

Zwischen Emanuel Bach und Louis Spohr: Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs *

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

In der bis heute einzigen umfassenden Untersuchung zu Leben und Werk Andreas Rombergs konstatierte Kurt Stephenson 1938 in einem Resümee: „Da er nur ein Talent war und nicht ein Genie, blieb der Nutzen seines Wirkens und seines Opfers begrenzt.“¹ Auch dann, wenn man diese Bemerkung unter den Vorzeichen eines aus dem 19. Jahrhundert tradierten Heroenkultes wertet, der neben solchen ‚Titanen‘ wie Beethoven, Franz Liszt und Richard Wagner schlechterdings kaum noch ein Genie zulässt, ist ein solches Wort wenig hilfreich für eine einigermaßen gerechte Beurteilung des rombergschen Œuvres. Allzu schnell wird ein ‚Nichtgenie‘ zum ‚Kleinmeister‘ abgestempelt, und genau dieses Schicksal war Romberg beschieden. Da er in der Tat nicht zu denen gehörte, die revolutionär erneuernd wirkten, jedoch durchaus auf der Höhe der Zeit komponierte, muss man ihn der langen Reihe jener Musiker zuordnen, die zu Lebzeiten bejubelt und nach ihrem Tod fast vergessen wurden.

Stephensons durchaus als Standardwerk über Romberg zu bezeichnende Schrift ist noch stark beeinflusst von einem Fortschrittsdenken, das dem Gegensatzpaar ‚Kunst‘ und ‚Eklektizismus‘ verhaftet ist. Seine Untersuchung gleicht daher einer wissenschaftlichen Aufarbeitung zur Vervollständigung des Archivs, verbunden mit einem Begräbnis erster Klasse für den Untersuchungsgegenstand. Der Name Romberg war fortan mit einem Makel behaftet; eine weitere Auseinandersetzung schien kaum mehr lohnend zu sein.

Vollends schwer haben es spätere Generationen, zu einem gerechten Urteil zu kommen, wenn der Name des Komponisten auch noch eng mit einem umstrittenen Werk verknüpft ist. Wer ‚Elgar‘ hört, ergänzt *Pomp and Circumstances*, und die wenigen, die mit dem Namen Andreas Romberg noch etwas anfangen können, assoziieren unweigerlich *Das Lied von der Glocke*. Jene erste große Vertonung des Schiller-Gedichts wurde gleichsam zu Rombergs ‚Identifikationswerk‘, das sich zu Lebzeiten und eine Zeitlang darüber hinaus großer Beliebtheit erfreute² und ihm einen Ehrendoktor der Universität Kiel einbrachte. Erste Aufarbeitungen einer neu sich formierenden Romberg-Forschung³ haben inzwischen gezeigt, dass die *Glocke* mit Sicherheit nicht

* Der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg danke ich für die freundliche Genehmigung, Notenbeispiele aus der frühen Sinfonie in D-Dur von Andreas Romberg veröffentlichen zu dürfen. Ebenso bin ich Herrn Bert Hagels, Bad Bentheim, Doktorand an der Universität Münster, sehr verbunden. Er hat die Partituren der 2. und der 4. Sinfonie hergestellt und wird an der Herausgabe der Romberg-Sinfonien durch die Romberg-Gesellschaft beteiligt sein.

¹ Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte und Andreas Romberg. Bibliographie seiner Werke* (= Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 11 und 12), Hamburg 1938, Bd. 1, S. 119. Band 1 enthält die Biographie Rombergs und Werkbeschreibungen. In Band 2 findet sich eine vollständige Bibliographie seiner Werke.

² „Ungeachtet des Urteils einzelner Musikkritiker, die das Werk als nur bedingt künstlerisch bedeutsam bzw. wertvoll einstufen, fand es beim Publikum und insbesondere beim musizierenden Laien großen Anklang.“ schreibt Daniela Philippi in „Andreas Rombergs Vertonung ‚Das Lied von der Glocke‘. Überlegungen zur Beliebtheit des Werks im 19. Jahrhundert“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer u. a. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997, Bd. 2, S. 1092.

