

knapp gehalten und enthält nicht alle in den Fußnoten nachgewiesenen Titel; redaktionell sind Fehler stehengeblieben, z. B. sind die *Mémoires d'un bourgeois de Paris* natürlich von Louis Véron und nicht von Jacques Bonnaure (S. 215, Fußnote 407); *Le Prophète* ist nicht 1839, sondern 1849 uraufgeführt worden (S. 236), und *La Juive* wird nicht ins Feuer geworfen, sondern in einen Kessel mit kochendem Öl (S. 217, auch 283). (Dass dies gegenüber den Heroinen, die von Voltaire bis Berlioz zuhauf ins Feuer gehen, zweifellos eine Steigerung des Schreckens darstellt, hätte im Kapitel 10 „Dokumentation des Schreckens“ dargestellt werden können.) Hilfreich ist der Index, der nicht nur alle zitierten Eigennamen, sondern auch die besprochenen Werke erschließt.

(März 2017)

Matthias Brzoska

*JOHN CARNELLEY: George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XII, 329 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)*

Als Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 nach London kam, war es Sir George, wie er ihn nannte, in dem er den besten und feinsten Dirigenten sah (S. 250). Ähnlich pries auch Ignaz Moscheles den exzellenten Dirigenten, der fast alle wichtigen Festivals und Konzerte in London und in der Provinz mit größter Sorgfalt und Präzision dirigierte (S. 65). Doch wer war dieser vielgepriesene Dirigent, worin bestanden seine Leistungen?

Grundlage von John Carnelleys gründlicher Studie über Leben und Wirken von Sir George Thomas Smart (1776–1867), den ersten professionellen Dirigenten in Großbritannien, ist dessen handschriftliches autobiographisches Journal (Sir George Smart Papers, London, British Library, Add. MSS 41771–41779, 42225). Carnelly beleuchtet die außergewöhnliche Karriere von Smart aus drei Perspektiven: zunächst

seinen erfolgreichen Weg an die Spitze des Londoner Musiklebens, dann seine innovativen Beiträge zum Konzertleben in London und zu Musikfesten in den englischen Provinzen; außerdem seine Reise in wichtige europäische Musikmetropolen im Jahre 1825, auf der er u. a. mit Beethoven zusammentraf und bei Weber eine englische Oper in Auftrag gab. Seitdem galt er als der führende britische Musiker seiner Zeit und war ab 1830 vielfältig in den Aufbau des viktorianischen Musiklebens involviert.

Carnelleys Buch kann deshalb zum einen als eine gründliche Fallstudie zum Werdegang eines erfolgreichen und einflussreichen britischen Musikers des 19. Jahrhunderts gelesen werden: George Smart begann als Organist der St. James's Chapel, Hampstead Road, war dann Lehrer an Schulen und gab „amateur lessons“ für adlige Schüler und „professional lessons“ für professionelle Sänger. 1794 sprang er bei einem Konzert unter Haydns Leitung als Paukist ein und sang als Bass in Oratorien- und Opernchören. 1802, in der Zeit der kurzen Unterbrechung des Kriegs zwischen Großbritannien und Frankreich, besuchte er gemeinsam mit Vater und Bruder Paris. Hier, wie auch auf seiner späteren Europareise 1825, notierte Smart täglich, was ihm Erinnerungswürdig war, etwa die Zusammensetzung des Opernorchesters oder die Möglichkeit des Dirigierens mit Taktstock. Anhand zahlreicher Quellen arbeitet Carnelly heraus, welche karrierefördernde Wirkung zu Smarts Zeit der Kontakt zu einflussreichen Förderern aus den obersten Schichten der Gesellschaft hatte, im Fall von Smart insbesondere zu Lord Charles Spencer. Smart war der erste britische Musiker, der als Dirigent Karriere machte, in der Vereinigung der Funktionen von Impresario, Verwalter und Dirigent. Damit wurde er zur zentralen Figur für die Entwicklung des Londoner Konzertlebens in der Zeit zwischen 1800 und 1867. Effektive Probenarbeit mit guten Musikern und ein bewusst innovatives Re-

