15 (1988/1989): 812-873.
- . Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- Dichter, Harry, and Elliott Shapiro. Handbook of Early American Sheet Music, 1768-1889. Reprint, New York: Dover Publications, 1977.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Ed. Friedrich Blume. 14 vols. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1949-79.
- Dobson, Joanne. "Reclaiming Sentimental Literature." American Literature 69, 2 (1997): 263-88.
- Donakowski, Conrad. A Muse for the Masses: Ritual and Music in an Age of Democratic Revolution, 1770-1870. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Dreyfus, Hubert C., and Paul Rabinow. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Düding, Dieter. Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung. München: R. Oldenbourg Verlag, 1984.
- Duff, David, ed. Modern Genre Theory. Introd. David Duff. Harlow, England: Longman, 2000. 1-24.
- Dürr, Walther. Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984.
- Dyer, Karen M. "Musical Expression on the Great Plains: Nebraska, 1854-1904."

American Music 3.2 (Summer 1985): 143-151.

Eagleton, Terry. "Ideology and Scholarship." Historical Studies and Literary Criticism.

Ed. Jerome J. McGann. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 114-125.

---. Literary Theory: An Introduction. 2<sup>nd</sup> ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

---. The Idea of Culture. Malden, MA: Blackwell, 2000.

Easthope, Anthony. Literary into Cultural Studies. London, New York: Routledge, 1991.

---. Poetry as Discourse. London, New York: Methuen, 1983.

Edwards, Arthur C., and W. Thomas Marocco, eds. Music in the United States. The Brown Music Horizons Series. Dubuque, IA: W.C. Brown Company, 1968.

Einstein, Alfred. Music in the Romantic Era. Trans. from the German. New York: W.W. Norton and Company, 1947.

Elfe, Wolfgang, and James Hardin, and Gunther Holst. The Fortunes of German writers in America: Studies in Literary Reception. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1992.

Engle, Gary D. This Grotesque Essence: Plays from the Minstrel Stage. Baton Rouge, London: Louisiana State University, 1978.

Epstein, Dena J. "Introduction." Complete Catalogue of Sheet Music and Musical Works 1870. New York: Da Capo, 1973.

Erk, Ludwig. Erk's deutscher Liederschatz: Eine Auswahl der beliebtesten Volks-, Vaterlands-, Soldaten-, Jäger-, Studenten-, und Weihnachtslieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 3 vols. Leipzig: C. F. Peters, 1916.

- Erk, Ludwig, and Franz Böhme. Deutscher Liederhort: Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. 3 vols. Leipzig, 1893. Rpt., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel; Hildesheim: Georg Olms, 1963.
- Ernst, Robert. Immigrant Life in New York City, 1825-1863. New York: King's Crown Press and Columbia University, 1949.
- Fallon, Daniel. "German Influences on American Education." Trommler and Shore, 2001. 77-87.
- Faragher, John Mack, et al. Out of Many: A History of the American People. Vol. 1. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997.
- Faust, Albert Bernhardt. The German Element in the United States: With Special Reference to Its Political, Moral, Social, and Educational Influence. 2 vols. Boston: Houghton Mifflin Company; Cambridge: The Riverside Press, 1909.
- Forster, William W. "The Liederkrantz of New York." American-German Review 10.5 (June 1944): 10-13.
- Foucault, Michel. Die Archäologie des Wissens. Fr. 1969. Frankfurt a.M.: Fischer, 1973.
- . Die Ordnung der Dinge. Fr. 1966. Frankfurt a.M.: Fischer, 1971.
- . Die Ordnung des Diskurses. Fr. 1972. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991.
- Freese, Peter. "Exercises in Boundary-Making: The German as the 'Other' in American Literature." Germany and German Thought in American Literature and Cultural Criticism. Proceedings of the German-American conference in Paderborn, May 16-19, 1990. Ed. Peter Freese. Essen: Die Blaue Eule, 1990. 93-132.

Friedberg, Ruth C. America Comes of Age. American Art Song and American Poetry 1.

Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1981.

Froeschle, Hartmut. Ludwig Uhland und die Romantik. Köln: Böhlau, 1973.

Frühwald, Wolfgang, ed. Gedichte der Romantik. Stuttgart: Reclam, 1984.

---. "Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit." Ed. Karl

Robert Mandelkow. Europäische Romantik I. Neues Handbuch der

Literaturwissenschaft. Ed. Klaus von See. Vol. 14. Wiesbaden: Akademische

Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982. 355-392.

Fuld, James. The Book of World-Famous Music: Classical, Popular and Folk. 4th and

rev. ed. New York: Dover Publications, 1995.

Galinsky, Hans. Amerikanisch-deutsche Sprach- und Literaturbeziehungen. Frankfurt:

Athenäum, 1972.

---. "Northern and Southern Aspects of Nineteenth-Century American-German

Interrelations: Dickinson and Lanier." Wecker, 1983. 124-163.

Gallagher, Catherine, and Stephen Greenblatt. Practicing New Historicism. Chicago,

London: University of Chicago Press, 2000.

Gazley, J.G. American Opinion of German Unification. New York: Columbia University

Press, 1926.