³ Karlheinz Höfer rief 1992 eine „Arbeitsstelle Andreas Romberg“ an der Hochschule Vechta, dem Geburtsort Rombergs, ins Leben. 1995 wurde die „Andreas-Romberg-Gesellschaft Vechta e. V.“ gegründet. Mit Hilfe von Spenden-

Rombergs stärkste Vokalkomposition darstellt. Geistliche und weltliche Werke wie sein 1799 entstandener Psalm *Dixit Dominus* oder die Vertonungen von Texten Friedrich Gottlieb Klopstocks, Gotthard Ludwig Kosegartens und anderer Gedichte Schillers bezeugen, dass dieser Komponist nicht im musealen Hinterzimmer verstauben, sondern seine Musik gespielt und gehört werden sollte.

Eine Wiederentdeckung und Neubewertung Rombergs (wie auch anderer in Vergessenheit geratener Musiker) kann heutzutage wohl leichter durchgesetzt werden, da der Sinn eines Denkens in Stilepochen, insbesondere für die Musik seit der Aufklärung, zunehmend hinterfragt und bezweifelt wird. Wenn es stimmt, dass heute „niemand mehr das Nebeneinander divergierender Tendenzen“⁴ innerhalb der zur Diskussion stehenden zeitlichen Periode leugnet, so wird auch die Sichtweise auf das sogenannte Dreigestirn Haydn – Mozart – Beethoven als einzig wertbestimmende Instanz für alle in dieser Zeit komponierte Musik zumindest relativiert. Daraus kann als eine Konsequenz gezogen werden, den Blick freier als bisher auf Strömungen und Entwicklungen zu richten, die zeitlich parallel zum Wirken der Wiener Klassiker stattgefunden haben. Die Musikgeschichte jener Zeit stellt sich gleichsam als Netz dar, bestehend aus mehreren Strängen, die zwar untereinander vielfältig verknüpft sein können, aber auch ihre Eigenständigkeit sinnfällig werden lassen.

Eine „von der Wiener Klassik fast gänzlich unabhängige Entwicklungslinie von C. Ph. E. Bach über Joh. Fr. Reichardt bis zu den Frühromantikern“⁵ sieht Ludwig Finscher. Laut Carl Dahlhaus wurde in der Musikgeschichtsschreibung jener Zeit „ein zentrales Problem kaum gesehen, also auch nicht gelöst: das Problem, ob man sinnvoll und ohne Gewalttätigkeit von einer kontinuierlichen norddeutschen Tradition sprechen kann, die sich von Carl Philipp Emanuel Bach über Johann Friedrich Reichardt und Johann Abraham Peter Schulz bis zum Prinzen Louis Ferdinand und zu E. T. A. Hoffmann erstreckt, also eine Reihe von Komponisten umfasst, die man gewöhnlich, statt sie zusammenzusehen, unter die Kategorien ‚Empfindsamkeit‘, ‚Sturm und Drang‘ und ‚Frühromantik‘ aufteilt.“⁶ Dahlhaus fordert, das „Drei-Stadien-Schema ... preiszugeben, weil es sich in der Musikgeschichte nicht um eine Entwicklung in drei Phasen, sondern um Entwicklungen in zwei Regionen handelt. [...] Umriss einer regionalen geschichtlichen Kontinuität außerhalb der Wiener Klassik zeichnen sich ab.“⁷

In diese Überlegungen wurde bislang der Name Andreas Romberg nicht einbezogen, obwohl sein Schaffen einen neuen Aspekt in die Diskussion einbringen könnte. Der im niedersächsischen Vechta geborene Komponist erhielt seine Ausbildung in Münster und Bonn (bei Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe) und lernte als reisender Violinvirtuose wichtige europäische Musikstätten wie Paris, Rom und Wien, dort auch Joseph Haydn persönlich kennen. 1793 kam er erstmals nach Hamburg, wo er sich 1797 niederließ. Dort wäre er auch bis zu seinem Tod als anerkannter Künstler geblieben, wenn ihn nicht die Not, bedingt durch die napoleonische Herrschaft und die Kontinental-

geldern führte Höfer verschiedene Vokalwerke Rombergs sowie die 3. *Sinfonie* auf. Es entstanden zwei CD-Tonträger. Weitere Dokumentationen sind in Vorbereitung, ebenso die Herausgabe spielpraktischer Ausgaben einiger Werke.

