

Maßloser Meister

Zum 150. Geburtstag des Komponisten
Florent Schmitt.

Von Matthias Kornemann

Diese Geburtstagsfeier wird in unseren moralisch hochgestimmten Zeiten keine leichte sein. Ein halbes Jahrhundert ruhte eine symptomatische Affäre in den Zeitungsarchiven, bis 1995 ein Lehrer des „Lycée Florent Schmitt“ auf Artikel stieß, nach denen Schmitt am 26. November 1933 bei einer Aufführung dreier Lieder Kurt Weills aufgestanden sei und laut „Vive Hitler“ gerufen habe. Dass der Komponist und langjährige Kritiker der „Temps“ ein provokationssüchtiger Zeitgenosse war – der Verleger Heugel nannte ihn unverblümt einen „unverantwortlichen Irren“ –, war den damaligen Habi-tués des französischen Musiklebens bekannt. Deshalb zog die Zwischen-ruf-Affäre nur träge Kreise durch die Pariser Gazetten und war bald verges-sen (vollständig dokumentiert unter www.blamont.info/textes1382.html). 1936 wurde Schmitt als Nachfolger

von Paul Dukas in die Académie des beaux-arts gewählt, wurde 1952 Kom-mandant der Ehrenlegion und erhielt noch 1957 den „Grand Prix Musical de la Ville de Paris“, obwohl man wusste, dass der Vorfall im Konzert eher die Spitze des Eisberges markiert hatte. Man pflegte bei einer kulturellen Iko-ne wie Schmitt nonchalant darüber hinwegzusehen. Das verhielt sich bei Coco Chanel ähnlich.

Die Ausgrabung der Affäre führte dann 2002 zur Umbenennung des Ly-

Grelle Dissonanzen durch-schneiden spätromantische, farbgesättigte Klangflächen

zeums im Pariser Vorort St. Cloud, wo Schmitt gelebt hatte. Ein paar entwid-mete Straßen folgten, und das war es dann. In der digitalen Welt indes blieb die trübe Historie hängen – ein Blick in die Wikipedia genügt – und schob sich vor die Wahrnehmung einer wahrlich markanten künstlerischen

Lebensleistung. Aber wie würdigt man einen, dessen politische Haltung, des-sen ganze Persönlichkeit uns Heutigen nicht unbedingt gefällt? Eine manichä-ische Trennung von Leben und Werk würde Wesentliches verfehlen. Wer sich der unverwechselbaren Tonspra-che Schmitts annähert, wird nämlich irgendwann spüren, dass sie bei aller Qualität nicht der heiklen Charakter-züge entbehrt. Die erotisch-sadisti-schen Sujets, die er in seiner Glanzzeit wählte, spiegeln sich in einer Musik,

die eine gelegentlich fast schmerzende Wirkung auf den Hörer haben kann – und das nicht nur ihrer schieren Lautstär-ke wegen, über die sich schon die Zeitgenossen

mokierten. Die grellen Dissonanzen, deren effektvolle Freisetzung er kul-tivierte, durchschneiden spätroman-tische, farbgesättigte Klangflächen in einer kalkuliert-erschreckenden Wei-se. Zu dieser heiklen Kunst war es ein langer Weg. Man kann das wörtlich nehmen.



Geboren wurde Florent Schmitt am 28. September 1870 in Blâmont, einem Städtchen nahe der Grenze zum Elsass, das einige Monate später zum Deutschen Reich kam. Ähnlich wie schon bei César Franck konstruierte man aus dieser Herkunft „zwischen den Kulturen“ eine Art naturgegebener Affinität zur deutschen Musik. Solche Betrachtungen führen eigentlich immer zu Mentalitätskitsch. Dass sich sein Vater, ein Kleinhändler, als Musikliebhaber ganz der deutschen Klassik und Romantik verschrieben hatte, wäre auch andernorts möglich gewesen. Organist sollte der Junge werden – die Wünsche waren bescheiden wie das ganze Milieu. Aber „waren die Organisten nicht diejenigen, die nur im Viervierteltakt spielten?“, bemerkte Schmitt später mokant. Er wählte das Klavier. Mit 17 ging er aufs Konservatorium von Nancy. Das pianistische Erweckungserlebnis kam spät: Chopin. Nicht der Chopin der Virtuosen, sondern jener der gesuchten Harmonien. Das Spiel mit erlesenen Akkordfolgen war für den ehrgeizigen Studenten wichtiger als die Perfektionierung am Klavier. Das zweite derartige Erlebnis, von dem er berichtet, löste Francks Violinsonate aus, auch dies ein Werk bahnbrechender Harmonik. Viel mehr ist nicht zu erfahren aus Schmitts

Jugend. Im Oktober 1889 trat er ins Pariser Konservatorium ein. Harmonielehre hörte er bei Albert Lavignac, der schon die Wege Debussys

und d'Indys gelenkt hatte, Kompositionslehrer waren Massenet und seit 1896 Gabriel Fauré. Seine Mitstudenten trugen nicht minder glanzvolle Namen. Bald kannte Schmitt Debussy, Ravel, Satie und all die anderen. Seit diesen frühen Jahren war er eine extrem gut vernetzte Figur des Pariser Musiklebens, und das sollte auch so bleiben.

