

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 48/1 (2017), 48-64

DOI: 10.60684/msg.v48i1.2017104

Stefan Manz
Aston University Birmingham

Zuwanderung und die Transformation urbaner Klangwelten. Deutsche Musiker in Edinburgh und Glasgow 1840-1914

MSG Moderne Stadtgeschichte
ISSN: 2941-6159 online
<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](#).
Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.
© Stefan Manz 2017



Zuwanderung und die Transformation urbaner Klangwelten

Deutsche Musiker in Edinburgh und Glasgow 1840–1914

Abstract: German emigrant musicians are seen as mediators of intercultural transfer in an age of globalising metropolises. The article concentrates on the Scottish urban centres, Edinburgh and Glasgow, between 1840 and 1914. It is the first to investigate the scope and depth of intercultural transfer through a local approach. Supported by cross-references to other cities in Britain and the United States, it is argued that German musicians had a comprehensive transformative and sustained impact on the soundscapes of their host cities.

Bei der kulturellen Vernetzung globaler Metropolen im 19. Jahrhundert kam migrierenden Musikern eine zentrale Bedeutung zu. Als relativ mobile Berufsgruppe agierten sie als Träger interkulturellen Transfers, indem sie über Ländergrenzen hinweg klassisches Repertoire und Interpretationspraktiken verbreiteten und diese gleichzeitig den jeweiligen nationalen und regionalen Gegebenheiten anpassten. Sie trugen damit zu einer Transnationalisierung ästhetischer Idealvorstellungen bei, welche nicht mehr primär im höfischen Umfeld, sondern vielmehr in den wachsenden Stadttagglomerationen heranwuchsen.¹ Hochindustrialisierung und globaler Handel ließen finanzkräftige Mittelschichten entstehen, deren bürgerlicher Bildungsanspruch den „Import“ von Künstlern und den Aufbau musikalischer Infrastrukturen mit Opernhäusern, Konzertsälen und Konservatorien ermöglichte. Stellvertretend für den Siegeszug, den die Gattung Oper weltweit antrat, sei nur der Bau des repräsentativen Opernhauses von Manaus im brasilianischen Amazonasdschungel genannt, welcher in den 1890er Jahren von ansässigen Kautschukmillionären finanziert wurde. Während italienische Komponisten wie Gaetano Donizetti und Giuseppe Verdi das Opernrepertoire dominierten, befanden sich die weltweit führenden Bühnen in Paris.² Daneben konnte sich verstärkt London als Kunstmetropole

¹ Vgl. Christian Meyer (Hrsg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003.

² Vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 28–30.

etablieren, das mit hohen Gagen bekannte Musiker anzog. Honoré de Balzac kommentierte treffend die Wandermotive italienischer Sänger, als er schrieb: „Paris les jube, et Londres les paye.“³

Der folgende Beitrag verortet die deutsch-britische Musikermigration in diesem globalen Rahmen, konzentriert sich aber, anders als die bisherige Forschung⁴, nicht auf London oder Manchester, sondern auf die zwei schottischen Metropolen Edinburgh und Glasgow. Auch in methodischer Hinsicht beschreibt der Beitrag neue Wege, indem er nicht Einzelpersonen, -gattungen oder -initiativen untersucht, sondern über einen lokalen Kohortenzugriff die Dichte des Kulturtransfers in einem urban-geographischen Kontext bestimmt. Es wird zu untersuchen sein, inwieweit auch außerhalb Londons und Manchesters Zuwanderer beim Aufbau musikalischer Infrastrukturen präsent waren.

In Glasgow stießen die Zuwanderer auf eine rasant wachsende Industrie- und Handelsmetropole, von der der amerikanische Stadtforscher Frederic C. Howe im Jahre 1905 meinte, sie sei „the most aggressively efficient city in Great Britain.“⁵ Zu dem Zeitpunkt hatte die Stadt ein Jahrhundert bemerkenswerter Expansion durchlaufen. Die Bevölkerungszahl hatte sich zwischen 1801 und 1911 von 77.058 auf 784.496 mehr als verzehnfacht. Durch die Erweiterung der Stadtgrenzen im Jahr 1912 wurde die Millionengrenze knapp überschritten. Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts dominierenden Baumwollspinnereien wurden zunehmend durch den schwerindustriellen Sektor abgelöst. Um 1900 produ-

³ Zitiert n. Henry Raynor, *Music in England*, London 1980, S. 140.

⁴ Eine Ausnahme ist der kurze Überblick in: John Davis, *The Victorians and Germany*, Oxford/Bern 2007, S. 243-247. Ansonsten vgl. verschiedene Beiträge in: Christina Bashford/Leanne Langley (Hrsg.), *Music and British Culture 1785–1914*, Oxford 2000; Nicholas Temperley (Hrsg.), *Music in Britain. The Romantic Age 1800–1914*, London 1981; Michael Kennedy, *The Hallé 1858–1983. A History of the Orchestra*, Manchester 1982. Jüdische Musiker werden, wiederum nur mit Bezug auf London, besprochen in: Erik Levi, *The German-Jewish Contribution to Musical Life in Britain*, in: Werner E. Mosse, *Second Chance. Two Centuries of German-speaking Jews in the United Kingdom*, Tübingen 1991, S. 275-296. Größere Kohortenanalysen liegen bisher nur für die vorangehende Zeitperiode vor, vgl. Herma Fiedler, *German Musicians in England and their Influence to the End of the Eighteenth Century*, in: *German Life and Letters* 4:1, 1939, S. 1-15; F. Anne Jarvis, *German Musicians in London, c.1750–1850*, in: Stefan Manz/Margrit Schulte Beerbühl/John R. Davis (Hrsg.), *Migration and Transfer from Germany to Britain 1660–1914*, München 2007, S. 37-48. Einzelaspekte werden besprochen in: Stefan Manz, *Intercultural Transfer and Artistic Innovation. German Musicians in Victorian Britain*, in: *German Life and Letters* 65:2, 2012, S. 161-180; Ders., „Pandering to the Foreigner“. Deutsche Musiker und nationale Abgrenzung in Großbritannien um 1900, in: Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion und Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016, S. 105-126.