Gebauer, Gunter, and Christoph Wulf. Mimesis: Culture-Art-Society. Transl. Don

Reneau. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

Geertz, Clifford. The Interpretation of Cultures. 1973. New York: Basic Books,

2000.

Geitz, Henry, Jürgen Heideking, and Jürgen Herbst, eds. German Influences on

Education in the United States to 1917. Cambridge: 1995.

Genette, Gerard. Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Fr. 1982. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.

---. Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Fr. 1987. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

---. "The Architext." Duff 2000. 210

Gilbert, Glenn G. The German Language in America: A Symposium. Introd. Glenn G. Gilbert. Austin: University of Texas Press, 1971.

Gilmore, Michael T. American Romanticism and the Marketplace. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1985.

Glass, Paul, and Louis C. Singer. Singing Soldiers: A History of the Civil War in Song. New York: Grasset and Dunlap, 1968. Rpt., New York: Da Capo Paperback, 1975.

Goethe, Johann Wolfgang von. Die Gedichte: nach der Ausgabe letzter Hand. 2 vols. Nachwort Norbert Miller. München: btb Taschenbücher, 1999.

Goodnight, Scott Holland. German Literature in American Magazines Prior to 1846. Bulletin of the University of Wisconsin 188. Philology and literature series 4, 1. Madison: University of Wisconsin, 1907.

Grame, Theodore C. America's Ethnic Music. Tarpon Springs, FL: Cultural Maintenance Associates, 1976.

Gramit, David. Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.

- Green, Alan W.C. "‘Jim Crow,’ ‘Zip Coon’: The Northern Origins of Negro Minstrelsy." Massachusetts Review 11.2 (Spring 1970): 385-97.
- Greenblatt, Stephen. Marvelous Possessions: The Wonder of the New World. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- . Renaissance Self-Fashioning: From Moore to Shakespeare. Chicago: 1980.
- . "The Circulation of Social Energy." Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley, Los Angeles: 1988. 1-20.
- . "Towards a Poetics of Culture." Veese 1989. 1-14.
- Grefe, Maxine. "Apollo in the Wilderness." An Analysis of Critical Reception of Goethe in America, 1806-1840. Garland Publications in Comparative Literature. General ed. James J. Wilhelm, associate ed. Richard Saez. New York, London: Garland Publishing, 1988.
- Gumpel, Liselotte. "Meaning and Metaphor: The World in Verbal Translation." Mueller-Vollmer and Irmscher, 1998. 47-80.
- Hadamer, Armin. "German Melodies in American Songs: Beispiele populärer Revivallieder der USA mit Wurzeln im deutschsprachigen Kulturraum." Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs 2. ASPM Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28. Ed. Thomas Phleps. Karben: Coda, 2001. 119-136.
- . "Midnight on the Stormy Deep – Why Bill Monroe Was Singing a German Folk Song." Ad Marginem: Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde. Institut für Musikalische Volksforschung, Universität Köln, 72/73 (1999/ 2000.): 1-3.
- . "O Come, Come Away – Temperance, Shape Notes, and Patriotism." Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen

- Volksliedarchivs 45. Eds. Max Matter and Nils Grosch. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2000. 109-120.
- Haertel, Martin Henry. German Literature in American Magazines, 1846 to 1880. Bulletin of the University of Wisconsin 263. Philology and Literature Series 4, 2. Madison, Wis.: Dissertation, 1908.
- Haeussler, Armin G. The Story of Our Hymns: The Handbook to the Hymnal of the Evangelical and Reformed Church. St. Louis: Eden Publishing House, 1952.
- Hall, Charles J. A Chronicle of American Music: 1700-1995. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1996.
- Hall, David D. "The Victorian Connection." Howe 1976. 81-94.
- Hall, Stuart. "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies." Cultural Studies. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York, London: Routledge, 1992. 277-294.
- Halttunen, Karen. Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Hamlin, Cyrus. "Transplanting German Idealism to American Culture: F.H. Hedge, W.T. Harris, C.T. Brooks." Mueller-Vollmer and Irscher. 107-124.
- Hamm, Charles. Music in the New World. New York: W. W. Norton and Company, 1983.
- . Yesterdays: Popular Song in America. New York, London: W.W. Norton & Company, 1979.
- Hansen, Thomas S. The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in His Works. Columbia, SC: Camden House, 1995.

- Häntzschel, Günter. Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914: Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
- Hardwick, Lorna. Reception Studies. New Surveys in the Classics 33. Oxford, England: Oxford University Press, 2003.
- Hart, James D. The Popular Book: A History of America's Literary Taste. New York: Oxford University Press, 1950.
- Hartnett, Stephen John. Democratic Dissent and the Cultural Fictions of Antebellum America. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Harwell, Richard B. Confederate Music. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1950.
- Hatfield, James Taft. New Light on Longfellow: With Special Reference to His Relations To Germany. New York: Gordian Press, 1933.
- Hathaway, Lillie Vinal. German Literature of the Mid-Nineteenth Century in England and America, as Reflected in the Journals, 1840-1914. Boston: Chapman & Grimes, 1935.
- Haupt, Sabine. Es kehret alles wieder: zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- Hebekus, Uwe. "Topik/Inventio." Pechlivanos et al. 1995. 82-96.
- Heitmann, Klaus, ed. Europäische Romantik II. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Ed. Klaus von See. Vol. 15. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982.
- Helmstetter, Rudolf. "Lyrische Verfahren: Lyrik, Gedicht und poetische Sprache."