Das Konservatoriumsjahrzehnt bleibt rätselhaft farblos. Von Ravel, Satie und Debussy wissen wir, wie sie

mit ihren Experimenten ihre Lehrer provozierten. Schmitts Musik bis zu seinem vierunddreißigsten Lebensjahr kündigt nichts an, sie scheint unter der Samtdecke handwerklicher Glätte zu kaschieren, welche Exzesse ihr Schöpfer ausbrütete. Zwei bescheidene Gattungen dominieren, Lieder und Klavierzyklen für zwei und vier Hände, Charakterstücke, Walzer und Reiseskizzen. Gebrauchsmusik, die hält, was ihre modischen Titel versprechen („Spleen“, „Parfum exotique“ oder „Wunsch des jungen Mädchens“), sanft-gefällig, harmonisch und satztechnisch kaum über Massenet hinausweisend. Man hat sie vergessen, sobald sie verklungen ist. Aber es ist doch rätselhaft, wie einzelne geniale Bruchstücke aus diesem befremdlich gesichtslosen Schaffen herausragen. Ein einzelnes Lied, „Musique sur l'eau“ (1898) bewegt sich mit seinem harmonischen Schillern und seinem schwelgerischen Kolorit ganz und gar auf der Höhe von Debussys Komponieren dieser Zeit – eine Stilübung von geradezu unheimlicher Vollendung. Und da sind die „Lucioles“, ein kleines Klavierstück aus den „Nuits romaines“ op. 23 (1901), um das sich eine apokryphe Anekdote rankt. Danach habe Ravel seinem kleinen Kreis, den

warteten, ließ er seine Zeitgenossen nicht ahnen. Völlig unvorbereitet konfrontierte er das Pariser Publikum im November 1906 mit einem Ausbruch, wie es ihn in der europäischen Musik vor Strawinsky noch nicht gegeben hatte. Ein kurzer Paukenwirbel auf fis, eine jäh den Vorhang zerreißende, harmonisch schneidende Blechfanfare, und schon im fünften Takt ein ekstatischer Fortissimo-Aufschrei des Chores: „Gloire au seigneur“. Ein unvergleichlich aufpeitschender Introitus einer halbstündigen Komposition, die von den Kommentatoren etwas hilflos mit Epitheta wie „kolossal“ und „zyklopisch“ bedacht wurde. Am besten traf es der mit Schmitt befreundete Dichter Léon Paul Fargue: „Ein musikalischer Krater öffnet sich“ – der „Psaume XLVII“ für Chor, Solosopran und ein Riesenorchester. Einen vergleichbar abrupten Wendepunkt in einer künstlerischen Entwicklung wüsste ich nicht zu nennen. Auf die – nehmen wir die aufblitzenden Talentbeweise aus – glatte Gefälligkeitsmusik folgt ein Kolossalwerk, als erhebe sich ein Achttausender unvermittelt aus einer einförmigen Ebene. Wie kam es dazu? Wir können nur den äußeren Umschwung skizzieren, der innere gehört der Spekulation...

„Fünfmal habe ich mich um den Rompreis beworben, aber nur einmal gewonnen“, stellte Schmitt später in seinem gewohnt sarkastischen Tonfall fest. Um diesen

prestigeträchtigen Preis kämpften alle bildenden Künstler und Musiker seit seiner Einführung im Jahr 1801. Nachdem Schmitts Kantaten mit den Titeln „Mélusine“, „Frédégonde“, „Radegonde“ und „Callirhoë“, die schon den ganzen ledernen Akademismus der Preisaufgabe atmen, durchgefallen waren, erwarb er den Preis 1900 mit „Sémiramis“. Aber auch dieser Erfolg, ominöserweise mit dem ersten orientalischen Themenvorwurf, war ihm verleidet. Sein Lehrer Fauré hatte, da

Glatter Gefälligkeitsmusik folgt ein Kolossalwerk, als erhebe sich ein Achttausender aus der Ebene

„Apachen“, verkündet, dass es nicht mehr möglich sei, wirkungsvoll für das Klavier zu schreiben. Schmitt nahm die Herausforderung an und erfand einen derart raffiniert zerstiebenden Klaviersatz, dass Ravel mit den „Jeux d'eau“ geantwortet habe, dessen Textur diejenige Schmitts allerdings ziemlich weit hinter sich lässt. Aber man hört, dass da einer mehr konnte, als er zeigte.