⁴ Carl Dahlhaus, „Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik“, in: *AfMw* 29 (1972), S. 167.

⁵ Ludwig Finscher, Artikel „Klassik“ in: *MGG*₂, Sachteil Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 234.

⁶ Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *Nhdb* 5), Laaber 1985, S. 340.

⁷ Ebd. S. 341.

talsperre, dazu bewogen hätte, noch 1815 in den herzoglichen Dienst nach Gotha zu wechseln. Da sein Hauptwerk in Hamburg entstand, darf man ihn mit Fug und Recht unter die norddeutschen Komponisten einreihen.

Mitte der 1790er Jahre kommt somit ein katholisch getaufter Musiker mit einer handwerklichen Schulung und künstlerischer Erfahrung, die bereits nicht wenig an der Mannheimer Schule und Joseph Haydn gereift sind, nach Hamburg und beeinflusst nachweislich das bürgerliche Konzertleben der Stadt zunächst vorwiegend als Violinvirtuose, dann auch als erfolgreicher Komponist.⁸ Die Hansestadt war für die Musik gerade der Wiener Haydn und Mozart sehr empfänglich, konnte zugleich aber auch eine eigene Musiktradition vorweisen, zuletzt vornehmlich geprägt durch C. Ph. E. Bach. Dessen Instrumentalmusik, die in Johann Nikolaus Forkels Schriften ihren theoretischen Niederschlag fand, basierte auf dem ‚redenden Prinzip‘⁹ und dem Postulat eines ‚Originalgenies‘. Vereinfacht gesagt, stehen diese Begriffe für die Emanzipation der Instrumentalmusik und ihre Individualisierung im Sinn einer sich ausbildenden Werkidentität, und damit erhalten sie Bedeutung als Wegbereiter romantischen Denkens in der Musik.¹⁰ Romberg wurde in Hamburg massiv mit der Genieästhetik konfrontiert, deren musikalische Ausprägung durch das Werk C. Ph. E. Bachs schon früher auf sein Vorbild Haydn eingewirkt hatte. So schließt sich gleichsam ein Kreis. Bereits ausgestattet mit der Kenntnis der entwickelnden Form, wie sie bei Haydn in den Pariser und den ersten Londoner Sinfonien vorzufinden ist, tritt an Romberg pointierter als zuvor der Anspruch der individuellen Ausgestaltung eines Instrumentalstücks heran. Mehr denn je wird deutlich, dass die Aufteilung in „zwei Regionen“ (Dahlhaus) eine Ergänzung darin finden sollte, die sich kreuzenden Fäden wahrzunehmen und in die Musikgeschichtsschreibung zu integrieren.

Von den Komponisten der späteren Generation ist es vor allem der in Braunschweig gebürtige Louis Spohr, mit dem Romberg einige äußere Umstände verbinden. Beide waren Geigenvirtuosen; Spohrs erste Stelle war jene in Gotha, die Romberg später übernahm. Dass Spohr Rombergs Werke kannte, belegen unmittelbare Einflüsse wie die Doppelquartette oder die Vertonungen von Psalmen nach Übertragungen von Moses Mendelssohn. Zu beidem hatte er bei Romberg Vorbilder gefunden. Weitere Zeugnisse deuten auf eine frühe Berührung des Jüngeren mit der Musik des Älteren hin. Auf einer

⁸ Als Zusammenfassung der zahlreichen Zeugnisse mögen die Ausführungen der Biographie von Kurt Stephenson dienen (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 38–87.

⁹ Der von Arnold Schering, „Carl Philipp Emanuel Bach und das ‚redende Prinzip‘ in der Musik“, in: *JbP* 45 (1938), S. 13 eingeführte Begriff bezieht sich auf die zeitgenössische ästhetische Vorstellung von der ‚musikalischen Rede‘, die ihrerseits auf Matthesons ‚Klang-Rede‘ zurückweist. Hier kommt die neue Vorstellung der Aufklärung zum Ausdruck, dass Musik der textlichen Krücke nicht bedarf, sondern aus sich selbst spricht.

