

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-

theater abgewertet, die Literatur- und Theaterwissenschaften widmeten sich zumeist anderen Teilen der Aufführung als gerade der Musik. Viele der heute vorliegenden Studien beschäftigen sich mit ausgewählten Kompositionen zu Schauspielen berühmter Autoren, die alltägliche Theaterpraxis dieser Musik ist allerdings für den deutschen Kulturraum erst in Ansätzen erforscht. Ursula Kramer nähert sich mit ihrer Monografie 2008 deshalb zu Recht dem Phänomen Schauspielmusik aus lokalhistorischer Sicht und beschreibt die Schauspielmusikpraxis an einer Institution in konstanten Rahmenbedingungen: dem Darmstädter Hoftheater von 1810 bis 1918. Die Studie wendet sich vor allem institutionellen Fragen zu und versteht sich damit als quellenorientierter Beitrag zur Aufarbeitung musikalischer Alltagskultur, an die sie Fragen wie etwa die nach dem Repertoire, dem Orchesterdienst und den damit verbundenen Zuständigkeiten, der Stückeauswahl, den Kosten oder den Stellenwert der Schauspielmusik im Berufsalltag eines Hofkapellmitglieds stellt.

Der historische Längsschnitt der Studie gliedert sich in drei Phasen, die an den Regierungszeiten der jeweiligen Monarchen orientiert sind: Ludwig I. [sic!] (1810–1830), Ludwig II. und III. (1830–1877) sowie Ludwig IV. und Ernst Ludwig (1877–1918). Jede Phase wird aus vergleichbaren systematischen Blickwinkeln untersucht, in die einzelne Analysen zu den (leider nur in Teilen) überlieferten Musiken integriert werden. Im Vordergrund steht dabei die „Dokumentation des Phänomens Schauspielmusik als Teilbereich des Berufsalltags der Hofkapellmitglieder in seiner organisatorischen wie soziologischen Dimension“ (S. 24). Ein ausführlicher Anhang (der mit 140 Seiten den größten Unterabschnitt des Buches ausmacht) aus Verträgen, anderen Verwaltungsschriftstücken, Konzerteinlagen bei Schauspielaufführungen sowie einem „rekonstruierten Gesamtbestand der für eine Nutzung bei Schauspielaufführungen in Darmstadt potentiell verfügbaren Musikalien“ (S. 267) nebst einer DVD mit Partituren der Schauspielmusiken, die im Textteil genauer betrachtet werden, ergänzt den historischen

Überblick und gibt reichen Einblick in die von Kramer verwendeten Quellen.

Die Autorin räumt ein, dass der Ansatz einer Monografie über den Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert nur deshalb möglich war, weil der Quellenbestand zum Darmstädter Hoftheater zu großen Teilen den Verlusten des Zweiten Weltkrieges zum Opfer fiel und daher der musikanalytische Teil der Arbeit naturgemäß eingeschränkt bleibe. Es liegen zudem keine Quellen zu Textfassungen der jeweiligen Schauspiele vor (die im Rahmen der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts oft stark verändert wurden), so dass eine „Zusammenschau aller praktischen Aufführungsmaterialien“ für dieses Theater nicht mehr möglich ist (S. 20). Die Stärke des von Kramer untersuchten Quellenbestands liegt daher vornehmlich in den Berichten über Organisation und Durchführung der Schauspielmusik im Theateralltag.

Die Regierungszeit des musikalisch ambitionierten Großherzogs Ludwig I., die aus musikhistorischer Perspektive im Hinblick auf Schauspielmusik die interessanteste Epoche für das Darmstädter Hoftheater zu sein scheint, nimmt – auch aus Gründen des Quellenbestands – den breitesten Raum in Kramers Studie ein. Die wichtige Rolle von Musik im Sprechtheater in Darmstadt erläutert die Autorin anhand der dort geführten Diskussion um diese Gattung, die sich unter anderem in ausschließlich der Schauspielmusik gewidmeten Verordnungen manifestiert. Ergänzt werden diese Ausführungen durch die Analysen von Musiken zu Dramen von Friedrich Schiller, William Shakespeare und Johann Wolfgang von Goethe.

Als institutionsgebundene Studie zur Musik im Sprechtheater des 19. Jahrhunderts eröffnet Kramers Schrift dem Lesenden grundlegende Erkenntnisse zu Schauspielmusikkonventionen der Darmstädter Bühne – auch wenn kein „großer Name“ unter den Komponisten zu finden ist. So stellt die Autorin etwa fest, dass die nichteigenszueinemStückkomponierteZwischenaktmusik in Darmstadt erst 1877 gestrichen wurde – die Abschaffung dieser Entr'acts wurde bisher fälschlicherweise oft in der Mitte des Jahrhunderts verortet.

