

Gesang und der musikalischen Umsetzung von Handlung. Das Endresultat, Singspiele seien „kunstvoller als ihr Ruf“ (S. 476), kann nicht überraschen, war doch die Rehabilitierung von vornherein das gesetzte Ziel. Es schließt sich ein mehr als 70seitiger Anhang an, in dem jedes einzelne der zwölf Werke in seinem Ablauf erfasst wird. Dieser wird für jeden Forscher, der sich in Zukunft mit dem Genre beschäftigt, nützlich sein.

Die Aufmachung ist sehr ansprechend und übersichtlich, der Haupttext sorgfältig redigiert. An etlichen Stellen hätte Straffung gutgetan, nicht zuletzt auch bei den sehr redundanten Literaturangaben. Ein lustiger Fehler aber gehört in jedes Buch, besonders wenn es einen solchen Umfang hat: Hier steht er auf S. 43 und lautet: „Ihr Mund, wie Rosenstroh“ (muss heißen: rosenroth).

Mit den genannten drei Themenkreisen erfasst Kuhl zweifellos wichtige Kategorien, wobei die erste die grundlegende ist. Das Verdienst der Arbeit liegt in der Demonstration musikalischer Strategien, die Figuren kennzeichnen, und einer Sphäre, etwa dem urbanen Raum, der höheren Gesellschaftsschicht, einer Nation zuzuordnen. Mit der Charakterisierung bzw. Typisierung hängt zusammen, ob gemeinsamer Gesang oder eine durchkomponierte Handlungssequenz plausibel erscheinen können. Dank äußerst zahlreicher Notenbeispiele, die die jeweils nur handschriftlich überlieferte Musik in entscheidenden Teilen bequem zugänglich machen, kann der Leser die Argumentation mitverfolgen. In genauen und aufschlussreichen Analysen arbeitet Kuhl die Abschattierungen zwischen „Volkston“ und mehr artifiziellen Verfahrensweisen, die musikalische Interaktion von Figuren, die Verwendung von Formelsprache und Tonmalerei oder die Anklänge an bekannte Stilmuster des Musiktheaters heraus und zeigt somit die Möglichkeit, Musik mit Hilfe eines Feldes von Assoziationen gleichsam zu semantisieren. So entsteht in Details ein sehr lebendiges Bild.

Jede Beschäftigung mit dem Singspiel erfordert den Spagat zwischen Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft und stellt insofern sehr hohe Ansprüche. Bei Kuhns metrischen und literarischen Analysen vermisst man immer wieder die zielführenden Fragen, findet hingegen weniger Wichtiges breit dargestellt. Man hätte ihm hier mehr Unterstützung, etwa durch das Promotionskolleg, gewünscht. Noch viel mehr gilt dies für den geistesgeschichtlichen Kontext, die notwendige Einordnung in theoretische Diskurse. Was sie betrifft, verweist Kuhl allenfalls auf Thomas Betzwieser oder Jörg Krämer. Dabei wäre es höchst wünschenswert gewesen – gerade auch für einen musikwissenschaftlichen Leserkreis –, die musikalischen Beobachtungen in den Zusammenhang von Theoriekomplexen wie Empfindsamkeit, Genieästhetik oder die im 18. Jahrhundert heißdiskutierte Dramenpoetik gesetzt zu finden. Kuhl wählt als Bezugspunkt die „zeitgenössische Erwartung“, die er aus Rezensionen und musikkritischen Schriften ableitet. Besonders Erstere sind freilich oft rasch hingeworfen, persönlich oder ethisch gefärbt, manchmal auch witzig-pointiert und von individuellen und populären Alternativvorschlägen durchzogen – kurz, sie sind ihrerseits stark interpretationsbedürftig und erst aus Kenntnis der verschiedenen Konzepte und kontroversen Positionen seit der Gottschedzeit zu verstehen. Gut herausgearbeitet ist der Grund, warum musikalische Sympathie- und Assoziationslenkung funktionieren konnte, allerdings im Fall der Nationalstereotypen (Kapitel 2.3).