¹⁰ Ein grundlegender Unterschied in den ästhetischen Vorstellungen von ‚Empfindsamkeit‘ und ‚Romantik‘ findet sich in den Schwerpunktsetzungen, Musik evoziere Gefühle beim Hörer (vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, Reprint Graz 1967, Bd. 1, S. 50: „Da Tonstücke [...] nichts anders als solche Reden für die Empfindung sind, wodurch man die Zuhörer zu einem gewissen Mitgefühl, zu sympathischen Regungen bewegen will, so haben sie die Regeln der Ordnung und Einrichtung der Gedanken mit der eigentlichen Rede gemein.“) und Musik drücke menschliche Gefühle unmittelbar aus (etwa bei Wackenroder, vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, S. 592 ff.). Im ersten Fall leitet sich die Individualität eines Künstlers aus seinem Gelingen ab, möglichst viele Gefühle und Überraschungen beim Hörer erwecken zu können. Im zweiten Fall ergibt sich die Individualität eines Werks in besonderem Maß als Konsequenz aus der Gemütsverfassung und Gefühlslage des Künstlers. Der Umschwung zwischen beiden Denkweisen geschieht weniger auf der musikalischen als auf der philosophisch rezipierenden Ebene. Rombergs Kompositionen sind daher eher aus der Ästhetik der ‚Empfindsamkeit‘ gespeist, leisten aber ihren Beitrag dazu, den Denkprozess einer romantischen Ästhetik voranzutreiben.

Reise ins Baltikum und nach Russland erlebte der neunzehnjährige Spohr ein Konzert in St. Petersburg, von dem er unter anderem berichtet: „Zuerst wurde eine schöne Symphonie von Romberg, C-Dur, vortrefflich ausgeführt.“¹¹ Im Zusammenhang dieser Überlegungen steht der Name Spohr stellvertretend für eine Generation von Komponisten, die gemeinhin der frühen Romantik zugerechnet und deren Kompositionsweise auf Grund ihrer starken Betonung des handwerklich-formalen Aspekts als ‚klassizistisch‘ eingestuft wird.

Außer den schon erwähnten Vokalwerken, die ihm großen Ruhm einbrachten, ragt im Œuvre Andreas Rombergs rein quantitativ die Kammermusik heraus, voran viele Streichquartette. Daneben existiert eine ganze Reihe von Violinkonzerten, die er als Virtuose auf diesem Instrument für sich selbst schrieb. In diesem Nachlass scheint die Gattung Sinfonie eher unterrepräsentiert zu sein und könnte zu dem Gedanken verleiten, Romberg habe ihr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es ist aber gerade diese Gattung, die ihn zumindest in einem bestimmten Abschnitt seines Lebens fesselte und zu hohen Leistungen beflügelte. So scheint es durchaus angebracht zu sein, in den Sinfonien Rombergs einen besonders charakteristischen Beitrag zur Entwicklung der norddeutschen Musik zu sehen.¹²

*

Andreas Romberg schrieb zehn Sinfonien, von denen vier im Druck erschienen sind.¹³ Sechs dieser Werke sind in den Jahren 1785 bis 1792, zum Teil für den Gebrauch der Bonner Hofkapelle entstanden, in der die Vettern Andreas und Bernhard Romberg mehrere Jahre tätig waren. Dass es sechs frühe Sinfonien gegeben hat, ist überhaupt nur deshalb bekannt, weil Romberg selbst Werkverzeichnisse angelegt hat.¹⁴ Erhalten sind jedoch nur zwei dieser unnummerierten Sinfonien in autographen Handschriften.¹⁵

Die vier in Hamburg komponierten Sinfonien wurden bei Hoffmeister & Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig oder bei dessen Nachfolger C. F. Peters verlegt. Die Nummerierung der Sinfonien erfolgte in der Reihenfolge der Drucklegung und entspricht nicht der Folge ihrer Entstehung. Wie damals üblich, wurden nur Stimmen gestochen, gedruckte Partituren aus Rombergs Lebzeiten existieren nicht.¹⁶ Leider sind