⁵ Zitiert n. David Daiches, *Glasgow*, London 1977, S. 151.

zierten die Clydewerften ein Drittel der britischen Schiffstonnage und damit ein Fünftel der Welttonnage. Ein Drittel der britischen Lokomotiven und ein Fünftel der Stahlproduktion kam aus der Glasgower Industrieagglomeration, daneben Produkte wie Chemikalien, Kohle, Lebensmittel und Möbel. Mit der industriellen Expansion wuchsen auch der Handels- und Dienstleistungssektor. Mit einigem Bürgerstolz bezeichnete der „Glaswegian“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts seine Stadt als „Second City of the Empire“.⁶

In seiner innovativen vergleichenden Stadtgeschichte schreibt der Kulturwissenschaftler Robert Crawford: „Like good and evil, Glasgow and Edinburgh are often mentioned in the same breath but regarded as utterly distinct.“⁷ Die Gegensätzlichkeit verstärkte sich im 19. Jahrhundert. Während Glasgow sich als „Werkstatt des Empire“ etablierte, blieb Edinburgh seinem Ruf als „Athen des Nordens“ treu. Die neoklassizistische, im aufklärerischen 18. Jahrhundert entstandene „New Town“ beherbergte staatliche Behörden, Museen, Verlage und wissenschaftliche Institutionen. Im Jahre 1883 übten 13 Prozent der Erwerbstätigen einen akademischen Beruf aus, im Gegensatz zu vier Prozent in Glasgow. Man investierte weniger in Zukunftsindustrien als vielmehr in die Glorifizierung der eigenen Vergangenheit, verkörpert durch das monumentale Denkmal für den Historienromancier Walter Scott. Die Bevölkerung wuchs vergleichsweise langsamer von 82.560 (1801) auf 400.805 (1911).⁸ Letztlich verweist Crawford aber darauf, dass sich die beiden Städte trotz aller Unterschiede in vielen Bereichen ergänzten, und diesem Ansatz sind auch die folgenden Ausführungen verpflichtet. Migrantische Netzwerke integrierten sich in indigene Netzwerke und verbanden die beiden Metropolen sowohl untereinander als auch mit anderen Lokalitäten im Vereinigten Königreich sowie transnational mit Deutschland.

In beiden Städten entwickelte sich in dem zu besprechenden Zeitraum eine professionelle Musikszene. Dabei spielten, so wird im Folgenden auf empirischer Basis argumentiert, zugewanderte Deutsche eine zentrale Rolle. Deren Tätigkeit kann in Theoriemodelle zum interkulturellen Transfer eingeordnet werden, wie sie seit den 1980er Jahren von Michel Espagne und anderen für das deutsch-französische Verhältnis entwickelt und zuletzt auch für den deutsch-

⁶ Vgl. John Langton, *Urban Growth and Economic Change. From the Late Seventeenth Century to 1841*, in: Peter Clark (Hrsg.), *The Cambridge Urban History of Britain*, Bd. 2, Cambridge 2000, S. 473; Andrew Gibb, *Glasgow. The Making of a City*, London 1983; Thomas M. Devine, *The Scottish Nation 1700–2000*, London 1999, S. 249–252; John Butt, *The Industries of Glasgow*, in: Hamish W. Fraser/Irene Maver (Hrsg.), *Glasgow*, Bd. 2, Manchester 1996, S. 96–140.

⁷ Robert Crawford, *On Glasgow and Edinburgh*, Cambridge (Mass.) 2013, S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 21–28; Mary Cosh, *Edinburgh. The Golden Age*, Edinburgh 2003.

britischen Rahmen fruchtbar gemacht wurden. Es geht hier um die Adaption, Dissemination und Nachhaltigkeit kultureller Elemente in ihrem neuen Kontext, die die Konstruktion hermetisch abgeschlossener nationaler „Leitkulturen“ fragwürdig erscheinen lassen.⁹ Migranten spielen eine wichtige Scharnierrolle im Übertragungsprozess. Gerade im Bereich der Musik, in dem internes Wissen nur bedingt durch externe Wissensaufzeichnung vermittelt werden kann, spielt menschliche Mobilität eine wichtige Rolle. Wer sich eine Ausgabe von Carl Czernys Fingerübungen oder Johannes Brahms' Klaviersonaten kauft, kann diese noch lange nicht spielen. Sie müssen persönlich in ihrem technischen und künstlerischen Gehalt vermittelt werden. Migranten spielen eine zentrale Rolle bei der Identifizierung, Vermittlung und Anpassung musikalischer Techniken in einem neuen kulturellen Kontext.¹⁰

1. Deutsch-britische Musikermigration

Spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert sind ‚deutsche‘ Musiker als größere Gruppe in Großbritannien identifizierbar. 1710 ließ sich Georg Friedrich Händel in London nieder und übte einen bis heute anhaltenden Einfluss auf die britische Musiklandschaft aus. Vier Jahre später kam mit der Krönung Georges I. auch der Hanoversche Hof nach England und fungierte als Magnet für deutsche und österreichische Musikästhetik. Das Hoforchester bestand fast ausschließlich aus Deutschen, wobei der Familie Griesbach und ihren Nachkommen eine dauerhafte Führungsrolle zukam. Die beiden Hofmusiker Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel führten in den 1760er Jahren Abonnementskonzerte in London ein. Diese Einzelbeispiele gehören zu einer Kohorte von mindestens 290 deutschen Musikern, die sich zwischen 1750 und 1850 dauerhaft in London niederließen.¹¹

Wurzel dieser transnationalen Spezialistenmigration war die wahrgenommene Asymmetrie hinsichtlich des jeweiligen musikalischen Entwicklungsstandes. In Großbritannien wurde selbstreferenziell das Idiom vom „Land ohne Musik“ verwendet, das in dieser deutschen Form Eingang in den Sprachgebrauch fand und einem Gefühl kultureller Rückständigkeit Ausdruck verlieh. Musikwissenschaftler und Publizisten wie George Hogarth beschrieben die bri-

⁹ Vgl. Michel Espagne/Michael Werner (Hrsg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemande (XVIIIe–XIXe siècle)*, Paris 1988; Rudolf Muhs/Johannes Paulmann/Willibald Steinmetz (Hrsg.), *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim 1998.

¹⁰ Vgl. Klaus J. Bade, *Migration in European History*, Malden 2003, S. 75–81; Manz, *Migration and Transfer*.