Pechlivanos et al. 1995. 27-42.

Hentschel, Uwe. Mythos Schweiz: zum deutschen literarischen Philhvetismus zwischen 1700 und 1850. Tübingen: Niemeyer, 2002.

Herrmann, Jost. "Nachwort." Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente. Stuttgart, Reclam, 1967. 357-394.

Hewitt, Theodore B. "German Hymns in American Hymnals." German Quarterly 21 (1948): 37-50.

Hitchcock, H. Wiley. Music in the United States: A Historical Introduction. 2. ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.

Hoffmeister, Gerhart. Deutsche und europäische Romantik. 2<sup>nd</sup> enl. ed. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1990.

---. "In Search of the Blue Flower: Novalis in New England, 1800-1850." Bernd et al. 1996. 101-113.

Hohendahl, Peter U. "The American-German Divide." The Future of Germanistik in the USA: Changing Our Prospects. Eds. John A. McCarthy and Katrin Schneider. Nashville: Vanderbilt University Press, 1996. 19-28.

Holzappel, Otto. Religiöse Identität und Gesangbuch: zur Ideologieggeschichte deutschsprachiger Einwanderer in den USA und die Auseinandersetzung um das "richtige" Gesangbuch. Bern, New York: Peter Lang, 1998.

Hoogerwerf, Frank W. Confederate Sheet-Music Imprints. Brooklyn, NY: Brooklyn College of the University of New York, 1984.

Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 1969. 13<sup>th</sup> ed. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001.

- Horn, Eva. "Subjektivität in der Lyrik: 'Erlebnis und Dichtung', 'lyrisches Ich'." Pechlivanos et al. 1995. 299-310.
- Horn, David. "Singing Families." Continuum Encyclopedia 2.: 65-68.
- Horn, David, and Dave Laing. "Songbook." Continuum Encyclopedia 1: 605-609.
- Horn, David, and David Sanjek. "Sheet Music." Continuum Encyclopedia 1: 599-605.
- Hornaday, Clifford L. "Some German Contribution to American Hymnody." Monatshefte für den deutschen Unterricht 32.3 (March 1940): 120-27.
- Howard, John Tasker. Stephen Foster, America's Troubadour. Apollo Edition. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1962.
- Howe, Daniel Walker, ed. Victorian America. Introd. Daniel Walker Howe. [Philadelphia]: University of Pennsylvania Press, 1976.
- Howe, Daniel Walker. "Victorian Culture in America." Howe. 3-28.
- Hughes, Charles W. American Hymns: Old and New. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1980.
- Jacobi, Jacob, ed. Jugendlust: Liederbuch mit Volksmusik für Schule, Haus und Leben. Ausgabe B. 16 ed. Düsseldorf: L. Schwann, [192-?].
- Jähns, Friedrich Wilhelm. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin 1871. Rpt., Berlin: Robert Lienau, 1967.
- Jaraus, Konrad H. "American Students in Germany, 1815-1914: The Structure of German and U.S. Matriculants at Göttingen University." Geitz et al. 195-211.
- Jordan, Philip D. and Lillian Kessler. Songs of Yesterday: A Song Anthology of American Life. Garden City, NY: Doubleday, Doran and Company, 1941.
- Jost, Francois. Introduction to Comparative Literature. Indianapolis: 1974.

- Jost, Peter. "Lied." Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2dn ed. Ed. Ludwig Fischer. Vol. 5. Kassel: Bärenreiter, 1994. 1259-1328.
- Kaes, Anton. "New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?" Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Eds. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1990. 56-76.
- Kaiser, Gerhard. Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland: Ein Beitrag zum Problem der Säkularisierung. Frankfurt a.M.: 1973.
- Kals, Hans. Die soziale Frage in der Romantik. Köln, Bonn: Hanstein, 1974.
- Kammen, Michael. Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture. New York: 1991.
- Kaufmann, Wilhelm. Die Deutschen im Amerikanischen Bürgerkriege. Munich: R. Oldenburg, 1911.
- Keene, James. A History of Music Education in the United States. Hanover, NH: University Press of new England, 1982.
- Kessler-Harris, Alice. "Cultural Locations: Positioning American Studies in the Great Debate." The American Studies Anthology. Ed. Richard P. Horwitz. Readings in American Culture 4. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 2000. 353-365.
- Killy, Walther. Gedichte 1830-1900. Vol. 8 of Epochen der deutschen Lyrik. Ed. Ralph-Rainer Wuthenow. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969-1978.
- Klenze, Camillo von. Charles Timothy Brooks, Translator from the German, and the

