

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 Choral.

Ansonsten hatte sich Schmitt schon Mitte der 1860er Jahre von der Kirchenmusik ab- und einer zweiten Karriere als Opernkomponist 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 Quellsituation 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