Mit diesem Buch liegt ein solider musikwissenschaftlicher Beitrag zur Verfahrensweise von zwölf repräsentativen Singspielen vor, der in mancher Beziehung sogar als Nachschlagewerk dienen kann, der jedoch einem Leser mit interdisziplinären Ansprüchen an dieses komplexe Forschungsfeld weniger gerecht wird.

(Februar 2016)

Irmgard Scheitler

WOLFGANG GRANDJEAN: *Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900. Ein deutsch-französischer Musiker in Paris. Biographie und Werk mit einem Werkverzeichnis und einer Notenbeilage „Armide et Renaud“ (E. Moreau). Scène II & III. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 544 S., Abb., Nbsp., Notenbeilage: 31 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 43.)*

Georges Schmitt gehört zur Mehrheit der einst mitunter erfolgreichen, heute aber vergessenen Musiker, die im Schatten einiger weniger Zeitgenossen stehen, deren Name überdauert hat. Eine wiederkehrende Konstante solcher Musikerbiographien sind die Brüche, die in den Bilderbuchkarrieren der großen Namen fehlen. Im Fall von Georges Schmitt wird der Bruch zum konstituierenden Merkmal: durch die frühe Emigration von Trier nach Paris, in dem er trotz der späten Einbürgerung nie ganz heimisch wird.

Wolfgang Grandjean hat es unternommen, diese Biographie in einer Studie aufzuarbeiten, die für Jahrzehnte das Standardwerk bilden wird. Darin kommt nun der Pariser Georges Schmitt zur Sprache, nachdem dieser im 20. Jahrhundert lange nur als deutscher Komponist des *Moselliedes* gegolten hatte. Über weite Strecken handelt es sich, ganz gemäß dem Untertitel „Ein deutsch-französischer Musiker in Paris“, um eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Künstlermonographie, die systematisch die alltäglichen Bedingungen eines Musikers der Zeit erforscht und somit des Ehrenrettungsversuchs nicht mehr bedürfte: „Heute zählt Georges Schmitt zu den ‚vergessenen‘ Musikern des 19. Jahrhunderts – zu Unrecht!“ (S. 16)

Die biographischen Brüche Schmitts werden in einem hohen Maß von geschichtlichen Zäsuren bestimmt. So zog Schmitt nach Diensten bereits im Kindesalter als Domorganist in Trier und nach nur zwei Jahren Ausbildung bei Joseph Antony in Münster 1844 mit 23 Jahren nach Paris. Berlin als Studienort schien eine Option,

auf einer einjährigen USA-Reise vier Jahre später prüfte er eine Emigration in die USA. Doch Schmitt sollte sein ganzes Leben in Paris verbringen. Dort traf er vor der Revolution von 1848 als Deutscher auf günstige Bedingungen. Seine Kenntnisse des deutschen Orgelrepertoires und namentlich seine Ausbildung an deutschen Orgeln (mit fundiertem Training des Fußpedals) machten ihn zum gefragten Organisten. So erlangte er 1849 den schon damals hochrenommierten Posten des „organiste titulaire“ an der Kirche von Saint-Sulpice – früher und einsamer Höhepunkt seiner Musikerkarriere.

Doch im „Second empire“ unter Napoleon III. änderte sich die Stimmung. Schmitt musste seine Stelle an Saint-Sulpice 1863 u. a. aufgrund seiner deutschen Nationalität abgeben; Nachfolger wurde der Franzose Louis Lefébure-Wély, dessen „mondäner“ Stil – ein Schlagwort der Zeit – dem Publikumsgeschmack weit mehr entsprach als Schmitts deutsche Schule des gelehrten, polyphonen Spiels. Die Kündigung bedeutete eine lebenslange Schmach. Den Lebensunterhalt verdiente der Familienvater wie bisher als Klavierlehrer, aber auch als Kirchenmusiker an deutschsprachigen Kirchgemeinden in Paris.

Bereits während seiner Zeit an Saint-Sulpice hatte sich Schmitt um die Erneuerung der Kirchenmusik in Frankreich bemüht, 1857 war das Lehrwerk *L'Organiste praticien* erschienen. In der Folge betätigte er sich auch journalistisch und setzte sich für eine Verwendung des „chant grégorien“ im Geist des Cäcilianismus ein; eine späte Veröffentlichung von 1881 (*Office complet de la semaine sainte*) enthält Vorschläge zur Orgelbegleitung des Chorals.