¹¹ Vgl. Fiedler; Jarvis.

tische Abhängigkeit in Fragen künstlerischen Geschmacks, die auch von deutscher Seite durch Spitzen wie „Englischer Komponist, kein Komponist“ zum Ausdruck kam.¹² Mit dem Bürgertum wuchs in Großbritannien jedoch ein Konzertpublikum, das vermehrt bereit war, in den ‚Import‘ kontinentaler Musikproduktion zu investieren. Es entstand die paradoxe Situation, in der das angebliche „Land ohne Musik“ wesentlich höhere Gagen anbieten konnte als die kontinentalen „Geberländer“ Deutschland, Österreich, Italien und selbst Frankreich. Dirigenten und Komponisten wie Carl Maria von Weber, Richard Wagner und Hans Richter machten von diesen Möglichkeiten durch Englandaufenthalte Gebrauch.¹³ Neben ökonomischen konnten aber auch politische Gründe als Migrationsstimulus wirken. Karl Halle (Charles Hallé) beispielsweise kam im Revolutionsjahr 1848 über Paris nach Manchester. Als „unpolitischer Exilant“ schätzte er in England die Sicherheit vor politischen Umständen. Von ansässigen deutschen Kaufleuten finanziert, gründete er das Hallé Orchestra, das bis heute zu den führenden britischen Orchestern zählt. Felix Mendelssohn Bartholdy verbrachte insgesamt zwanzig Monate in England und fühlte sich nicht nur durch die enorme Wertschätzung des Publikums, sondern auch durch die freiere Atmosphäre gegenüber Juden angezogen.¹⁴

In London wohnende deutsche Orchestermusiker gründeten den „Verein Deutscher Musiker“, einen beruflichen Unterstützungsverein, der dem „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ angeschlossen war und gegen einen Monatsbeitrag Bedürftigen- und Hinterbliebenenversorgung bereitstellte. Die vierzig Mitglieder im Jahre 1913 kamen regelmäßig im Hotel Provence am zentralen Leicester Square zusammen.¹⁵ Größe und Struktur der deutschen Berufskohorte können durch Zensusdaten erschlossen werden.

¹² Vgl. Nicholas Temperley, *Xenophilia in British Musical History*, in: Bennett Zon (Hrsg.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, Bd. 1, Aldershot 1999, S. 3-22.

¹³ Vgl. John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 330-347; Reginald Nettel, *The Orchestra in England*, London 1946, S. 142-146.

¹⁴ Vgl. Rosemary Ashton, *Little Germany. Exile and Asylum in Victorian England*, Oxford 1986, S. 178f.; Peter Mercer-Taylor, *The Life of Mendelssohn*, Cambridge 2000, S. 76-109.

¹⁵ Vgl. Anglo-German Publishing Company (Hrsg.), *Die Deutsche Kolonie in England*, London 1913, S. 95.

Tab. 1: Deutsche Musiker in Großbritannien 1861–1911¹⁶

	England & Wales	Schottland	Gesamt
1861	949	keine Information	>949
1871	852	keine Information	>852
1881	880	115	995
1891	1.198	106	1.304
1901	568	66	634
1911	509	44	553

Innerhalb der gesamten deutschen Großbritannienmigration¹⁷ waren Musiker eine der umfangreicheren Berufsgruppen. Wie Tabelle 1 zeigt, erreichten die Zahlen in den 1890er Jahren einen Höhepunkt und fielen dann stetig ab. Dies steht generell im Einklang mit der Entwicklung der deutschen Auswanderungszahlen. Ein differenzierender Blick auf die Geschlechterstruktur zeigt zudem, dass die Musik eines der wenigen Berufsfelder war, in denen Frauen einer bezahlten Tätigkeit nachgehen konnten. Die Zahl für 1871 beispielsweise setzt sich aus 773 Männern und 79 Frauen zusammen. Darüber hinaus waren Frauen vor allem als Lehrerinnen, Gouvernanten und Dienstmädchen in Privathaushalten auf dem Arbeitsmarkt präsent.

Die folgenden regionalen Fallstudien zu Edinburgh und Glasgow beziehen sich vor allem auf solche Migranten, die aufgrund ihres Wirkens im größeren Rahmen aufführungspraktische, ästhetische und institutionelle Veränderungen induzierten. Dabei wurde versucht, ein möglichst breites Spektrum an Bereichen und Gattungen abzudecken. Diese reichen von Chorgesang und Instrumentalmusik bis zu Musikwissenschaft, Publizistik und Pädagogik.

2. Edinburgh

Ein politischer Flüchtling, Joseph Mainzer (1801–1851), steht im Zentrum der ersten Fallstudie. Obwohl sich die Forschung einig ist, dass Mainzer als Chorleiter einen weitreichenden Einfluss auf die Entwicklung der Amateurmusik in Großbritannien ausübte und seinerzeit eine bekannte Persönlichkeit war, ist sein Name heute weitgehend vergessen.¹⁸

¹⁶ Quellen: Census for England and Wales, Census for Scotland 1861, 1871, 1881, 1891, 1901, 1911.

¹⁷ Vgl. Panikos Panayi, *German Immigrants in Britain during the Nineteenth Century*, Oxford/Washington D.C. 1995; Stefan Manz, *Migranten und Internierte. Deutsche in Glasgow 1864–1918*, Stuttgart 2003.

¹⁸ Eintrag „Joseph Mainzer“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001; P. A. Scholes, *The Mirror of Music 1844–1944*, Bd. 1, Oxford 1947, S. 3.