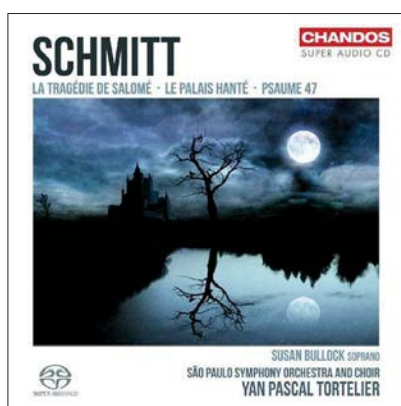
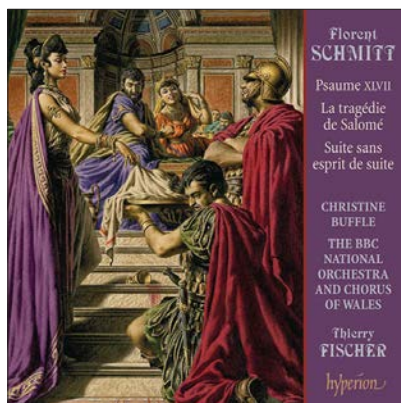
Dass sich da Kräfte sammelten, die auf Gelegenheit zu einer Eruption

er um die Ablehnung seiner Komponistenkollegen wusste, die Jurystimmen der Bildhauer und Maler eingesammelt, um Schmitt die verdiente Auszeichnung zu verschaffen. Schmitts Resümee zu den Vorgängen ist bezeichnend: „Das einzige, was zählte, waren die dreißigtausend Francs sowie kostenlose Reise und Unterkunft.“

Ahnte Schmitt, als er im Dezember 1900 aufbrach, dass es ihn in Rom nicht halten würde? Berlioz hatte vorgelebt und beschrieben, welchen Widerwillen die Villa Medici und das römische „Programm“ in einer romantischen Natur auslösen konnten. Auch Debussy äußerte, kaum in Rom angelangt, seinen Abscheu. Michelangelos Fresken bedrängten ihn, die Museen ödeten ihn an. Überall Ennui. Schmitt erfasste der Überdross bereits im ersten der projektierten drei Jahre. „Ich hatte genug von diesem Leben, in dem man Städte erkundet wie Napoléon Schlachten gewann. Genug der Kirchen, Paläste, Museen und der Statuen von Victor-Emmanuel, Cavour und Garibaldi. Es leben die Bäume und grünen Wiesen!“ Und so löste die klassische Bildungswelt nur eins aus – einen folgenreichen Fluchtpuls.

Schmitt begann zu reisen. Es wurde zur lebenslangen Obsession. Noch der Pass, den sich der Achtzigjährige ausstellen ließ, enthielt bei seinem Tode 40 Einreisestempel! Zuerst bereiste er den Süden Deutschlands, München, Nürnberg und Bayreuth, wo er den „Parsifal“ hörte – „zu spät, um der Gnade teilhaftig zu werden“. In der Tat, vom modischen Wagnerismus der Jahrhundertwende sollte Schmitts Musik nicht einmal gestreift werden.

Allmählich erweiterte Schmitt seinen Radius. Durch Südfrankreich zog er nach Spanien, hinüber nach Marokko, die Küste entlang, über Oran, Tunis in die Tripolitana. Beschwerdebriefe über seine Abwesenheit füllten bereits zwei Bände in der Villa Medici. Der 82-jährige Direktor des Instituts habe ihn über vier Stockwerke in sein



Quartier verfolgt, um ihm die Statuten zu verlesen, die er längst so gut kannte, dass er sie hätte komponieren können. Der Preisträger habe sich in Zentraleuropa aufzuhalten. Im Herbst 1903 brach er endgültig mit dem Reglement und ging über Korfu, den Athos und Konstantinopel ins „türkische Asien“, wie sein Schüler und Biograf Octave Ferroud auflistet. Hier erreichen wir die entscheidende Schwelle in Schmitts Leben. In den frühen Vierzigerjahren schrieb er, „ich liebe den Orient wie mein drittes Heimatland – ohne zu verschweigen, dass Italien, wo ich gelebt habe, mein zweites ist. Ich erinnere mich glücklich an meine Reisen in Arabien, Persien, Afghanistan und anderen unvergesslichen kleinen Ländern der Region, auch wenn ich ihrer Sprachen nicht mächtig war.“ Schmitt war ein anderer, als er aus dem Osten zurückkehrte.