- Genteel Tradition. Modern Language Association of America. Monograph series.  
7. Boston, D. C. Heath and Company; London, Oxford University Press, 1937.
- . "The Teaching of German Literature and the Genteel Tradition." German Quarterly 8  
(1935): 97-105.
- Kluckhohn, Paul. Das Ideengut der deutschen Romantik. 3<sup>rd</sup> ed. Tübingen: Max  
Niemeyer, 1953.
- Knobel, Dale T. "'Hans' and the Historian: Ethnic Stereotypes and American Popular  
Culture, 1820-1860." Journal of German-American Studies 15.3-4 (December  
1980): 65-74.
- . Paddy and the Republic: Ethnicity and Nationality in Antebellum America.  
Middletown: Wesleyan University Press, 1986.
- Knörrich, Otto. Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart: Kröner, 1992.
- Kögler, Hans Herbert. Michel Foucault. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Kroes, Rob. "National American Studies in Europe, Transnational American Studies in  
America?" Lenz and Milich, 1995. 147-158.
- Kurz, Gerhard. Metapher, Allegorie, Symbol. 4<sup>th</sup> ed. Göttingen: Vandenhoeck &  
Ruprecht, 1997.
- Lachmann, Renate. "Remarks on the Foreign (Strange) as a Figure of Cultural  
Ambivalenz." Budick and Iser. 282-293.
- Lauterbach, Frank. "Legitimation und Bedeutungskonstitution literarischer  
Dissoziationsprogramme in den USA zwischen Autonomie und  
Internationalität." Muster und Funktionen kultureller Selbst- und

- Fremdwahrnehmung: Europäische Literaturen und Internationale Prozesse 5. Eds. Ulrike-Christine Sander and Fritz Paul. N.p.: Wallstein Verlag, 2000. 479-517.
- Lawrence, Vera Brodsky. Resonances, 1836-1850. Strong on Music: The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong 1. New York: Oxford University Press, 1988.
- . Reverberation, 1850-1856. Strong on Music: The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- . Themes and Variations for Patriots, Politicians, and Presidents. New York: Fanfare Press, Macmusic Company, 1975.
- Leigh, Robert, comp. Index to Song Books: A Title Index to Over 11,000 Copies of Almost 6,800 Songs in 111 Books Published between 1933 and 1962. Stockton, CA: Robert Leigh, 1964. Rpt., New York: Da Capo Press, 1973.
- Lehuu, Isabelle. Carnival on the Page: Popular Print Media in Antebellum America. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- Lenk, Carsten. "Kultur als Text: Überlegungen zu einer Interpretationsfigur." Literaturwissenschaft-Kulturwissenschaft: Positionen, Themen, Perspektiven. Eds. Renate Glaser and Matthias Luserke. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 116-128.
- Lenz, Günter. "Internationalizing American Studies: Predecessors, Paradigms, and Dialogical Cultural Critique – A View from Germany." Predecessors: Intellectual Lineages in American Studies. European Contributions to American Studies XLIII. Kroes, Rob, ed. Amsterdam: VU University Press, 1999. 236-255.
- Lenz, Günter H., and Klaus J. Milich, eds. American Studies in Germany: European

- Contexts and Intercultural Relations. 1st ed. Frankfurt: Campus Verlag; New York: St. Martin's Press, 1995.
- Lentricchia, Frank. "Foucault's Legacy: A New Historicism?" 231-242.
- Levy, Lester S. Flashes of Merriment: A Century of Humorous Songs in America, 1805-1905. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1971.
- Lewis, Jeff. Cultural Studies: The Basics. London: SAGE Publications, 2002.
- Lichtenfeld, Monika. "Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850." Dahlhaus 1967. 143-150.
- Lightwood, James Thomas. The Music of the Methodist Hymn-Book. Ed. and rev. Francis B. Westbrook. London: The Epworth Press, 1935.
- Link, Jürgen, and Ursula Link-Heer. "Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse." Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990): 88-99.
- Loesser, Arthur. Men, Women, and Pianos: A Social History. New York: Simon and Schuster, 1954.
- Lonn, Ella. Foreigners in the Confederacy. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1940.
- Lützel, Paul Michael. "Die kulturalistische Wende in den Geisteswissenschaften." Akademie-Journal 1 (2000): 16-19.
- Maertz, Gregory. Introduction. Cultural Interactions in the Romantic Age. Ed. Gregory Maertz. Albany, NY: State University of New York, 1998. 1-9.
- Malone, Bill C. Country Music USA: A Fifty-Year History. Rev. ed. Austin: University of Texas Press, 1985.
- . Southern Music, American Music. Lexington: The University Press of Kentucky,

1979.

Marrocco, W. Thomas and Harold Gleason. Music in America: An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War, 1620-1865. New York: W. W. Norton and Company, 1964.

Mathews, William S. B., ed. A Hundred Years of Music in America. Chicago, G. L. Howe, 1889. Rpt., New York: AMS Press, 1970.

Mattfeld, Julius. Variety Music Cavalcade, 1620-1961: A Chronology of Vocal and Instrumental Music Popular in the United States. 3. rev. ed. Introd. Abel Green. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.

McCormick, E. Allan, ed. Germans in America: Aspects of German-American Relations in the Nineteenth Century. Brooklyn College Studies on Change 27. New York: Brooklyn College Press, 1983.

Mencken, H. L. The American Language: An Inquiry into the Development of English in the United States. 4. ed. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

Meyer, Holt. "Gattung." Pechlivanos et al. 1995. 66-77.