Nach Abschluss des Trierer Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums und einer Lehrzeit als Bergbauingenieur entschloss er sich, Priester zu werden, wurde 1826 ordiniert und kurz darauf zum Singleiter des örtlichen Priesterseminars berufen. Im Vormärz wurde er von den preußischen Behörden als subversiver Aktivist eingestuft und legte sein Priesteramt nieder. 1834 floh er über Brüssel nach Paris und von dort 1841 zunächst nach London. Hier veröffentlichte er ein Lehrbuch für Laienchöre, das unter dem Titel „Singing for the Million“ zum Bestseller mit 18 Auflagen wurde. Darin verarbeitete er Ideen kontinentaler Singtradition, die er bereits in seiner „Singschule“ (1831), einem Schulbuch für preußische Primarschulen, zum Ausdruck gebracht hatte. „Singing for the Million“ löste eine Gründungswelle von Chören in zahlreichen Städten wie Bristol, Manchester, Liverpool, Reading, Belfast und Dublin aus.¹⁹

Besondere Wertschätzung erfuhren Mainzers Ideen in Edinburgh. Nach einer Einladung des Oberbürgermeisters und einflussreicher Musikkreise entschloss Mainzer sich 1842, seinen Wirkungskreis in die schottische Hauptstadt zu verlegen. Er eröffnete eine erfolgreiche Musikschule und organisierte Konzerte, bei denen bis zu 2.000 Kinder sangen und musizierten. Daneben war er federführend an der Gründung zweier Vereinigungen beteiligt. Die „Association for the Revival of Sacred Music in Scotland“ verfolgte das Ziel, durch bessere Ausbildung das Niveau der Kirchenmusik zu heben. Bei der zweiten Vereinigung handelte es sich um die „Provisional Association for Diffusing a Knowledge of the Art of Singing among the Working Classes“. Ganz im Sinne von Mainzers politisiertem Musikverständnis wurde dort Chorgesang als Vehikel verstanden, um dezidiert die Arbeiterschicht mit Kunst vertraut zu machen und ihr ein Gemeinschaftsgefühl zu vermitteln. Der Chor stellte demnach ein gesellschaftliches Idealbild dar, in dem Klassengrenzen verschwimmen sollten.²⁰ In seinem Buch „Music and Education“ argumentierte Mainzer für die Einführung von Musik als Unterrichtsfach, um – ganz im Herder’schen Sinne – zur moralischen und patriotischen Volkserziehung beizutragen.²¹ Dazu arrangierte er Titel wie „Rule, Britannia“, „Farewell, Scotia“ oder „How beautiful upon the mountains“. Seine Fähigkeit, Massen zu mobilisieren und Ideen in den neuen soziokulturellen Kontext zu transferieren, kommt in einem Bericht der Lokalpresse über ein Konzert in Glasgow zum Ausdruck. 2.000 Schüler beteiligten sich an einem Konzert in der City Hall: „These masses all sang towards Mr.

¹⁹ Vgl. Ida Kohl/Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, Dresden/Leipzig 1845, S. 217-220; Stefan Manz, Joseph Mainzer (1801-1851) and the Popularisation of Choral Singing in Britain, in: *Immigrants and Minorities* H. 30/2011, S. 1-19; Wolfgang Graetschel, *Theorie und Praxis im musikerzieherischen Wirken Joseph Mainzers*, Wolfenbüttel/Zürich 1976, S. 8.

²⁰ Vgl. Manz, Joseph Mainzer, S. 5-7.

²¹ Vgl. Joseph Mainzer, *Music and Education*, London/Edinburgh 1848.

Mainzer, at which point the sounds seemed to concentrate and rise up with magnificent and thrilling effect [...]. The attention of the Scottish public is very much drawn to the subject of music at the present moment; the conviction is daily growing that it must be made to constitute a regular branch of education in their seminaries. This is the only mode [...] of rendering a people musical.“²²

Am nachhaltigsten wirkte sich Mainzers Tätigkeit im Bereich der Publizistik und Musikkritik aus. Die „Musical Times“ ist die älteste bis heute existierende Musikzeitschrift der Welt und das wichtigste einschlägige Organ in Großbritannien. Gegründet wurde sie 1842 als „Mainzer’s Musical Times and Singing Circular; a journal of literature, criticism and intelligence connected with the art, and the advocate of popular musical instruction“. Mainzer knüpfte damit an die Tradition der deutschen wissenschaftlichen Musikkritik an. Organe wie die „Neue Zeitschrift für Musik“ hatten in der britischen Presselandschaft bis dahin noch keine Entsprechung gefunden. Mainzer übertrug den Ansatz, passte ihn aber an und verband ernsthafte Kritik mit praktischen Aufführungsfragen, einem zugänglichen Schreibstil sowie einem niedrigen Preis, um ein breiteres, über bildungsbürgerliche Schichten hinausgehendes Publikum anzusprechen. Der Erfolg dieser Mischung wurde von dem Verlagshaus Novello erkannt, das die Zeitschrift 1844 übernahm und bis heute herausgibt.²³ Joseph Mainzer folgte 1848 einer Einladung nach Manchester, um ein Seminar für Musiklehrer und eine Singschule zu gründen, die schon bald von 2.000 Schülern besucht wurde. 1851 starb er, wie es hieß, an Überarbeitung und schwacher Gesundheit.²⁴

Die Anfänge der Musikwissenschaft in Schottland können auch über Mainzer hinaus als ein Fallbeispiel deutsch-britischen Kulturtransfers verfolgt werden. 1839 wurde der „Reid Chair of Music“ an der Universität Edinburgh eingerichtet. Bis 1891 hatten den Lehrstuhl fünf Musikwissenschaftler inne, von denen drei in Deutschland ausgebildet worden waren. Auch Mainzer hatte sich während seiner Edinburgher Zeit beworben, als Katholik jedoch keinen Erfolg gehabt.²⁵ 1891 ging der Lehrstuhl dann an Friedrich Niecks (1845–1924). In einem Nachruf auf ihn hieß es: „[He was] a profound musicologist, unsurpassed by any during the last half of the nineteenth century, [and] a musical reformer of the utmost significance.“²⁶ Die von ihm erbrachten Neuerungen an der Universität Edinburgh waren vor allem die Einführung des Instrumentalunter-

²² The Musical Times, 1.6.1926.

²³ Vgl. Nicholas Temperley, MT and Musical Journalism, 1844, in: The Musical Times, Juni 1969, S. 583–586; Victoria L. Cooper, The House of Novello. Practice and Policy of a Victorian Music Publisher 1829–1866, Aldershot 2003, S. 124.

²⁴ Vgl. Graetschel, S. 11f.

²⁵ Vgl. Henry G. Farmer, A History of Music in Scotland, London 1947, S. 389–394.