Die Orientbesessenheit durchdrang die Kultur Frankreichs im 19. Jahrhunderts in vielgestaltiger Weise und fand stets neuen Stoff für ihre Erneuerung. Seit Napoleons Ägyptenfahrten zo-

gen die Reisenden an die Ufer der Levante und den Nil hinauf, und all die Reiseberichte und Konfessionen, die diese Fahrten anregten, prägten die Imagination der Spätergeborenen, denen schon das Wort „Orient“ das Bild einer dicken, dutzendfach übermalten Leinwand vorstellte, bedeckt mit literarischen und musikalischen Reflexen des Erlebten, aber mehr noch des Ersehnten und Projizierten. Wer aufbrach, spürte Gegenwartsekel. Man muss nur die ersten Seiten der großen Reiseberichte eines Chateaubriand, Nerval oder Flaubert lesen. Die sensiblen und blasierten Seelen zog es in eine Gegenwelt zum aufbruchstrunkenen bürgerlichen Materialismus. Sie suchten Wollust, Trägheit, Grausamkeit und grelle Farben, Züge, die sie in ihren zivilisationsmüden Seelen längst genährt hatten. Im Osten fanden sie dies alles. Irgendwann musste man nicht einmal mehr reisen, es genügte, den Orient durch die Augen all derer zu betrachten, die schon gedichtet hatten. Aber mochte diese Orientimagination auch wenig mit der Lebenswirklichkeit zu tun haben, war sie doch so etwas wie ein kollektives Kunstwerk, das freilich schon zu vergilben begonnen hatte, als Schmitt gen Osten aufbrach. Für den Sohn des Kleinhändlers aus Blâmont aber war es ein Rausch wie für Chateaubriand ein Jahrhundert zuvor. Und sein Aufbruch trug die literarisch vorgeprägten Züge der Selbstbefreiung und -findung. Fast verdirbt man die Geschichte, wenn man die Chrono-

logie seines ersten Biografen Ferroud betrachtend zweifelt, ob es einer in drei Monaten von Konstantinopel nach Afghanistan und retour schaffen konnte. Lag die Schwelle, an der ein erlebter Orient an den imaginierten grenzte, nicht deutlich weiter westlich, als Schmitt selbstmystifizierend wahrhaben wollte? Aber diese Frage ist pedantisch angesichts des Psalms, den er mitbrachte. Interessanterweise scheint er weitgehend in Berlin skizziert worden zu sein, wo es Schmitt auf der Rückfahrt sechs Monate hielt. Dieser Aufenthalt brachte noch einmal sehr konventionelle Musik, „Souvenirs d'Allemagne“. Aber wir begegnen auch darin kleinen, verschrobene Vorstößen ins Neuland. Welcher andere französische Komponist hätte Werder an der Havel besucht und in einem kleinen vierhändigen Walzer verewigt?

Erst am 27. November 1906 erlebte der Psalm seine Uraufführung. Für die Hörer muss es einem Zivilisationsbruch geglichen haben, dass eine Rompreisarbeit – und das war sie der Form nach – eine derart barbarisch-ruchlose Tonsprache annahm. Die lustvolle Entfesselung von Lärm und Dissonanz brachte Schmitt den Spitznamen „Eber der Vogesen“ ein. Allein der einleitende Marsch im Fünf-Vierteltakt mit dem grellen Schmettern einer ins Monströse gewachsenen Janitscharen-Kapelle ist von einer schamlosen Schmissigkeit, die sein Kompositionslehrer Fauré als geradezu verletzend empfunden haben dürfte. Dabei kalkuliert

Schmitt die Effekte so minutiös, wie er es auf dem Conservatoire gelernt hatte, allerdings übersetzt in Dimensionen, die dieses Maßgefühl verschleiern. Nicht nur die außerordentliche Masierung der Klangmittel, sondern auch die unerhörte Weite des Stils und die Langsamkeit harmonischer Progressionen verleihen dieser Komposition ihre geradezu bestürzend gigantische Physiognomie. Das Werk ist aus großen, thematisch verknüpften Blöcken aufgetürmt, die Schmitt manchmal etwas lustlos aneinanderreihet, vor al-

lem vor Eintritt der Fuge, so als wolle er hier seinen Überdruß an solchen in einer „Rompreisarbeit“ obligatorischen Elementen demonstrieren. Es überwiegen aber Überleitungssektionen von erlesenem Einfallsreichtum. Herrliche Imitationen der Holzbläser nehmen die fast wollüstigen Melismen des Sopransolos voraus, mit dem im Mittelteil das ekstatische Geschehen in einer Art erotisch geladener Hohe-lieb-Atmosphäre zur Ruhe kommt („Il a choisie dans son héritage la beauté de Jacob qu'il a aimée avec tendresse“).

