

diese im besten Falle das Autograph des Komponisten oder die durch ihn eigenhändig überprüfte oder beglaubigte Handschrift ist, steht es a priori schlecht um alle Manuskripte, deren Provenienz nicht zu klären ist. Leider gibt es von Leopold Mozart nur relativ wenige autographe Musikhandschriften und auch keine eigenhändige Zusammenstellung seiner Werke; deshalb ist bei vielen der bekannten Handschriften die Werk-Authentizität fraglich. Denn Mozarts Vater war zu seiner Zeit berühmt genug, um Unterschiebungen attraktiv zu machen. Broy stellt nun einige bisher weniger gebräuchliche Methoden vor – und darin besteht der eigentliche Wert seiner Studie –, um jedes aus der Quelle ableitbare Indiz zum Zwecke der Authentifizierung zu nutzen.

Hauptdesiderat war die Identifizierung der Kopisten, wobei denen des Salzburger Hofes besondere Bedeutung zukommt. Sie anhand von Rechnungen und Quittungen schließlich sogar namentlich dingfest zu machen, musste fast detektivischen Eifer mobilisieren. Wo diese Abschriften quer durch Europa auftauchen, darf man die betreffenden Werke als beglaubigt betrachten. Ein zweites Feld ist die Provenienzerforschung der Manuskripte. Über die Erstbesitzer ließen sich oft Verbindungen zur Salzburger Universität oder zu dortigen Abteien, auch zu anderen bekannten Persönlichkeiten herstellen, was den Grad der Beglaubigung einer Quelle unterschiedlich stark erhöhen konnte. In den zu ausladenden biografischen Angaben der Manuskript-Empfänger wirkt Broy etwas ermüdend; Komprimierung der Informationen täte da not. Indessen erscheint mir das Prinzip, jede nur denkbare biografische Information in Argumente für oder gegen die Authentizität einer Quelle einzusetzen, von großer Bedeutung.

Ferner informiert Broy kompetent über das politische, soziale und geistige Umfeld, in dem Leopold Mozart wirkte. Man erfährt viel über die Vorsichtsmaßnahmen, die man zum Schutze eigener Werke treffen musste in einer Zeit ohne Autorenrechte und angesichts alltäglichen Raubes durch unerlaubte Abschriften.

Es wird dargelegt, in welchem Maße die Kontakte Leopold Mozarts mit den Augsburger, Nürnberger und Leipziger Verlegern von Nutzen sein konnten und in welcher Weise er kompositorisch und strategisch auf den Wandel von der Patronatskultur zu einer zunehmend bürgerlichen Kundschaft reagierte. Es erscheint ein etwas desillusionierendes, aber äußerst plausibles Bild davon, wie notwendig es für Leopold Mozart war, eigenwirtschaftliche Aktivitäten zu entwickeln, da die Zahlungsfähigkeit der spätabolutistischen Höfe mit den steigenden Lebenshaltungskosten nicht mehr Schritt halten konnte. – Ein ernsthafter Störfaktor der Lektüre ist Broys selbst bei einfachen Sachverhalten schwerfälliger und überladener Schreibstil. Da sollte für kommende Publikationen Abhilfe geschaffen werden.

(Februar 2013)

Ulrich Drüner

ANDREAS ROMBERG. *Briefwechsel (1798–1821)*. Hrsg. von Volkmar VON PECHSTAEDT, Vorwort von Christoph HUST, *Werkverzeichnis von Axel BEER*. Göttingen: Hainholz 2009. 232 S., Abb., Nbsp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 13.)

Briefkorrespondenzen gehören ohne Frage zu den unverzichtbaren und fundamentalen Dokumenten der musikhistorischen Forschungsarbeit. Noch immer muss man auf diese wichtigen Unterlagen bei vielen Komponisten verzichten, die im Schatten großer Namen stehen, die aber für das Verständnis und die Einsicht in die verschiedenen Stilepochen eine sichere und möglichst spekulationsfreie Basis liefern. Andreas Romberg prägte zusammen mit seinem Vetter Bernhard Romberg die Musikwelt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in einem Maß, das nicht immer von den Historikern unserer Tage erkannt wird. Das mag zum Teil damit zusammenhängen, dass die Romberg-Forschung noch immer auf Literatur angewiesen ist, die mittlerweile über 70 Jahre alt ist und dass selbst in den lexikografischen Artikeln neue Quellen nicht erschlossen und bearbeitet wurden.