pertoire waren die Grundlage seines Erfolgs. Von 1805 an stieg, wie Carnelley belegt, die Zahl der von Smart dirigierten Konzerte in London bis zu 62 im Jahr 1830 (Tabelle auf S. 98), daneben dirigierte Smart 87 Konzerte bei Festivals in der Provinz. Insgesamt dirigierte er zwischen 1798 und 1858 an die 1.500 Konzerte, ab den 1820er und 30er Jahren mit Taktstock – eine Praxis, die er bereits 1802 in Paris gesehen hatte. Privatkonzerte waren für Smart die lukrativste Einkommensquelle, und nachweislich war er dabei oft der einzige Nicht-Italiener. Smart war auch der erste Musiker seiner Zeit, dem ein Adelstitel verliehen wurde, und zwar 1811 vom Lord Lieutenant von Irland. Dieser Titel trug anschließend beträchtlich zu seiner wachsenden Akzeptanz bei adligen Auftraggebern bei. Ab 1807 kann Carnelley die Präsenz von Beethoven-Werken in Smarts Programmen nachweisen: Unter den zwischen 1819 und 1824 dirigierten 95 Sinfonien waren fast alle von Beethoven. Durch Smart wurden die Orchesterwerke Beethovens dann allmählich auch außerhalb Londons bekannt. In Beethoven sah Smart – verstärkt ab den 1830er Jahren – den geeigneten Komponisten, um das Projekt einer nationalen Musik auf europäischer Grundlage voranzutreiben. Fast wäre es ihm auch gelungen, Beethoven nach London zu holen und damit Johann Peter Salomons Erfolg mit Haydn zu wiederholen.

Smart war nicht nur maßgeblich an der Gründung der Philharmonic Society 1813 beteiligt, sondern setzte sich 1823 auch für die Gründung einer Royal Academy of Music ein. 1824 erlebte unter Smarts Leitung *Der Freischütz* in Covent Garden seine britische Erstaufführung. Daneben leitete er von 1813 bis 1826 über hundert Oratorienkonzerte. Smart weitete seinen Einfluss aus und dirigierte auf Musikfestivals in Liverpool, Bath, Newcastle, Norwich und Edinburgh. Auch hat Smart in den von ihm dirigierten Konzerten viele junge und talentierte Solis-

ten in die britische Musikszene eingeführt, darunter den jungen Franz Liszt.

Carnelleys Auswertung von Smarts Journal bestätigt überzeugend neuere Forschungsergebnisse von Ian Taylor (2010), dass es zwischen der Abreise Haydns 1795 und der Gründung der Philharmonic Society 1813 in London ein sich lebhaft weiterentwickelndes Konzertleben gegeben hat. In den Zeitungen nahm zwar die Zahl von Konzertankündigungen wegen der Einführung von Anzeigengebühren ab – was im Rückblick den falschen Eindruck sinkender Konzertzahlen und eines stark reduzierten Konzertlebens bewirkt hat. Doch ist, wie Carnelley belegen kann, die Zahl der Konzerte zwischen 1805 und 1825 im Wesentlichen stabil geblieben (siehe Tabelle 1, S. 70).

Carnelleys Buch bietet aber weitaus mehr als die vertiefte Erschließung des „Nineteenth-Century London Concert Life“ (und insofern ist das Titelbild mit dem Blick in das Innere der Westminster Abbey bei den Krönungsfeierlichkeiten von Queen Victoria auch einseitig): Smarts detaillierte Aufzeichnungen von seiner Reise in die Konzertzentren Wien, Leipzig, Berlin und Paris im Jahre 1825 fördern wertvolle Informationen zur musikalischen Aufführungspraxis und zu namhaften Komponisten zutage. So traf Smart u. a. persönlich mit Beethoven und Weber zusammen: Von Beethoven erwartete Smart Hinweise zur Aufführung besonders der neunten Sinfonie, bei Carl Maria von Weber wollte er eine neue englische Oper in Auftrag geben. Daneben ging es ihm darum, Verbindungen zu prominenten Musikern und Komponisten aus den Musikmetropolen des europäischen Festlandes aufzunehmen und sie für London zu gewinnen.