Ansonsten hatte sich Schmitt schon Mitte der 1860er Jahre von der Kirchenmusik ab- und einer zweiten Karriere als Opernkompontist zugewandt. Zwischen 1865 und 1874 kamen fünf Bühnenwerke zur Aufführung, oft verbunden mit finanziellem Risiko, nie jedoch gekrönt von Erfolg. Die Gründe

lagen wohl im außermusikalischen Bereich, denn melodischer Einfallsreichtum und stilistische Wandlungsfähigkeit gehörten zu Schmitts Stärken. Doch es fehlte an finanziellen Mitteln und an gesellschaftlichen Kontakten; letztlich galt er immer noch als Fremder. Just während des Krieges von 1870/71 erfolgte schließlich Schmitts Einbürgerung, die jedoch in keiner Weise den künstlerischen Erfolg zu mehren vermochte. Zunehmend isoliert, starb Schmitt 1900 im Alter von 89 Jahren.

In Frankreich war sein Name schnell vergessen. In Deutschland blieb er seit dem deutsch-französischen Krieg als deutscher Komponist in Erinnerung, vor allem als „Sänger des *Moselliedes*“ – komponiert 1846, im 20. Jahrhundert populär bis in die 1980er Jahre, allerdings mit einer für Laien vereinfachten Rhythmik, nachzuhören in einem Youtube-Video mit Heino. Dieses Bild wurde überhöht durch den 1980 erschienenen Roman *Der vergessene Lorbeer – Die Geschichte des Domorganisten Johann Georg Gerhard Schmitt aus Trier* von Maria Schröder-Schiffhauer, die bei Urenkeln Schmitts Quellenforschung betrieben hatte, um die Ergebnisse dann fiktiv anzureichern. Die Wiederentdeckung des Pariser Schmitt schließlich erfolgte erst in jüngster Zeit und hat nun durch die vorliegende Veröffentlichung ihren Höhepunkt erreicht.

Die Quellensituation ist prekär. Ein eigentlicher Nachlass existiert nicht. Grandjean konnte keine Nachfahren mehr ausfindig machen. Somit gelten auch die Manuskripte, die Schröder-Schiffhauer noch gekannt haben soll, als verschollen. In der Bibliothèque nationale lagern Notendrucke von Schmitts Werken, die Stadtbibliotheken von Trier besitzen Fotokopien ansonsten verschollener Quellen, so eines 700seitigen Lebensberichts, verfasst auf Französisch in den letzten Lebensjahren, der noch einer eingehenden Lektüre harret.

Die große Stärke des Buches besteht in der musikalischen Analyse. Höhepunkte

sind Grandjeans federleichte Verbalisierungen musikalischer Sachverhalte. So seien „in Schmitts modulierender Harmonik die Errungenschaften mancher Zeitgenossen nicht zu finden: wie der geschmeidige (wagnersche) Klangstrom, der Schmelz der Nonenakkorde und ihrer Derivate sowie die exquisiten, für die französische Musik typischen modalen Wendungen.“ Hingegen vermisst man „in Schmitts meist homophonem Satz die polyphone Auflockerung des Stimmgewebes oder die gleichberechtigte Interaktion von Vokalstimmen und Orchester“ (S. 373). „Eine besondere Qualität“, so Grandjean weiter, „besaß Schmitts Musik dagegen immer schon aufgrund ihrer melodischen Kraft. Während die harmonischen und koloristischen Errungenschaften des postwagnerschen Stils oft erkaufte wurden durch melodische ‚Einebnung‘ und die Auflösung fester Melodiestrukturen, strebte seine Musik [...] nach Plastizität der Melodik“ (S. 374).

Das Werkverzeichnis ist gleichermaßen überzeugend und erschütternd, sind doch nur etwa die Hälfte von Schmitts Werken erhalten – von den zehn Bühnenwerken gar nur ein einziges.

Es wäre zu wünschen, dass ein Verlag einer solchen Studie, in der Jahre harter Arbeit stecken, etwas mehr Sorgfalt angedeihen ließe, etwa hinsichtlich Lektorat und Satz. Denn es ist ein leidenschaftliches Werk, das einem Zeit und Künstler auf wunderbare Weise näherbringt.