²⁶ The Monthly Musical Record, 1.8.1924, S. 226.

richts und die Hochstufung der Musikwissenschaft zum vollwertigen Graduiierungsfach. Wissenschaftlich legte Niecks die erste umfassende Biographie von Frédéric Chopin sowie zahlreiche Abhandlungen in der „Musical Times“ und dem „Monthly Musical Record“ vor. Für letztere Zeitschrift verfasste er rund 200 Artikel über so unterschiedliche Themen wie „Acoustics and Aesthetics“, „Deficiencies of the Teaching at Music Schools“ oder „Instrumental Music in Shakespeare’s Day“. Niecks wurde 1914 nach Kriegsausbruch zwangsweise emeritiert und repatriert, kehrte aber nach dem Krieg zurück. Mehr als dreißig Jahre später schrieb Henry Farmer in seiner Musikgeschichte Schottlands: „The high position of the Edinburgh faculty among British universities is mainly due to the seeds sown by Friedrich Niecks.“²⁷

Niecks bildete einen ‚Knotenpunkt‘ in einem transnationalen musikalischen Netzwerk, das britische mit deutschen Städten verband und die Mobilität von Spezialisten als Träger musikalischen Know-hows vorantrieb. Als Jugendlicher in Düsseldorf hatte er Klavier- und Kompositionsunterricht bei Julius Tausch genommen, der später das Glasgow Choral Union Orchestra leitete (siehe Tab. 2, S. 59). Niecks selbst war von dem Geiger Alexander Mackenzie überzeugt worden, Düsseldorf zu verlassen und nach Edinburgh zu gehen. Hier gründeten die beiden ein bekanntes Streichquartett, zu dem auch Adolf Kuchler (Geige; Leiter der Scottish Orchestral Society) und Hugo Daubert (Cello) gehörten. Alexander Mackenzie war als Zehnjähriger zur Ausbildung nach Sondershausen geschickt und schon bald in die zweiten Geigen des Hoforchesters aufgenommen worden. Nach seiner Rückkehr nach Edinburgh etablierte er sich als Geiger, Dirigent und Komponist. Einige seiner Werke wurden in Großbritannien von deutschstämmigen Orchesterleitern uraufgeführt, unter anderem von August Manns und dem Londoner Crystal Palace Orchestra, von Julius Tausch und Hans von Bülow in Glasgow und von der Carl Rosa Opera Company. Mackenzie wurde später Direktor der Royal Academy of Music in London und damit eine Schlüsselfigur im britischen Musikleben.²⁸ Er ist lediglich ein Beispiel einer größeren Kohorte britischer Musiker, die ihre Lehrjahre in Deutschland verbrachten und die dort erworbenen Fähigkeiten und künstlerischen Vorstellungen nach ihrer Rückkehr anwendeten. Das Leipziger Konservatorium besaß die größte Anziehungskraft. Allein zwischen 1843 und 1880 waren 337 britische Studenten dort eingeschrieben.²⁹ Darunter befand sich auch Allen Macbeth, der

²⁷ Ebd., sowie Ausgabe vom 1.9.1915; The Musical Times, 1.9.1899 und 1.8.1924; Farmer, S. 395.

²⁸ Vgl. Alexander C. Mackenzie, A Musician’s Narrative, London 1927; Eintrag „Sir Alexander Campbell Mackenzie“, in: New Grove, S. 500-502; Manz, Intercultural Transfer, S. 177-178.

²⁹ Vgl. Yvonne Wasserloos, Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert.

später Direktor der Glasgow Athenaeum School of Music wurde und dort, so Farmer, seinem „Teutonic outlook“ treu blieb.³⁰ Ein ähnliches Bild ergibt sich in London. An den dortigen drei Musikhochschulen unterrichteten neben Pianisten wie Ernst Pauer, Edward Dannreuther, Oscar Behringer und Otto Goldschmidt auch „mostly older generation English pianists who had studied in Leipzig.“³¹ Neben deutschen Migranten war die Kohorte der in Deutschland ausgebildeten britischen Musiker eine wichtige Trägergruppe interkulturellen Transfers.

3. Glasgow

Der Aufbau einer professionellen Musikszene in Glasgow folgte einem ähnlichen Muster wie in Manchester. Dort hatte seit Mitte des Jahrhunderts Charles Hallé nicht nur ein Orchester aufgebaut, sondern auch damit begonnen, eine Musikhochschule zu etablieren, das heutige Northern College of Music. Hallés Pendant in Glasgow war der aus Hamburg stammende Geiger Julius Seligmann (1817–1903), über den es hieß: „[To him] must be given the credit of being one of the first in helping to foster a taste for high-class music, and to organize a good orchestra by giving a concert in the early part of 1856.“³² Seligmann kam aus einer deutsch-jüdischen Familie und wurde zunächst Konzertmeister in einem Hamburger Orchester, wo er auch unter Mendelssohn spielte. 1842 zog er nach Glasgow, wo sich bereits sein Bruder als Kaufmann niedergelassen hatte. 1851 wurde Seligmann zum Präsidenten der Glasgow Choral Union gewählt und dirigierte ein Jahr später die schottische Erstaufführung von Mendelssohns Oratorium „Elias“ op. 70. 1856 organisierte er das erste Orchesterkonzert in Schottland, das ausschließlich von professionellen Musikern bestritten wurde. Unter den Solisten waren die Herren Hausmann, Thomas, Reichhardt and Hirsch. Im Jahr darauf gründete Seligmann die halbpensionelle St. Cecilia Musical Society, mit der er zahlreiche Stücke in Schottland erstauflührte, unter anderem Joseph Haydns „Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze“, Ludwig van Beethovens Messe C-Dur op. 86 sowie Werke von Brahms und Auszüge aus Wagners Kompositionen.³³

Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben, Hildesheim 2004.

³⁰ Farmer, S. 507.

³¹ Dorothy de Val, „Legitimate, Phenomenal and Eccentric“. Pianists and Pianism in Late Nineteenth Century London, in: Jeremy Dibble (Hrsg.), Nineteenth-century Music Studies, Bd. 2, Aldershot 2002, S. 182–198, hier S. 192.

³² Anonym, The History of the Glasgow Society of Musicians 1884–1944, Privatdruck 1944, S. 21.