Die hypertrophe Schlusssektion steuert Schmitt auf der „Jakobsleiter“ eines auskomponierten Crescendos an, das sich über 50 Takte für die Rückkung vom Des nach C nimmt. In solcher Vergrößerung sind auch simple harmonische Effekte von unerhörter Wirkungskraft. In einem letzten „Gloire“-Aufschrei im dreifachen Forte lässt er den Chor ganze fünf Takte auf dem Dominantseptakkord stehen und enthält den Hörern das erlösende H-Dur mit fast genießerischem Sadismus vor. Die Schlusstakte verwandeln den flotten Marsch dann in eine Art entfesselt triumphierender Kirmesmusik. Diese orgiastische Tonsprache, durchbrochen von Episoden schwelgerischer Weichheit, entbehrt aller religiösen oder sakralen Anklänge. Sie ist ein Muster musikalischen Orientalismus – Delacroix' „Tod des Sardanapal“, übersetzt in Töne. Für die nächsten dreißig Jahre wurde dieses Genre Schmitts unangefochtene Domäne. „Teilzeit“-Orientschwärmer waren fast alle französischen Komponisten dieser Epoche, aber bis auf den vergessenen, umstrittenen Visionär Ernest Fanelli erschuf sich kein anderer Meister einen derart „totalen“ Orient.

Das barbarisch-aufgekratzte Janitscharen-Schmettern lebt in zwei Werken für Blasorchester fort, „Sélamik“ op. 48a (1906) und „Dionysiaques“ op. 62 (1914). Die Bühnenmusik zu „Antonius und Cleopatra“ (1920) oder die Stummfilmmusik zu „Salammbô“ op. 76 (1925) stellen seine technisch



immer ausgefilterten Rhythmen und Orchesterfarben sozusagen im Breitwandformat aus. Das Meisterwerk eines Genres, das genuin orientalisches anmutet, ohne orientalische Themen einzusetzen, zugleich Schmitts meistgespielte Komposition, ist „La Tragédie de Salomé“ (1906/11). Es handelt sich um keine mit Strauss konkurrierende Oscar-Wilde-Adaption, sondern um ein „Mimodrame“ des Übersetzers und Proust-Freundes Robert d'Humières. Das pantomimische Element regte Schmitt zu abenteuerlichen Taktwechseln und Metren (3 ½ Vierteltakt!) an, und dass Strawinsky Partien der „Danse d'effroi“ fast wörtlich für den Opfertanz seines „Sacre“ übernahm, belegt den visionären, aufpeitschenden Charakter dieser Partitur mit ihren polyrhythmischen und polytonalen Versuchsanordnungen.

D'Humières Szenario liest sich wie eine Übersetzung der Bilder des einst berühmten Gustave Moreau, und in Schmitts sinnlicher Harmonik spiegeln sich die giftig-kalten Farben des Symbolisten. Schon frühe Kommentatoren suchten diesen Vergleich. Die Melodik tritt in diesen auf Bewegung und Farbe reduzierten Partituren zunehmend zurück, und mit den Jahren wird Schmitts Musik immer schwerer fassbar, auch wenn Ferroud leicht überzeichnet, wenn er bemerkt, eine Melodie existiere bei Schmitt nur als eine Art kontrapunktischer Funktion.

In der Wahl seiner sadistisch-erotischen Sujets verrät sich Schmitt als später Erzpriester der französischen Décadence. Salomé, Salammô, Cléopatra und die männermordende Oriane bilden eine regelrechte Musterkollektion der Femmes fatales, und mit seiner Favoritin Ida Rubinstein hatte der Komponist eine Tänzerin gefunden, die die bedrohliche Aura dieser Gestalten in ihr bewegtes Leben hinübergetragen zu haben schien. Einen kurioseren Kompositionsauftrag

als den für Schmitts letztes Ballett „Oriane et le prince d'amour“ (1932) kann man sich kaum vorstellen: „Es war ein wunderbarer Sommer-nachmittag. Ich war in Artiguemy und lag friedvoll und ohne einen bösen Gedanken unter den Apfelbäumen, als ein Geräusch wie ein Erdbeben die Stille durchbrach. Ein Auto, das sich verrückterweise den Ziegenpfad