Auf der Basis ähnlicher Quellenstudien (auch im internationalen Vergleich) könnte sich in Zukunft ein kohärentes Bild der Sprechtheaterpraxis des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum im Hinblick auf Musik ergeben. Die erst seit Kurzem sich verdichtende Forschungsgeschichte der Schauspielmusik zeigt, dass aus lokal begrenztem Material gezogene Verallgemeinerungen und Schlussfolgerungen oft revidiert werden mussten. Auch im Falle dieser Studie müssen in Einzelfällen die Interpretationen bereits heute aktualisiert werden: So ist etwa die Konvention, ein Schauspiel mit adäquater, nicht extra zu dem Stück komponierter Ouvertüre einzurichten, keine „lokale Sonderform“ (S. 18) des Darmstädter Theaters, sondern in der zweiten Jahrhunderthälfte eine gängige Erscheinung, die sich beispielsweise auch in den Theatern in Hannover oder Stuttgart findet.

Kramers aufwendige und detaillierte Quellenarbeit motiviert zu weiteren Untersuchungen der Institution Theater im Hinblick auf die Gattung Schauspielmusik, die zwischen so genanntem Sprech- und Musiktheater angesiedelt ist. Sie wird inzwischen nicht mehr als Randphänomen der Musikgeschichte wahrgenommen. Ihre Erforschung hat die bisherige Sicht auf die Bühnengattungen und -sparten bereits verändert und wird in Zukunft stärker mit den traditionellen musikgeschichtlichen Diskursen vernetzt werden. Dank gilt heute zunächst einer notwendigen und fundierten Grundlagenarbeit an den Quellen, wie Kramer sie vorgelegt hat.

(August 2013)

Antje Tumat

UDO BERMBACH: *Mythos Wagner. Berlin: Rowohlt Verlag 2013. 334 S., Abb.*

Udo Bermbachs mittlerweile sechs Bücher und rund zwanzig Aufsätze zum Thema Wagner repräsentieren das staunenswerte Ergebnis einer fast lebenslangen Beschäftigung mit diesem Komponisten. Sie strahlen wissenschaftliche Solidität aus und stehen in den Regalen eines jeden Wagnerforschers; in den

Medien wird dem Autor manchmal geradezu eine Deutungshoheit über Wagners Leben und Werk zugesprochen.

Angesichts dieser reichen Produktion sind Wiederholungen unvermeidlich. Bermbachs neueste Studie ist eine eher populärwissenschaftliche Abhandlung dessen, was u. a. in seinem letzten Werk *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen* (Stuttgart 2011) etwas elaborierter zu finden ist. Nach einer Erläuterung des „Mythos Wagner“ (Kapitel 1) wird ein biografischer Teil einem rezeptionsgeschichtlichen gegenübergestellt. Bermbach beruft sich auf die überholte Vorstellung, wonach Mythen „ewig gültige Geschichten“ erzählen (S. 18). Das stammt von Kurt Hübner; Roland Barthes, der auf die Manipulierbarkeit des Mythos hingewiesen hat, gibt Definitionen, die für Wagner weitaus genauer zutreffen.

Der Autor bemüht sich um ein allzu stark geglättetes, stimmiges Bild des Komponisten. In seiner Darstellung werden Wagners Lebensbezüge zu exklusiv vom 1848er-Revolutionär dominiert, vom politischen Künstler, der sowohl eine „Weltanschauung“ als auch ästhetische Postulate vertrat und diesen Überzeugungen alles unterordnete. Ein solches Bild ist nur um den Preis selektiver Vorgehensweisen möglich. Wagner war jedoch nicht in erster Linie Philosoph oder Politiker, sondern Musiker, der sein eigenes Werk verstanden wissen wollte und alles Erdenkliche tat, um es voranzubringen. Bermbach sieht schon in dem Verfasser der Novellen *Ein deutscher Musiker in Paris* und *Ein Ende in Paris* (beide 1841) den Autor als „exzeptionelle Persönlichkeit“, die „aus dem Meer der Durchschnittlichkeit“ heraustritt (S. 40). Zu diesem frühen Zeitpunkt, 1841, hatte Wagner gerade den keineswegs reifen *Rienzi* vollendet; hier „Alleinstellungsmerkmale“ zu suchen, die ihn schon 1841 über alles „herausheben“ sollen, macht keinen Sinn. Wagners Zürcher Schriften (1849–1852) beschreiben zwar eine bessere künftige Welt, doch ist es verfehlt, sie als sein „letztes Wort“ emporzutilisieren. Dementsprechend fällt es Bermbach schwer, die späten Schriften in sein Gesamtbild einzuordnen.