¹¹ Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Cassel 1860, Nachdruck, hrsg. von Eugen Schmitz, Kassel 1954, Bd. 1, S. 48. Das Konzert fand im Jahre 1803 statt und beweist die Verbreitung, die rombergsche Sinfonien in der Zeit gefunden haben und zwar schon vor ihrer Drucklegung (s. die Auflistung der Sinfonien weiter unten). Wenn es sich um die 3. Sinfonie gehandelt hat, was wahrscheinlich ist, so darf man aus Spohrs Wort von der „schönen Symphonie“ schließen, dass ihn gerade Rombergs Werk mit der großen Fuge im Finale beeindruckt hat.

¹² Schon Hermann Kretzschmar postulierte, ausgehend von einer Norddeutschen Schule der Bach-Söhne, die Existenz einer „norddeutschen Sinfonie“, die mit den Vettern Andreas und Bernhard Romberg ihren Ausgang nahm und weiter zu Spohr und Mendelssohn führte. Vgl. Hermann Kretzschmar, *Von Gabrieli bis Schumann* (= Führer durch den Konzertsaal I,1), Leipzig 1919, S. 284 ff.

¹³ Vgl. die bis heute gültigen bibliographischen Angaben bei Stephenson (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 13–18.

¹⁴ Andreas Romberg, *Verzeichnis meiner Compositionen von 1782 bis [...]* und *Verzeichnis meiner sämtlichen herausgekommenen Werke*, Handschriften, D-Hs 1917/3400. Die erste Schrift enthält ein thematisches Verzeichnis, die zweite alle gedruckten Werke bis 1819.

¹⁵ D-Hs ND VI 395 eb und ND VI 395 ee.

¹⁶ Auch aus späterer Zeit ist nur eine gedruckte Partiturausgabe der 2. Sinfonie bekannt in: *Five Symphonies*, hrsg. von Joshua Berrett (= *The Symphony 1720–1840 C*, 14), New York 1985. Es handelt sich dabei um den Reprint einer handschriftlichen Partitur „prepared early in this century and preserved in Brussels, Conservatoire Royal de Musique, Litt. W. 7852“ (ebd. S. 2).

auch bei diesen Sinfonien die Autographe als verschollen zu betrachten.¹⁷ Lediglich vom Finale der 1. Sinfonie gibt es eine handschriftliche Version.¹⁸ Hier eine Auflistung der gedruckten Sinfonien Rombergs:

1. *Sinfonie* in Es-Dur op. 6, komponiert 1793/94, erschienen 1804
2. *Sinfonie* in D-Dur op. 22, komponiert 1806, erschienen 1808
3. *Sinfonie* in C-Dur op. 33, komponiert 1797, erschienen 1813
4. *Sinfonie* in C-Dur op. 51 („Alla Turca“), komponiert 1798, erschienen 1818

Die zuletzt komponierte 2. *Sinfonie* ist das einzige Werk dieser Gattung, das Romberg kurz nach Fertigstellung für den Druck vorsah. Die großen zeitlichen Abstände zwischen Komposition und Drucklegung der anderen Sinfonien deuten darauf hin, dass Romberg sich erst dann zu einer Veröffentlichung entschloss, wenn ein bestimmter Anlass dafür vorlag. Ein solcher wurde im Falle der 1. *Sinfonie* durch die wachsende Bedeutung Rombergs als Komponist gegeben, der im Musikleben der Stadt Hamburg zu einer festen Größe geworden war. Romberg, der 1802 eine Hamburger Bürgerstochter heiratete, wollte seine Ambitionen unterstreichen, von seinen Werken leben und eine Familie ernähren zu können. Dazu benötigte er ein Renommee nicht nur als Geiger und Komponist von Oratorien und Streichquartetten. Mit der wichtigen Gattung der Sinfonie hoffte er seinen Status aufzuwerten. Die beiden C-Dur Sinfonien waren vermutlich in Hamburg schon so häufig erklingen, dass er etwas Neues bieten wollte, und so komponierte er die Sinfonie in D-Dur. Erst später griff er auf die durchaus erfolgreichen älteren Werke zurück. Da die wirtschaftliche Situation der Stadt Hamburg, die zunehmend unter dem Druck der Franzosen und der Kontinentalsperre litt, sich auch auf Rombergs Situation auswirkte, nahm er bereits im Jahr 1813 Kontakt mit dem Herzog von Altenburg-Gotha wegen einer möglichen Anstellung auf. Die 3. *Sinfonie* dürfte somit sein Vorstellungswerk gewesen sein. Die populäre 4. *Sinfonie*, die Alla-Turca-Sinfonie, schließlich ließ Romberg 1818 als Widmungswerk an seinen Dienstherrn stechen.¹⁹