Der junge Messiaen pries die „sehnsüchtigen Melodien von wollüstig orientalischer Kontur“

entlanggeschlängelt hatte, hatte sich regelrecht um eine große Eiche gewickelt und die Insassinnen zu Boden geschleudert. Jedermann weiß, dass Madame Rubinstein über solchen Kalamitäten steht. Aufrecht und groß wie die Eiche, immer noch lächelnd, schien sie kaum bemerkt zu haben, dass sie nur knapp einer ausgesprochen pittoresken Todesart entronnen war. Sie war 873 Meilen gefahren, um mir dieses Ballet anzutragen.“ Ein letztes Mal weht einem aus dieser Partitur die erlesene Perversion und Edelsteinkälte Gustave Moreau'scher Erfindung entgegen. Die erotisch unersättliche Oriane mordet ihre Liebhaber wie ihre kaukasische Ahnin Tamara, und in den lasziven Tanzbildern dieser Partitur kostet Schmitt noch einmal alle Reizwirkungen seiner Orientpalette aus. Der junge Messiaen pries in einem Artikel die „sehnsüchtigen Melodien von wollüstig orientalischer Kontur“ und die geradezu „teuflischen Rhythmen“ der abschließenden Wahnsinnszene. Als das Werk 1938 abgeschlossen war, war die Rubinstein zu alt für die Rolle der männermordenden Prinzessin, und Schmitt verlor die Lust an derartigen Sujets. Der Orient entließ seinen frenetischen Sklaven für die letzten zwanzig Jahre seines Schaffens.

Man fragt sich, ob die exzessiven Tonbilder seiner orientalischen Periode auch eine kompensatorische

Funktion hatten. Längst lebte der Komponist mit Frau und Kind in seinem kleinen, aber erlesen eingerichteten Haus im noblen St. Cloud ein bürgerliches Leben. Auch seine überscharfen Ausfälle als Musikkritiker – Kritiker könne nur sein, wer bereit sei, zu verletzen, bemerkte er dazu – mögen Ventile bedenklicher Neigungen gewesen sein.

Schmitts künstlerische Orient-Obsession ist so faszinierend, dass wir leicht übersehen könnten, dass er als Komponist immer auch die westliche Hemisphäre bewohnt hat. Aber auch in den von orientalischem Kolorit unberührten Werken brachte der stilistische Umbruch der Reisejahre gattungsrevolutionierende Musik hervor. Wie beim parallel konzipierten Psalm entfaltet sich der neue Stil völlig unvorbereitet in einem einzigen Großwerk, dem Klavierquintett h-Moll op. 51 (1905, rev. 1919). Obwohl dem Namen nach ein Kammermusikwerk, teilt es mit dem Psalm seine außergewöhnlichen, regelrecht Bruckner'schen Dimensionen. Aus dem wabernden Nichts – der Klaviersatz mit seinen massigen Akkordtremoli drängt ins Orchesterale und wirkt stellenweise wie eine Reduktion – schält sich über 27 steigende Takte das Thema heraus. In der vielleicht erstaunlichsten Episode des Werks, im Finale, begegnet eine 135 Takte umfassende, elektrisierende Steigerungstrecke, die in einer Fortissimo-Dissonanzballung mündet, wie man sie in dieser Gattung noch niemals zu hören bekommen hatte. 135 Takte höchst subtiler, unentwegt mutierender Themenverflechtungen und Beleuchtungswechsel, die, so amorph-wabernd sie auch klingen mögen, nie ihr Ziel zu verlieren scheinen, den triumphal gefeierten Beginn der Reprise. Das Werk schließt mit einer gigantomanischen Kombination aller Themen, für die vier (!) Systeme im Klavierpart kaum ausreichen.

Maß und Gewicht dieses Werkes waren nicht zu übersteigern, und der „Eber der Vogesen“ reduzierte und verfeinerte seine Sprache, ähnlich wie im orientalischen „Fach“. Mit der „Sonate libre“ für Klavier und Violine op. 68 (1919) fügte er der von Fauré und Franck ausgehenden Gruppe einsam dastehender, stets Persönlichstes aus-sprechenden Violinsonaten ein spätes Meisterwerk hinzu. „Frei“ nennt er dieses Stück aus verschiedenen Gründen. Einer klassisch organisierten Form weicht Schmitt beharrlich aus. Er sollte über achtzig werden, bis er sich an die klassischen Gattungsvorbilder Sinfonie oder Streichquartett wagte, und sein Respekt vor den Ahnen spricht sich auch in seiner Auslassung der Opuszahl 111 aus, die man nach Beethoven nicht mehr vergeben könne.

„Frei“ aber auch, was das Wesen des Zusammenspiels angeht. Schon in der Introduction gehen Geige und Klavier sich lose umrankende, aber unabhängig schweifende Wege, und das ist symbolisch in verschiedenen Taktarten festgeschrieben. Die Geige beginnt im 12/8-Takt, das Klavier 4/4, nach zwei Takten schwingt die Melodie ins 9/8-Metrum, das Klavier 3/4. Alle drei Takte ein Wechsel, immer abenteuerlicher, bis zu 24/16 gegen 4/4. Auf einen festen, gemeinsamen metrischen Untergrund zielt dieses sozusagen unkonfliktive „Nebeneinanderspielen“ niemals, die unendliche Melodie der Violine mäandert sich mit wunderbar zarter Erfindungskraft und Melancholie aus dem mathematisch verschachtelten Notations-Korsett heraus. Der zweite Teil setzt Dissonanzen und vitale Impulse frei, die zum Avanciertesten zählen, was die Musik dieser Jahre kennt – kurioserweise in sehr übersichtlicher Notation. Hinter all dem steckt auch die Ironie des intellektuellen Spielers, der mit seiner virtuoson Kompositionstechnik in nahezu jedes Idiom, in jede Textur schlüpfen konnte.