³³ Ebd., S. 20f.; Robert Craig, The Early History of the Glasgow Choral Union, Glasgow 1960,

Ähnlich wie Mainzer kümmerte sich Seligmann auch um die Verbesserung des Musikunterrichts an Schulen: „[He was] contributing greatly to raising the general level of choral singing in the schools of Glasgow, preparing and writing a useful vocal manual for such classes, besides having executed various most acceptable arrangements of Scots melodies and other works.“³⁴

Und ähnlich wie Charles Hallé in Manchester war Seligmann bewusst, dass eine sich selbst tragende musikalische Entwicklung nur durch die Einrichtung einer höheren Ausbildungsstätte möglich war. 1888 gründete er mit dem West of Scotland Conservatoire of Music eine private Einrichtung, die schon bald mit einer städtischen Weiterbildungsstätte, dem Glasgow Athenaeum, verschmolz. Seligmann wurde zum Professor für Gesang, Klavier und Geige ernannt. In dieser Funktion führte er auch Gesprächskonzerte ein. Diese wurden von der Lokalpresse beschrieben als „rather novel lectures. [...] It excited so much attention that it brought out a large audience. [...] Questions were submitted to the veteran musical professor for reply.“³⁵ 1884 wurde Seligmann zum ersten Präsidenten der neu gegründeten Glasgow Society of Musicians ernannt und hielt diesen Posten bis 1898. Das Conservatoire of Music entwickelte sich zur führenden Musik- und Theaterhochschule in Schottland, dem heutigen Royal Conservatoire of Scotland. Seligmann wurde von den Zeitgenossen gemeinhin als „senior professional musician in the city“³⁶ angesehen.

Sein Versuch in den 1850er Jahren, ein festes Orchester einzurichten, scheiterte noch am mangelnden Publikumsinteresse. Konzerte wurden in den Folgejahren von *ad hoc* zusammengestellten oder eigens engagierten Orchestern bestritten. Die erste professionelle Opernaufführung in Glasgow erfolgte durch die Carl Rosa Opera Company im Jahre 1877. Mitte der 1870er Jahre wurden aber erste Schritte unternommen, das Orchester der Glasgow Choral Union durch vertragsähnliche Verhältnisse und eine strukturierte Konzertsaison zu professionalisieren.³⁷ In seiner ersten Spielzeit wurde das Orchester von dem Operettenkomponisten Arthur Sullivan, der ebenfalls in Leipzig studiert hatte, geleitet und dann bis 1900 ausschließlich von Dirigenten mit deutschem Migrationshintergrund. Mit Hans von Bülow und George Henschel bemühte man sich, auch Künstler von internationalem Rang zu verpflichten. Das Orchester war der Vorläufer des heutigen Royal Scottish National Orchestra.

S. 199, 330 (Zitat); Davis, S. 243-244.

³⁴ Anonym, History, S. 21.

³⁵ Glasgow Evening News, 17.11.1896.

³⁶ Craig, History, S. 359.

³⁷ Vgl. Manz, Pandering, S. 120.

Tab. 2: Chefdirigenten des Scottish Orchestra in Glasgow 1875–1900³⁸

Periode	Name	Weitere Angaben
1875–1876	Sir Arthur Sullivan	Studium am Konservatorium Leipzig; Komponist, „Gilbert & Sullivan“-Operetten („The Mikado“)
1877–1878	Hans von Bülow	geb. in Dresden; Hofkapellmeister in München, Hannover, Meiningen; enger Kontakt mit Wagner, Liszt, Brahms u.a.
1878–1879	Julius Tausch	geb. in Dessau; 1854–1878 Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf
1879–1894	Sir August Manns	geb. in Stolzenberg; Leiter des Crystal Palace Orchester London
1894–1895	Sir George Henschel	geb. in Breslau; 1881–1884 Chefdirigent Boston Symphony Orchestra ³⁹ ; danach wohnhaft in England
1895–1898	Willem Kes	geb. in Dordrecht/Holland; Studium in Leipzig, Brüssel, Berlin; 1888–1895 Chefdirigent Concertgebouw Orchester Amsterdam; 1905–1926 Kapellmeister Koblenz
1898–1900	Wilhelm Bruch	geb. in Mainz; vor 1898 Chefdirigent Oper Straßburg
ab 1900	Sir Frederic H. Cowen	Studium am Konservatorium Leipzig

Auch zahlreiche Musiker des Scottish Orchestra kamen aus dem Ausland. Die Konzertmeisterstelle hatten unter anderem Hermann Francke (1879), Victor Buzian (1881), Robert Heckmann (1884), Enrique Fernandez-Arbó (1887–88) und Maurice Sons (1885–87, 1888–1903) inne. Vorspieler der zweiten Geigen

³⁸ Quellen: New Grove, Einträge „Boston“ (Band 3, S. 70-77), „Hans von Bülow“ (Band 4, S. 599-601), „Sir Georg Henschel“ (Band 11, S. 382f.), „Willem Kes“ (Band 13, S. 502), „Sir August Manns“ (Band 15, S. 779f.), „Julius Tausch“ (Band 25, S. 125); Friedrich Blume (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u.a. 1966; Eintrag „Julius Tausch“, Band 13, S. 150; Friedrich Blume (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u.a. 1995; Eintrag „Glasgow“, Sachteil Band 3, S. 1395-1399; Farmer, History, S. 353-538; The Musical Times, 1.3.1900, S. 156; Conrad Wilson, Playing for Scotland. The History of the Royal Scottish National Orchestra, Glasgow 1993.

³⁹ Hier waren bis zum Ersten Weltkrieg nur deutsche bzw. österreichische Chefdirigenten tätig: George Henschel (1881–1884), Wilhelm Gericke (1884–1889, 1898–1906), Arthur Nikisch (1889–1893), Emil Paur (1893–1898), Max Fiedler (1908–1912), Carl Muck (1906–1908, 1912–1914, dann abgesetzt und nach der amerikanischen Kriegserklärung 1917 interniert). Siehe New Grove, Eintrag „Boston“.

war Richard Däblitz. Von den 77 Mitgliedern im Jahr 1897 trugen 34 keinen englischen Namen. Sie unterrichteten häufig auch am Glasgow Athenaeum. Für die 1890er Jahre können fünf bis acht Deutsche im Dozentenverzeichnis identifiziert werden. Darunter war der Pianist und Cellist Willy Benda, der unter anderem das Amateurorchester im Glasgow Vorort Greenock leitete. Daneben betätigten sich Deutsche auch als Privatlehrer, so zum Beispiel die Klavier- und Gesangslehrerin Adele Krüger. Auch hier lassen sich Parallelen zur Hochschulentwicklung in Manchester nachweisen. Nachdem Charles Hallé 1893 das Royal Manchester College of Music gegründet hatte, wurde er dessen erster Direktor und Professor für Klavier. Weitere Dozenten vor 1914 waren unter anderem Wilhelm Backhaus (Klavier), Willy Hess (Violine) und Carl Fuchs (Cello).⁴⁰