Miles, William. Songs, Odes, Glees and Ballads: A Bibliography of American Presidential Campaign Songsters. Music Reference Collection 27. New York, Westport, CT: Greenwood Press, 1990.

Milich, Klaus J. and Jeffrey M. Peck, eds. Multiculturalism in Transit: A German-American Exchange. New York: Berghahn Books, 1998.

Mitterbauer, Helga. "'Acting in the Third Space': Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien." Celestini and Mitterbauer. 53-66.

Montrose, Louis. "New Historicisms." Redrawing the Boundaries: The Transformation of

- English and American Literary Studies. Ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: MLA, 1992. 392-418.
- Moody, Richard. "Negro Minstrelsy." Quarterly Journal of Speech 30, 3 (October 1944): 321-28.
- Morgan, Bayard Quincy. A Critical Bibliography of German Literature in English Translation 1481-1927. Palo Alto: Stanford University Press, 1938.
- Morgan, David. Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
- Moseley, Caroline. "The Hutchinson Family: The Function of Their Song in Anteballum America." Scheurer. 63-74.
- Mosley, David L. "Wandering as Topic and Trope in early Nineteenth-Century German Culture." Peer. 58-66.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. Sämtliche Lieder für hohe Stimme. Ed. Ernst August Ballin. Kassel, Germany: Bärenreiter, 1991.
- Müller, Andreas. Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhundert und der Romantik. Hechingen: Kohlhammer, 1955.
- Müller, Günther. Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959.
- Mueller-Vollmer, Kurt. "Translating Transcendentalism in New England: The Genesis of a Literary Discourse." Mueller-Vollmer and Irscher. 81-106.
- Mueller-Vollmer, Kurt, and Michael Irscher, eds. Translating Literatures, Translating Cultures: New Vistas and Approaches in Literary Studies. Stanford: Stanford University Press, 1998.



- . "Introduction." Mueller-Vollmer and Irmischer 1998. Ix-xviii.
- Mussulman, Joseph A. "Mendelssohnism in America." The Musical Quarterly 53.3 (July 1976): 335-46.
- Muthspiel, Knuth, ed. Alpenländische Volkslieder. Graz : Verlag Styria, 1993.
- Nathan, Hans. "The Tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain Troupes in Europe and America." The Musical Quarterly 32.1 (January 1946): 63-79.
- Nettl, Paul. "German Classicists in England and America." Music Journal 15.3 (March 1957): 9-11, 73-74.
- . "German Melodies in American College Songs." American-German Review 13. 5-6 (June-August 1947): 21-23.
- . "Musical Notes on Prince Bernard's Trip to America, 1825." The American-German Review 10.3 (February 1944): 26-29.
- Nichols, Heidi L. The Fashioning of Middle-Class America: Sartain's Union Magazine of Literature and Art and Antebellum Culture. Early American Literature and Culture through the American Renaissance 6. New York: Peter Lang, 2004.
- Nipperdey, Thomas. Deutsche Geschichte 1800-1866: Bürgerwelt und starker Staat. Munich: H. Beck, 1983.
- Nuelsen, John Louis. John Wesley and the German Hymn: A Detailed Study of John Wesley's Translations of Thirty Three German Hymns. Translated by Theo Parry, Sydney H. Moore, and Arthur Holbrook. Yorkshire: A. S. Holbrook, 1972.
- Nünning, Ansgar, ed. Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler, 1998.
- Obermayer, August. "Zum Toposbegriff der modernen Literaturwissenschaft." Baeumer.

252-267

- Odell, George Clinton Densmore. Annals of the New York Stage. 15 vols. New York: Columbia University Press, 1927-49.
- Oliver, Paul. "Songsheet Covers." Continuum Encyclopedia 1. 609-611.
- . "Songster." Continuum Encyclopedia 1. 611.
- Olson, Ivan Walter, Jr. "Music and Germans in Nineteenth-Century Richmond." Journal of Research in Music Education 14.1 (Spring 1966): 27-32.
- Ortseifen, Karl. "From the Hudson to the Rhine: American Views of the Rhine in the Nineteenth Century." Zacharasiewicz 1995. 68-76.
- Ottmers, Clemens. Rhetorik. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.
- Øverland, Orm. "Introduction: Redefining 'American' in American Studies." Not English Only: Redefining 'American' in American Studies. European Contributions to American Studies 48. Ed. Orm Øverland. Amsterdam: VU University Press, 2001.
- Packer, Barbara L. "The Transcendentalists." The Cambridge History of American Literature. Vol. 2. 1820-1865. Ed. Sacvan Bercovitch, ass. ed. Cyrus R. K. Patell. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1994. 329-604.
- Patterson, Mark R. Authority, Autonomy, and Representation in American Literature, 1776-1865. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
- Peer, Larry H., and Diane Long Hoeveler. Introduction. Comparative Romanticisms: Power, Gender, Subjectivity. Eds. Larry H. Peer and Diane Long Hoeveler. Columbia, SC: Camden House, 1998. 1-8.
- Pemberton, Carol A. Lowell Mason: His Life and Work. Ann Arbor, MI: umi Research

Press, 1985.

Pennell, Elizabeth Robins. Charles Godfrey Leland: A Biography. 2 vols. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1906.