In dieser kreativen und technischen Wendigkeit liegt aber auch ein Problem für die Nachwelt. Es genügen wenige Takte einer Komposition seines Freundes Albert Roussel, um das unverwechselbare Aroma eines Personalstils wahrzunehmen. Bei Schmitt ist das nicht der Fall, und doch würde man dem einzelnen Reifewerk kaum seine höchste Individualität absprechen. In diesen paradoxen Zügen spiegelt sich das Vorbild des ewigen Experimentators Strawinsky. Schmitts langes Komponistenleben reicht über die tiefen Brüche der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, und das Konzept einer organischen kreativen Entfaltung hätte sich nur unter völliger Abkapselung von den Zeitläuften leben lassen. Schmitt aber war um regen künstlerischen Austausch bemüht, war mit Schönberg und Strawinsky gut bekannt, und mag sein Werk auch nicht vergleichbar ins Neuland vorstoßen wie das der Kollegen, so war es doch sehr offen für äußere Einflüsse. Ein Parcours durch sein Opus zeigt, dass Schmitt in fortwährenden Experimenten und Stilwandlungen der Festlegung auf einen festen Personalstil auswich.

Der Schöpfer sadistisch-dekadenter Tableaus konnte anmutige Märchen-

Aber Schmitt konnte es nicht lassen, den Kinderschreck hervorzuzaubern: Das letzte Stück „Terrible“ wischt die traumverlorene Kinderwelt mit alpträumenhaften Dissonanzen fort.

Da zuckt sein sardonischer, bedenklicher Humor auf, der sich im Großen und Befremdlichen in der musikalischen Huldigung für seinen verstorbenen Lehrer Gabriel Fauré auslebt (In memoriam op. 72a (1937)). Auf eine brütende Trauermusik mit einer sphärischen, sich vor der sensiblen Kunst seines Lehrers verneigenden Schlusssektion („Cippus feralis“ (Grabstein)) folgt ein dreiminütiges „Scherzo sur le nom de Gabriel Fauré“, eine diabolische Miniatur, die mit ihrer überdrehten Aggressivität das Vorangegangene regelrecht höhnisch widerruft. Immer wieder lässt der Komponist zarte, typisch Fauré'sche Melodiebildungen aufkeimen, um sie mit gewalttätigen Tutti-Schlägen niederzuschlagen – eine kindlich-bösartige Zerstörungsetüde, in der symbolisch die Welt und Ästhetik seines Lehrers vernichtet wird. Diese posthume, durchaus verstörende Reaktion weist zurück zum Rätsel der späten, eruptiven Selbstbefreiung nach dem epigonalen Jugendjahrzehnt. Mit dem Psalm stieß er sich mit einem Mal, unter

Aufbietung aller Kräfte, aus der ästhetischen Welt seines Lehrers ab, und dieser „Vatermord“ wirkte subkutan als Muster über Jahrzehnte seines Schaffens. Es war, als

habe sich Schmitt immer erneut aus dieser alten Welt losreißen müssen, die ihn letztlich doch nie ganz losließ.

So spiegelt der aggressive Elan seiner Musik einen allgemeineren Hang zur Verneinung und Provokation, der tief in seinem Naturell wurzelte, das sich weder ganz in der alten noch in der neuen Welt heimatisch fühlte und wohl am ehesten in den ungezählten Fluchten in die Fremde zu sich kam. Der Zwang, sich aggressiv von Dingen loszusagen und lustvoll in Widersprü-

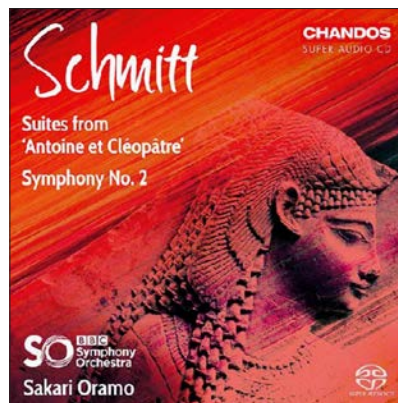
Der Hang zur Verneinung und Provokation wurzelte tief in seinem Naturell

musik wie die von Andersen inspirierte Kinderballettmusik „Le petit elfe ferme l'oeil“ erfinden. Ihrer vierhändige Originalfassung (op. 58) fertigte Schmitt später ein Orchestergewand (op. 73) von zarter, farbiger Transparenz voll verspielter Schlagwerkeffekte. Noch mehr überrascht, mit welcher Sicherheit er die schlichte, eindringliche Sprache der Kindermusik traf. Sein Zyklus „Enfants“ op. 94 (1941) zeigt die Kinder mit heilig-schlichtem Ernst beim Chorsingen und Soldatenspiel.

che zu verwickeln, prägte auch sein Schreiben und kulturpolitisches Handeln. Wahrscheinlich genoss er diese Rolle sogar.