Mendelssohn Bartholdy kam 1829 nach London, 1830 dirigierte Smart die erste Aufführung der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in London bei der Philharmonic Society. Mendelssohn selbst dirigierte seine erste Sinfonie und zeigte sich von der Qua-

lität des Orchesters begeistert. Smart war es, der Mendelssohns *Paulus* erstmals in Großbritannien beim Liverpool Festival 1836 aufführte. Dieses Stück wurde zum Bezugspunkt für alle späteren britischen Oratorienkomponisten, in seiner gelungenen Verbindung von Händel'schen Elementen und der Musiksprache des 19. Jahrhunderts.

Bei den Krönungsfeierlichkeiten für Queen Victoria 1838 trat Smart als Dirigent, aber auch als Komponist und Organist auf, was von der Presse nicht positiv aufgenommen wurde. Smart zog sich in den darauffolgenden Jahren aus dem öffentlichen Leben mehr und mehr zurück und wirkte als Komponist liturgischer Musik und als Organist an der Chapel Royal im St. James's Palace.

Insgesamt bietet Carnelleys Buch über das Biographische hinaus für das Londoner und für das europäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Fülle an gründlich aufgearbeiteten und gut präsentierten Materialien.

(März 2017)

Hartmut Möller

*Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945.* Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2016. 380 S., Abb.

Der vorliegende Band geht auf eine fast gleichnamige Tagung zurück, die bereits Ende 2012 in Düsseldorf stattgefunden hat, und ist durch vier zusätzliche Beiträge ergänzt. Die ebenfalls schon von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos im Jahr 2012 im selben Verlag herausgegebene, eine Ringvorlesung aus dem Jahr 2010 publizierende Schrift *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* ist der Schwesterband. Im Verhältnis zu diesem bringt das neue Buch zwei bereits im Titel markierte inhaltliche Fokussierungen, nämlich auf „deut-

sche‘ Musik“ und einen konkreten Zeitraum: „1848–1945“.

Begründet wird die historisch nachvollziehbare Setzung dieser Untersuchungsphase mit jenen beiden Großsäuren deutscher politischer Geschichte, die nicht gleichwertig mit musikalischen oder musikgeschichtlichen Argumenten erscheinen. Dementsprechend weisen einzelne Beiträge einen eher politikgeschichtlichen als musikhistorischen Fokus auf. Stefan Keym etwa lässt seinen Beitrag über das Leipziger Konzertrepertoire vor 1914 nachvollziehbarerweise mit dem Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys im Jahr 1835 beginnen, dessen Ära am Pult des Gewandhausorchesters aber bekanntlich durch den viel zu frühen Tod 1847 bereits vorüber war, als Deutschland von den Aufständen 1848/49 durcheinandergeschüttelt wurde. Auch bleibt die im Titel unbenannte enorme Bedeutung der Binnenzäsur des Ersten Weltkriegs in der Bandkonzeption nicht unberücksichtigt, da gleich mehrere Beiträge diese explizit adressieren (vgl. neben Keym die Texte von Heike Bungert, Dietmar Klenke und Alexander Friedman).

Inhaltlich geht es dem Band um die „Wirkmechanismen von Musik bei der Stiftung von Identität(en) und Solidarität“ (S. 7), dabei „zum einen um den affirmativen Gebrauch von Musik als Machtdemonstration, zum anderen um die subversive Infragestellung dieser Macht und auch um die verschiedenen Transformationsphasen dazwischen“ (S. 9f.). Hierfür werden exemplarisch „das Chorwesen, die Sinfonik, Komponisten, Filmmusik, Lieder, Musikfeste oder Vereine auf ihre Funktionen als Träger und Diskussionsorte von musikalisch zu stiftender Identität“ (S. 10) hin untersucht. Der interdisziplinär konzipierte Band bringt dafür MusikwissenschaftlerInnen und GeschichtswissenschaftlerInnen zusammen, was aber allenfalls graduell spürbar wird, etwa im jeweils aufgegriffenen Schrifttum, da auch