4. Unterhaltungsmusik

Die internationale Popularität deutscher und österreichischer Musikproduktion erstreckte sich auch auf den Unterhaltungssektor. Als Beispiel sei nur Johann Strauss' Sohn genannt, dessen Walzer, Märsche und Operetten auf der ganzen Welt aufgeführt wurden. Im Windschatten dieser Popularität hielten sich wiederum zahlreiche Musiker im Ausland auf, um die Hörbedürfnisse einheimischer Publikumskreise zu befriedigen.⁴¹ Im expandierenden ‚Sound der Großstädte‘ waren Deutsche und Österreicher daher nicht nur im Inneren von Konzertsälen vertreten, sondern auch im Freien. Das trifft insbesondere auf die allgegenwärtigen „German Bands“ zu. Diese sind nicht, wie Kellow Chesney in seiner Studie zur viktorianischen Unterwelt meint, der Vielzahl verarmter ausländischer Straßenschausteller zuzuschlagen.⁴² Vielmehr bestanden diese Blasmusikvereinigungen zumeist aus exzellenten Musikern, die in einer Ensemblegröße von fünf oder sechs Personen fast professionell auftraten. Oft handelte es sich um Studenten, die sich in den vorlesungsfreien Sommermonaten Reisegehalt und Zubrot verdienten. „German Bands“ gehörten zum Straßenbild und „Straßenklang“ viktorianischer Städte.⁴³

Schottland bildete hierbei keine Ausnahme. In den 1860er Jahren kam zum Beispiel eine aus der Pfalz stammende Gruppe mehrere Jahre hintereinander

⁴⁰ Vgl. Musical Times, 1.6.1899 (Zitate ebd.), 1.4.1898, 1.12.1898; Musical Times 1899, S. 405 (Däblitz); Post Office Glasgow Directory 1908/09 (Krüger); Farmer, History, S. 478; Jahresberichte Athenaeum in Glasgow University Archive, UGD 227/1/1/4/2; The British Musician, April 1897.

⁴¹ Vgl. zum Beispiel Rebecca Grotjahn, Die Entdeckung der Terra Incognita. Benjamin Bilse und sein reisendes Orchester, in: Meyer, S. 253-283.

⁴² Kellow Chesney, The Victorian Underworld, Harmondsworth 1972, S. 72.

⁴³ Vgl. Ronald Pearsall, Victorian Popular Music, Newton Abbott 1973, S. 191.

nach Edinburgh, um dann 1872 nach Amerika weiterzuwandern.⁴⁴ Für Glasgow vermitteln die einschlägigen Memoiren von J. J. Bell einen guten Eindruck vom Sound der viktorianischen Straßenszenerie in den 1870er und 1880er Jahren: „The German Band had by then become a British institution. There were superior persons who sneered, but in quiet streets the Band was sure of its pennies. Our band wore a sort of uniform and carried stands for its music. [...] Our band carefully adjusted its flimsy tripods [...], secured its music to the frame with criss-crosses of string, paused impressively, and then struck up, as one man. There were five performers – a clarinet, cornet, euphonium and trumpet – I cannot remember the fifth. Invariably the first item was a rousing march. It was followed by an operatic selection [...]; then a waltz, probably by Strauss or Gung'l [...] By way of compliment, the fourth item was always Scottish. When it was ended [...] the cornet player and another tucked their instruments under their arms and started off on a door to door collection. [...] A day was to come when [the band] would walk away, never to return.“⁴⁵

Der letzte Satz bezieht sich auf den Kriegsausbruch 1914, der dieser „britischen Institution“ ein Ende setzte.

Ein beliebtes Sonntagsvergnügen für die Glasgower Stadtbevölkerung war eine Dampferfahrt stromaufwärts bis in die Clydemündung. Auch auf diesen Ausflugsdampfern spielte in der Regel eine der „German Bands“. Sie stammten oft aus Bayern oder Württemberg und spielten leichte klassische Musik, Strauss-Walzer und beliebte Balladen.⁴⁶ Cameron Somerville erinnerte sich in seinen Memoiren: „They gave us good music. Naturally they excelled in waltzes, The Blue Danube being exceedingly well rendered.“⁴⁷ Anlässlich der Weltausstellung 1901 gastierte das Berliner Philharmonische Blasorchester unter „Herrn Moser“ in Glasgow und konnte für ein „Grand Al Fresco Sacred Concert“ auf der Duchess of York mit Werken von Mendelssohn, Stainer und Sullivan gewonnen werden.⁴⁸

Schließlich sind auch die Unterhaltungsorchester zu nennen, die in den beliebten „ballrooms“ zum Tanz aufspielten. Wie in der klassischen Musik war auch hier ein deutscher oder französischer Name bereits ein Qualitätsmerkmal. Beliebte Orchesterleiter, die in Glasgow und Edinburgh auftraten, waren Wilhelm Iff, Franz Groenings, Alois Brousil, Jules Guitton, Joseph Pelzer und

⁴⁴ Vgl. Panayi, *German Immigrants*, S. 126–128.

⁴⁵ J. J. Bell, *I Remember*, Edinburgh 1932, S. 24–26.

⁴⁶ Vgl. Alan J. S. Paterson, *The Golden Years of the Clyde Steamers 1889–1914*, Newton Abbott 1969, S. 229.

⁴⁷ Cameron Somerville, *Colour on the Clyde, or Memories of the Clyde Steamers*, Rothsay 1970, S. 24.

⁴⁸ *Glasgow Herald*, 7.6.1901; Paterson, S. 229f.