Perraudin, Michael. Heinrich Heine: Poetry in Context: a Study of Buch der Lieder. Oxford, UK; New York: Berg 1989.

Perrin, Phil Daniel. "Pedagogical Philosophy, Methods, and Materials of American Tune Book Introductions: 1801-1860." Journal of Research in Music Education 18.1 (Spring 1970): 65-69.

Pessen, Edward. Jacksonian America: Society, Personality, and Politics. Urbana: University of Illinois Press, 1985.

Pierce, Edwin H. "Gospel Hymns." The Musical Quarterly 26.4 (October 1940): 355-64.

Plett, Heinrich F. Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske, 2001.

---. "Intertextualities." Intertextuality. Ed. Heinrich F. Plett Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1991. 3-29.

Pochmann, Henry August. German Culture in America: Philosophical and Literary Influences, 1600-1900. Madison: University of Wisconsin Press, 1957.

Porter, James E. Audience and Rhetoric: an Archeological Composition of the Discourse Community. 1992.

Preminger, Alex, and T.V.F. Brogan, eds. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1993.

Quellmalz, Alfred, comp. Südtiroler Volkslieder. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968-76.

Répertoire International de la Presse Musical: The Musical World 1836-1865. Vol. 7.

Keyword-author Index. Data processed and edited at the Center for Studies in

- Nineteenth-Century Music University of Maryland, College Park. Ann Arbor, Michigan: UMI, 1996.
- Renner, Rolf Günter, and Engelbert Habekost. Lexikon literaturtheoretischer Werke. Stuttgart: A. Kröner, 1995.
- Reynolds, David S. Beneath the American Renaissance: the Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville. 1st ed. 1988.
- Reynolds, William Jensen. Hymns of Our Faith: A Handbook for the Baptist Hymnal. Nashville: Broadman Press, 1964.
- Rieger, Stefan. "Exkurs: Diskursanalyse." Pechlivanos et al. 1995. 164-169.
- Riethmüller, Albrecht. "'Ich weiss nicht, was soll es bedeuten'. Zu Heines, Silchers und Liszts Lorelei." Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse. Ed. Walter Bernhart. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994. 216-231.
- Ripley, La Vern J. The German-Americans. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Robinson, Douglas. "Pseudotranslation." Baker 1998. 183-185.
- Rölleke, Heinz. Nachwort. Arnim and Brentano. Vol. 3: 557-581.
- Root, Deane L. American Popular Stage Music, 1860-1880. Studies in Musicology. Ed. George Buclow. Ann Arbor, MI: umi Research Press, 1971.
- Rouse, Joseph. "Power/Knowledge." The Cambridge Companion to Foucault. Ed. Gary Gutting. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 92-114.
- Rowland, William G. Literature and the Marketplace: Romantic Writers and Their Audiences in Great Britain and the United States. 1996.
- Ruland, Richard. The Native Muse. 1st ed. New York: Dutton, 1972.
- Russel, Peter. The Themes of the German Lied from Mozart to Strauss. Lewiston, N.Y.:

- E. Mellen Press, 2002.
- Ryan, Kiernan. Introduction. New Historicism and Cultural Materialism: A Reader. Ed. Kiernan Ryan. London, New York: Arnold, New York, 1996. Ix-xviii.
- Sablosky, Irving. What They Heard: Music in America, 1852-1881, from the Pages of "Dwight's Journal of Music." Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1986.
- Sachs, Henry B. Heine in America. Americana Germanica 23. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1916.
- Salmen, Walter. "'Tyrolese Favorite Songs' des 19. Jahrhunderts in der Neuen Welt." Festschrift für Karl Horak. Ed. Manfred Schneider. Innsbruck: 1980. 69-78.
- Sanjek, Russel. American Popular Music and Its Business: The First Four Hundred Years. Vol. 2, From 1790-1909. New York: Oxford University Press, 1988.
- Sauder, Gerhard. "Walter Benjamins Projekt einer neuen Kulturgeschichte im 'Passagen-Werk'." Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Eds. Renate Glaser and Matthias Luserke. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 129-146.
- Sautermeister, Gert. "Lyrik und literarisches Leben." Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Hansers Sozialgeschichte 5. Eds. Gert Sautermeister and Ulrich Schmid. München: Carl Hanser Verlag, 1998. 459-484.
- Saxton, Alexander. The Rise and Fall of the White Republic: Class Politics and Mass Culture in Nineteenth-Century America. London: Verso, 1990.
- Schahadat, Sh. "Lektüre-Text-Intertext." Pechlivanos et al. 1995. 366-377.
- Schalk, Carl. "German Church Song." The Hymnal 1982 Companion. Vol.1. Ed. Raymond F. Glover. New York: The Church Hymnal Corporation, 1990.