Bei der allgemein anerkannten Bedeutung Rombergs für die Entwicklung der kammermusikalischen, oratorischen und symphonischen Musik um 1800 wurde eine verlässliche Edition seiner Briefzeugnisse schon lange vermisst. Volkmar von Pechstaedt übergab vor wenigen Jahren den Briefwechsel des großen Komponisten der wissenschaftlichen Forschung und konnte eine unerwartete Zahl bisher unbekannter Schriftstücke vorlegen, die unser Bild von seinem Umfeld, seinem Freundeskreis und seinen Schaffensprozessen enorm erweitern, obwohl der zusammengetragene Bestand nur einen Teil der Romberg-Korrespondenz präsentieren kann.

Die jetzt vorliegende Briefausgabe setzt ein mit einem Brief des 31jährigen Komponisten aus seiner Hamburger Zeit an den Verlag Breitkopf & Härtel. Schreiben zwischen Romberg und seinen Verlegern nehmen bei weitem größten Anteil der Ausgabe ein. Leider ist die Korrespondenz mit seinen zahlreichen Komponistenfreunden und Kollegen ebenso wie die mit seinen Verwandten, unter denen sich einige anerkannte Musiker befanden, verloren gegangen. Dass kein einziger Brief mit seinem Vetter Bernhard bekannt ist, kann man nur als herben Verlust für die Musikgeschichte ansehen. Immerhin aber konnte Volkmar von Pechstaedt 121 Briefe ausfindig machen, die neben dem unnachgiebigen Komponisten, der seine Werke nicht verschleudern will, und dem vorsichtigen Verleger, der in Andreas Rombergs Kompositionen nicht unbedingt eine finanzielle Goldgrube sieht, auch den fürsorglichen Familienvater und den anspruchsvollen Künstler vorstellen.

Obwohl die Korrespondenz nur wenig zur Frage hergibt, woher Romberg seine musikästhetische Leitlinie nimmt, zeigt Christoph Hust in einem Vorwort anhand von Titelblättern, dass sich Brücken zu den wortführenden Theoretikern der Zeit herstellen lassen – ein interessanter und neuer Aspekt in der Romberg-Forschung. Eine unentbehrliche Arbeitshilfe ist das detaillierte Verzeichnis der gedruckten Kompositionen, das Axel Beer beigesteuert hat.

Die Briefeditionen, für die Volkmar von

Pechstaedt verantwortlich zeichnet, erfüllen voll einen wissenschaftlichen Anspruch und sind mit sehr sorgfältigen und instruktiven Anmerkungen versehen. Dass der 59. Brief aus Hamburg versandt sein soll, ist ein verzeihlicher Lapsus: Romberg schrieb ihn in Gotha (Stephenson, S. 100, Anm. 250).

Mit dieser Veröffentlichung ist ohne Zweifel ein wichtiger Grundstein dafür gelegt, den Komponisten, der noch viel mehr als die *Glocke* aufzuweisen hat, häufiger ins Blickfeld der musikhistorischen Forschung zu stellen.

(Mai 2013)

Martin Blindow

URSULA KRAMER: *Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spiel-Arten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Band 41.)*

Die vor mehr als einem Jahrzehnt von Detlef Altenburg formulierte Einschätzung, dass für den deutschsprachigen Raum „das Gebiet Schauspielmusik [...] insgesamt [...] terra incognita“ (Art. „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Bd. 8, Sp. 1036) sei, gilt heute zwar nur noch bedingt, dennoch kann auch derzeit allenfalls von punktuellen Einblicken in die Gattungstradition gesprochen werden. In den gängigen Kanon der Musikgeschichtsschreibung haben vor allem diejenigen Kompositionen Eingang gefunden, die von berühmten Komponisten wie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven oder Felix Mendelssohn verfasst wurden. Doch auch hier werden die Schauspielmusiken oft als randständiges Phänomen im jeweiligen Werkkontext behandelt, und es fehlt allgemein an kritischen Editionen und an einer repräsentativen Auswahl an Einspielungen. Ein Grund für die bis in die 1990er Jahre mangelnde Auseinandersetzung mit dieser Gattung mag vor allem darin begründet sein, dass sie sich schwer in den traditionellen Fächerkanon der Disziplinen einfügt: Von der Musikwissenschaft wurde sie lange als „Gebrauchsmusik“ zum Sprech-