Claude Jaquinot. Das populärste Unterhaltungsorchester war das von dem Pianisten Wilhelm Iff (1878–1933) geleitete Iff's Orchestra, das mit Walzern, Polkas und Ragtime aktuelle Stilmoden bediente. In den Erinnerungen J. J. Bells heißt es: „[Iff was] a little, fair man, with the nimblest of fingers and a smile that added to the illumination of the ballroom. For more than a generation he was first of his profession in the West, yes, and in Scotland, and only the War removed him from that position, for he was German. In Glasgow during the 'nineties there was a saying to the effect that with his piano, his band and his smile, Wilhelm Iff could make dead men dance.“⁴⁹

5. Fazit

Bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg hatten nationalistische und kulturechauvinistische Stimmen künstlerische Abgrenzung vom „Anderen“ gefordert. Diese Stimmen stilisierten deutsche Musiker in Großbritannien zur negativen Projektionsfläche, ihnen wurde vorgeworfen, eine Emanzipation britischer Künstler von kontinentalen Stilvorstellungen zu verhindern. Der Komponist und Musikkritiker Cecil Forsyth forderte 1911 in seinem Buch „Music and Nationalism“, dass sich England durch konsequente Ausweisung deutscher Komponisten und Musiker von ausländischen Einflüssen befreien sollte.⁵⁰ Solcherlei Reaktionen dürfen aber nicht über die Gleichzeitigkeit von „Aneignung und Abwehr“⁵¹ hinwegtäuschen. Deutsche und österreichische Komponisten waren auch weiterhin auf britischen Konzertprogrammen vertreten. Begreift man migrierende Musiker als Trägergruppe einer kulturellen „asymmetrischen Referenzverdichtung“⁵² in der sich globalisierenden Welt des 19. Jahrhunderts, so kommt es nicht überraschend, dass diese Gruppe in den Nehmerkulturen gegensätzliche Reaktionen auslöste. Wie Sebastian Conrad erklärt, waren Nationalisierung und Globalisierung „nicht zwei Etappen einer konsekuativen Entwicklung, sondern bedingten sich gegenseitig. [...] Die Dynamik von Nationalisierung und Nationalismus [muß] immer auch als ein Produkt der Globalisierung der Zeit um 1900 verstanden werden.“⁵³ Der Erste Weltkrieg stellte dann in vieler Hinsicht einen Einschnitt dar. Bis zu einem gewissen Grade wurde Forsyth's Forderung nach Ausweisung in die Praxis umgesetzt, als

⁴⁹ J. J. Bell, *Do you remember?*, Edinburgh 1934, S. 15f.

⁵⁰ Sven Oliver Müller, „A musical clash of civilisations?“ *Musical Transfers and Rivalries around 1900*, in: Dominik Geppert/Robert Gerwarth (Hrsg.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity*, Oxford 2008, S. 305–329.

⁵¹ Muhs, *Aneignung und Abwehr*.

⁵² Osterhammel, S. 1292–1295.

⁵³ Sebastian Conrad, *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, München 2006, S. 8.

deutsche Staatsbürger in Großbritannien zuerst masseninterniert und dann oft repatriiert wurden.⁵⁴

Überblickt man jedoch den größeren Zeitrahmen des 19. sowie auch des 20. und 21. Jahrhunderts, so ist ein umfangreicher und nachhaltiger Kulturtransfer zu konstatieren, der nicht zuletzt durch Migranten diffundiert wurde. In einer Zeit, in der Klängaufnahmen noch nicht einem Massenpublikum zugänglich gemacht werden konnten, spielte die direkte Aufführung vor Publikum eine zentrale Rolle. Die Anwesenheit des Künstlers war durch technische Reproduktion nicht zu ersetzen. Musiker verfügten über internes Wissen, das nur durch den Akt der Migration übertragen werden konnte. Sie reagierten in ihren Wanderungsbewegungen seismografisch auf ein vom Konzertpublikum wahrgenommenes Kulturgefälle. Durch ihre Sozialisierung und Ausbildung in der dichten Musiklandschaft Deutschlands waren sie auf internationalen, vor allem anglo-amerikanischen⁵⁵ Bühnen gerne gesehen. Solche Musiker, die nicht nur kurzfristig gastierten, sondern sich dauerhaft ansiedelten, reproduzierten und adaptierten die aus Deutschland bekannten Strukturen im Ausland und trugen so zu einer nachhaltigen Verankerung in der Nehmerkultur bei.

Der methodische Weg des vorliegenden Beitrags, den Zusammenhang zwischen Migration und Kulturtransfer anhand zweier expandierender Großstädte zu umreißen, ist bisher von der Forschung nicht beschritten worden. Der lokale Zugriff hat eine hohe Dichte an kulturellen Transfers zu Tage befördert. Es handelt sich um die Spezialistenmigration einer überschaubaren Gruppe, die aber durch ihren Beruf und das damit verbundene öffentliche Auftreten außerordentlich sichtbar in der britischen Öffentlichkeit war. In Kombination mit reger Unterrichtstätigkeit verbreitete diese Gruppe künstlerische Ideen, deren Umfang weit über die reinen Zahlenreihen hinausging. Deutsche Musiker in den schottischen Metropolen gaben nicht selten den Impetus zur Gründung von Orchestern, Kammermusikvereinigungen, Chören sowie Musik- und Hochschulen. Sie induzierten künstlerische Innovation in Bereichen wie Aufführungspraxis, Musikwissenschaft, Publizistik und Pädagogik. Vor allem durch institutionelle Verankerungen sind Neuerungen bis heute sichtbar, wie an den Beispielen des Royal Scottish National Orchestra, des Royal Conservatoire of Scotland und der Zeitschrift „Musical Times“ gezeigt werden konnte. Glasgow

⁵⁴ Vgl. allgemein Panikos Panayi, *The Enemy in our Midst. Germans in Britain during the First World War*, New York 1991.

⁵⁵ Zu den Vereinigten Staaten vgl. Jessica Gienow Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations 1850–1920*, Chicago 2009; Thomas Schmidt-Beste, *The Germanization of American Musical Life in the 19th Century*, in: Josef Raab/Jan Wirrer (Hrsg.), *Die deutsche Präsenz in den USA*, Berlin u.a. 2008, S. 513–538; Ilona Stölken, *Das deutsche New York. Eine Spurensuche*, Leipzig 2013, S. 59–78.

und Edinburgh waren letztlich repräsentative Beispiele sich globalisierender Metropolen des 19. Jahrhunderts, deren Klangwelten nachhaltig von deutschen Zuwanderern mitbestimmt und transformiert wurden.