- Scher, Steven Paul, ed. Music and Text: Critical Inquiries. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1992.
- Scheurer, Timothy E., ed. The 19th Century and Tin Pan Alley. American Popular Music: Readings from the Popular Press 1. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- Schroeder, Adolf E, and Julie Youmans. The Musical Life of Bethel German Colony, 1844-1879. Columbia, MO: University of Missouri, 1990.
- Schröder, Jürgen. Deutschland als Gedicht: Über berühmte und berüchtigte Deutschland-Gedichte aus fünf Jahrhunderten in fünfzehn Lektionen. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000.
- Schwab, Heinrich Wilhelm. Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3. Regensburg: Gustav Bosen, 1965.
- Sears, Minnie Earl, ed. Song Index: An Index to More than 120000 Songs in 177 Song Collections Comprising 262 Volumes. Standard Catalog Series. New York: The H. W. Wilson Company, 1926.
- , ed. Song Index Supplement: An Index to More than 7000 Songs in 104 Song Collections Comprising 124 Volumes. New York: The H.W. Wilson Company, 1934.
- Seeba, Hinrich. "Critique of Identity Formation: Toward an Intercultural Model of German Studies." The German Quarterly 62.2 (1989): 144-153.
- . "Inventing the Nation: Literary Study as a Discipline of Identity." Milich and Peck, 1998.183-192.

- Segebrecht, Wulf. Einleitung. Klassik und Romantik. Gedichte und Interpretationen 3. Ed. Wulf Segebrecht. Stuttgart: P. Reclam, 1982-1984. 9-21.
- Seyhan, Azade. "Allegorie der Allegorie: Romantische Allegorese als kulturelle Erinnerung." Rereading Romanticism. Ed. Martha Helfer. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2000. 151-167.
- Shepherd, John, and Peter Wicke. Music and Cultural Theory. Cambridge, UK: Polity Press; Malden, MA: Blackwell, 1997.
- Singleton, Gregory H. "Protestant Voluntary Organizations and the Shaping of Victorian America." Howe. 47-58.
- Smeed, John William. German Song and Its Poetry, 1740-1900. London, New York: Croom Helm, 1987.
- Smith, Timothy L. Revivalism and Social Reform: American Protestantism on the Eve of the Civil War. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Snyder, Suzanne G. "Die neue Welt: Columbus, Patriotism, and German-American Singing Societies in the Nineteenth Century." Sonneck Society Bulletin 19.2 (Summer 1993): 10-12.
- Snyder, Lawrence D. German Poetry in Song: An Index of Lieder. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995.
- Sollors, Werner. Forward. Assing 1999. xi-xii.
- . "Introduction: After the Culture Wars; or, From 'English Only' to 'English Plus'." Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature. Ed. Werner Sollors. New York, London: New York University Press, 1998. 1-13.

- Sonneck, Oscar George Theodore. Bibliography of Early Secular American Music. Rev. and enl. William Treat Upton. New York: Da Capo Press, 1964.
- . "German Influence on the Musical Life of America." Oscar Sonneck and American Music. Ed. and trans. William Lichtenwanger. Foreword Irving Lowens. Urbana: University of Illinois Press, 1983. 60-75.
- Spuler, Richard. "American Germanistik and German Classicism: a Nineteenth-Century Exchange." McCormick 1983. 59-77.
- Staël-Holstein, Germaine de. Germany. 2 vols. New York: Eastburn, Kirk and Co., 1813.
- Steele, Jeffrey. The Representation of the Self in the American Renaissance. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 1987.
- Stern, Madeleine B., ed. Publishers for Mass Entertainment in Nineteenth-Century America. Boston: G.K. Hall, 1980.
- Stevenson, Robert M. Protestant Church Music in America. New York: W.W. Norton and Co., 1966.
- . "Schubert in America: First Publications and Performances." Inter-American Music Review 1.1 (Fall 1978): 5-28.
- Stokoe, Frank Woodyer. German Influence in the English Romantic Period, 1788-1818. New York: Russell and Russell, 1963.
- Stone, James H. "Mid-Nineteenth Century American Beliefs in the Social Values of Music." The Musical Quarterly 92.1 (January 1957): 38-49
- Stoutamire, Albert. Music of the Old South: Colony to Confederacy. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1972.
- Stowe, William W. "The Heidenmauer and Hyperion: Uses of Central Europe in Cooper



and Longfellow.” Zacharasiewicz. 1995. 51-59.

Strelka, Joseph. Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978.

Strobach, Hermann. “Lied.” Deutsche Volksdichtung: eine Einführung. Frankfurt a.M.: Röderberg, 1979. 29-82.

Suppan, Wolfgang. Volkslied. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1966.

Suppanz, Werner. “Transfer, Zirkulation, Blockierung: Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen.” Celestini and Mitterbauer. 21-35.

Tawa, Nicholas, ed. American Solo Songs Through 1865. Three Centuries of American Music: A Collection of American Sacred and Secular Music 1. Eds. Martha Furman Schleifer and Sam Dennison. [Boston]: G. K. Hall and Company, 1989a.

---. Mainstream Music of Early Twentieth Century America: The Composers, Their Times, and Their Works. Westport, CT: Greenwood Press, 1992.

---. Sweet Songs for Gentle Americans: The Parlor Songs in America, 1790-1860. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1980.

---. “The Ways of Love in the Mid-Nineteenth Century American Song.” Scheurer 1989b. 47-62.

---. The Way to Tin Pan Alley: American Popular Song, 1866-1910. New York: Schirmer Books, 1990.

Tiedemann, Rolf. Einleitung. Das Passagen-Werk. Walter Benjamin. 1<sup>st</sup> vol. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. 9-41.