(Mai 2016)

Heinrich Aerni

*Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert.* Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Mitarbeit: Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2014. IX, 307 S., Abb., Nbsp., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 2.)

Die Beiträge dieses Sammelbandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen eines Internationalen Kongresses für Musiktheorie in Wien im April 2008 gehalten wurden. Könnte die Publikation als zweiter Teil einer dreibändigen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte von 1700 bis heute den Eindruck kompendienhafter Geschlossenheit hervorrufen, so betont der Herausgeber Dieter Torkewitz einleitend den Charakter eines aus „Untersuchungen von Einzelaspekten“ bestehenden „Korpus aus begrenzter Übersicht“ (S. IX). Neben Perspektiven der Musikgeschichte und -theorie sind solche der musikalischen Praxis repräsentiert, wodurch eine vielseitige Annäherung an die in weiten Bereichen wenig erforschte Musizierpraxis im langen 19. Jahrhundert gelingt.

Von der Reihenfolge der Beiträge, die weitgehend einer Gruppierung nach Gattungen (Klavier-, Violin- und Orchestermusik) entspricht, weicht die folgende Übersicht teilweise ab, um zusätzliche Korrelationen hervorzuheben. So findet Peter Gülkes eröffnende Auseinandersetzung mit unreflektierten „Selbstverständlichkeiten“ und distanzlosen Attitüden beim „Umgang mit klassischer und romantischer Musik“ eine Fortsetzung mit Jocelyne und Ingomar Rainers Kritik an vermeintlich auf ehrwürdige Musiziertraditionen zurückführbaren Interpretationsgepflogenheiten. Ein zweiter, sprachlich besonders pointierter Essay von Albrecht Riethmüller berührt mit der im 20. Jahrhundert erfolgten Verdrängung, Verteilung und unangemessenen Darstellung von Musikkultur des 19. Jahrhunderts ein Themenfeld, das drei Aufsätze über in Ver-

gessenheit geratene, gleichwohl auf frühen Tonträgern dokumentierte Interpretationsstile aufgreift. Axel Schröter stützt die These, Frederic Lamonds Beethoven-Vortrag sei ein „realistisches Abbild des lisztschen Beethovenspiels“ (S. 166), durch etwas cursorisch ausgewertete Gegenüberstellungen von Lamonds Beethoven-Editionen mit denen Bülows und Liszts, eingehende Untersuchungen zu Tempi und Einspielungsdauern sowie aufschlussreiche Interpretationsvergleiche mit weiteren nominellen Repräsentanten der Beethoven-Liszt-Bülow-Tradition. Clive Brown legt überzeugend dar, dass die besonders durch Joseph Joachim verkörperte deutsche Schule des Violinspiels allein mit Einspielungen von Marie Soldat-Röger authentisch dokumentiert sei. Durch spezifische Art des tempo rubato, sparsames Vibrato, expressives Portamento und exquisit phrasierte Legato-Bogenführung wirke ihr Spiel auf heutige Hörer gänzlich unvertraut (S. 203). Mit dem gebundenen (im Unterschied zum freien) tempo rubato thematisiert Martin Kapeller eine nach dem Ersten Weltkrieg „in Verruf“ geratene Aufführungsmanier (S. 274), bei der Schichten des Tonsatzes durch asynchrone Realisierung voneinander abgehoben werden. Rubato-Kontroversen spielen auch eine Rolle bei Stefan Hanheides auf Aufführungskritiken basierender Beschäftigung mit dem Konzertdirigenten Gustav Mahler, der mit subjektiven, innere Programme sinfonischer Werke voraussetzenden und zugleich analytisch-detailbesessenen Interpretationen Widerstand erregte.

In zwei zentralen Aufsätzen der Publikation bildet Carl Czernys Klaviermethodik den Ausgangspunkt für Werkinterpretationen. Der Frage nach der Relevanz harmonischer Analyse für die Interpretation nachgehend, beleuchtet Dieter Torkewitz zwei gut vergleichbare Werkauschnitte von Mozart und Beethoven, wobei sich zeigt, dass ohne zusätzliche kontrapunktische Begründungen (wie „chromatischer Durchgang“) eine har-