Der „Vive Hitler“-Ruf war ganz und gar kein Einzelfall. Sein Leben lang sympathisierte er mit der ultramontanen, antisemitischen „Action française“, Männer wie Barrès und Léon Daudet waren nach seinem Geschmack. Dem „Comité France-Allemagne“ gehörte er seit seiner Gründung 1935 an, nach dem Einmarsch der Deutschen wurde er „Co-président d'honneur“ der musikalischen Sektion der „Groupe Collaboration“, die sich um den deutsch-französischen Kulturaustausch während der Besatzungsjahre kümmerte. Willig folgte er Goebbels' Einladung zur Feier des 150. Todestages von Mozart, und diese Wien-Fahrt sei eine „pèlerinage encore plus nazi que mozartien“ gewesen, wie der Essayist Lucien Rebatet seinerzeit zu-frieden notierte. Es verdient Erwähnung, dass auch Arthur Honegger mit von dieser Partie war. Völlig schamlos trug Schmitt seinen Antisemitismus noch im hohen Alter vor sich her. Dem jüdischen Komponisten Ned Rorem gegenüber sprach er noch 1957 von Kurt Weill als einem „petit juif sale“. Freute er sich über die verletzendende Provokation? Und doch verkehrte er unter jüdischen Intellektuellen und machte Ida Rubinstein zu seiner Muse.

Nach der Befreiung fand sich Schmitt kurzzeitig im Gefängnis, aber seine Strafe fiel mild aus: ein Jahr Publikationsverbot, allerdings rückwirkend berechnet. Zu Lebzeiten musste er die Zeche für seine Haltung nicht zahlen. Bis zu seinem Tode blieb er geehrt, die Aufführung seiner zweiten Sinfonie nur drei Monate vor seinem Tod 1958, war ein verdienter Triumph. Der langsame Satz ist nach all den inneren Zerrissenheiten so etwas wie ein Hafen, in dem er mit 87 Jahren endlich zu einer gewissen Abgeklärtheit gelangen konnte; über die trotzigste Lebenskraft der Ecksätze kann man nur staunen. Es ist eines der eindrucksvollsten



Werke des äußersten Greisenalters, das die Musikgeschichte kennt.

Das Vergessen folgte rasch. Florent Schmitts einst so bahnbrechende Musik war den ästhetischen Strömungen der Nachkriegszeit längst völlig ferngerückt. Für Jahrzehnte führten nur der Psalm und die „Salomé“ ein Schattenleben im Konzert und auf Tonträgern, und Schmitts Wiederentdeckung vollzieht sich langsam. Die Nazi-Affäre macht es nicht einfacher, leben wir doch in einer Epoche, die sich ein unanfechtbares moralisches Urteil über nahezu jede Handlung und Haltung der Vergangenheit gestattet. Es ist kein Leichtes, die zu lesen und denen ruhig zuzuhören, die auf der „falschen Seite“ gestanden haben, und Geister der Vergangenheit werden schon um Geringeres verdammt als Schmitts Sünden. Wir mögen den Mann nicht unbedingt angenehm finden, aber was versäumte man, würde man deshalb auf den Psalm, das Quintett und all die anderen Herrlichkeiten verzichten! ■

Hörempfehlungen

Psalm 47; BBC National Orchestra of Wales, Thierry Fischer (2007); hyperion

La tragédie de Salomé; Sinfonie-orchester Sao Paolo, Yan-Pascal Tortelier (2011); Chandos

Klavierquintett op. 51; Christian Ivaldi, Quatuor Stanislas (2008); Timpani

Le petit elfe ferme l'oeil; Orchestre national de Lorraine, Jacques Mercier (2013); Timpani

Sonate libre op. 68; Pierre Fournier, Ginette Doyen (1959); Accord

Oriane et le Prince d'amour, In memoriam; Orchestre Philharmonique de Rhénanie, Pierre Stoll (2018); Salamandre

Sinfonie Nr. 2, Antoine et Cléopâtre-Suiten; BBC Symphony Orchestra, Sakari Oramo (2018); Chandos

Im Netz

www.florentschmitt.com – sehr ausführliche Liebhaberseite, etwas apologetisch
www.blamont.info/textes1382.html – reiche Sammlung an Quellen