The New Grove Dictionary of American Music. New York: The Macmillan Press, 1986.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishing, 1980.
- Thelen, David. "Of Audiences, Borderlands, and Comparisons: Toward the Internationalization of American History." Journal of American History 79 (Sept. 1992): 432-62.
- Tischler, Barbara. An American Music: The Search for an American Musical Identity. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Todorov, Tzvetan. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Transl. by Wlad Godzich. Theory and History of Literature 13. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Tolzmann, Don Heinrich. German-American Studies. Selected Essays. New York: Peter Lang, 2001.
- . The German-American Experience. Amherst, NY: Humanity Books, 2000.
- Torra, Elias. "Rhetorik." Pechlivanos et al. 1995. 97-111.
- Trommler, Frank, and Elliott Shore, eds. The German-American Encounter: Conflict and Cooperation Between Two Cultures, 1800-2000. New York: Berghahn Books, 2001.
- Ueding, Gert. Klassik und Romantik: Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 4. Ed. Rolf Grimmiger. München, Wien: Carl Hanser, 1987.
- Uerlings, Herbert. Theorie der Romantik. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Veeseer, Aram. Introduction. The New Historicism. Ed. Aram Veeseer. New York:

Routledge, 1989.

Venuti, Lawrence. "American Tradition." Baker 1998. 305-316.

---. "Translation and the Formation of Cultural Identities." Cultural Functions of Translation. Eds. Christina Schäffner and Helen Kelly-Holmes. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 1995. 9-25.

Vogel, Stanley M.. German Literary Influences on the American Transcendentalists. Yale Studies in English 1. New Haven: Yale University Press, 1955.

Walz, John A. German Influence in American Education and Culture. Philadelphia: Carl Schurz Memorial Foundation, 1936.

Warren, Robert Penn, Cleanth Brooks, and R.W.B. Lewis. "A National Literature and Romantic Individualism (1826-1861)." Romanticism: Critical Essays in American Literature. Eds. James Barbour and Thomas Quirk. New York, London: Garland Publishing, 1986. 3-24.

Weber, Ernst. "Für Freiheit, Recht und Vaterland: Zur Lyrik der Befreiungskriege als Medium politischer Meinungs- und Willensbildung." Dichter und ihre Nation. 1<sup>st</sup> ed. Ed. Helmut Scheuer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 237-256.

Wecker, Christoph, ed. American-German Literary Interrelations in the Nineteenth Century. München: W. Fink, 1983.

Wellek, René. Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States During the Nineteenth Century. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965.

Welter, Rush. American Writings on Popular Education: The Nineteenth Century. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merrill Company, 1971.

- . The Mind of America, 1820-1860. New York, London: Columbia University Press, 1975.
- Werke von Beethoven. Ed. Beethoven-Archiv, Bonn, unter Leitung von Joseph Schmidt-Görg. Vol. 12. München: G. Henle, 1961-2001.
- Wernick, Peter, comp. The Bluegrass Songbook. New York: Oak Publications, 1976.
- White, Hayden. "Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse." Scher 1992. 288-319.
- Wienandt, Elwyn A. Introduction. Musical Letters from Abroad, by Lowell Mason. New York: Da Capo Press, 1967. V-xvi.
- Wiggershaus, Rolf. Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung. München: C. Hansen, 1988.
- Wiora, Walter. Das echte Volkslied. Heidelberg: Müller-Thiergarten-Verlag, 1962.
- . "Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik." Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Ed. Walter Salmen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1965. 11-50.
- Witte, Bernd. Walter Benjamin. Reinbek: Rowohlt, 1985.
- Wittke, Carl Frederick. We Who Built America: The Saga of the Immigrant. New York: Prentice-Hall, 1940.
- Wolfe, Richard J. Secular Music in America, 1801-1825: A Bibliography. 3 vols. Introd. Carleton Sprague Smith. New York: The New York Public Library, 1964.
- Worbs, Hans Christoph. "Salonmusik." Dahlhaus 1967. 121-128.
- Zacharasiewicz, Waldemar, ed. Das Deutschlandbild in der amerikanischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

- , ed. Images of Central Europe in Travelogues and Fiction by North American Writers.  
Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.
- Zanger, Jules. "The Minstrelshow as Theatre of Misrule." The Quarterly Journal of Speech 60.1 (February 1974): 33-38.
- Zboray, Ronald J. A Fictive People: Antebellum Economic Development and the American Reading Public. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- . "Antebellum Reading and the Ironies of Technological Innovation." Reading in America: Literature and Social History. Ed. Cathy N. Davidson. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989. 180-200.
- Zeydel, Edwin. "The Teaching of German in the United States from Colonial Times to the Present." Reports of Surveys and Studies in the Teaching of Modern Foreign Languages. New York: MLA, 1961.
- Zima, Peter V. Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft.  
Tübingen: Francke, 1992.
- . Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke, 1991.
- Zimmer, Hasko. Auf dem Altar des Vaterlandes: Religion und Patriotismus in der Deutschen Kriegsliteratur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: 1971.
- Zuck, Barbara A. A History of Musical Americanism. Studies in Musicology 19. Ann Arbor, MI: umi Research Press, 1980.