*

Rombergs Instrumentalmusik, geschult an den Mannheimern, Haydn und Mozart, zeichnet sich durch einen lyrischen Ton aus, der nicht allein aus klassischer Eleganz und Formung erklärt werden kann, sondern seine Wurzeln in der Musik der ‚Empfind-

¹⁷ Romberg ließ sich seine Handschriften von den Verlegern zurückgeben, oder er schickte sie gar nicht hin. Vgl. dazu folgende Briefzitate: „Ich wünschte, daß Sie die Partitur sauber hielten und mir selbige nach vollendetem Stich wieder zurückschickten, denn ich habe von allen meinen Compositionen eine Sammlung der Partituren von eigener Hand, die für keinen als für mich Wert hat.“ (Brief Rombergs an Nicolaus Simrock vom 16. April 1809, zit. nach Stephenson, Bd. 2, S. 6 f.) „Die Korrektur der Sinf. hat rasende Arbeit gekostet, und ich könnte manche errores wieder hierher kleben. Warum hatten Sie mir nicht die Part. gesandt?“ (Brief Ambrosius Kühnls an Romberg vom 29. Januar 1813, Kopierbuch Bureau de Musique 1811 bis 1813, Information Axel Beer, Mainz). Teile des Romberg-Nachlasses waren schon für Stephenson nicht mehr erreichbar. Ein weiterer Teil ist durch Kriegseinwirkungen verloren gegangen.

¹⁸ D-B, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus Ms. Autogr. A. Romberg 3N. Die Handschrift trägt den Vermerk: „Finale von Rombergs Andr. 1ter Sinfonie. Original Partitur von der Hand des Componisten. Aus der Autographen Sammlung des Aloys Fuchs in Wien 1836.“

¹⁹ Das Titelblatt trägt die Aufschrift: „SINFONIA ALLA TURCA / con gran Orchestra / composta e dedicata / ALL ILLUSTRISSIMA ALTEZZA / IL DUCA REGNANTE/DI GOTHA – ALTENBURG ETC. / DI / ANDREA ROMBERG“.

samkeit' hat, aber schon auf typische Klangvorstellungen frühromantischer Komponisten wie Louis Spohr verweist. Am ehesten könnte man ihm Musiker wie Friedrich Reichardt, E.T.A. Hoffmann oder auch Ferdinand Ries und Nepomuk Hummel an die Seite stellen. Rombergs Tendenz zu „romantischen Vorerregungen“ ist auch schon Kurt Stephenson aufgefallen.²⁰

Gerade seinen Sinfonien hat Romberg sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt, offenbar im Bewusstsein des Anspruchs, den diese Gattung damals an einen Komponisten stellte. Formale und handwerkliche Durcharbeitung hatten einen hohen Stellenwert, und in Anknüpfung an die tradierte Auffassung vom ‚Originalgenie‘ suchte Romberg seinen Werken einen durchaus eigenständigen Stempel aufzudrücken. Das Mittel dazu fand er vor allem in der Einbindung kontrapunktischer Techniken. Romberg, der in seine Vokalkompositionen wie dem *Dixit Dominus* monumentale Fugen einzubauen verstand, entpuppt sich auch im sinfonischen Schaffen als fähiger Kontrapunktiker, und das verbindet ihn sowohl mit C. Ph. E. Bach als auch vorwärts gewandt mit Louis Spohr.

Obwohl es berühmte Beispiele dafür bei Haydn und Mozart gibt, stellten diese Techniken in jener Zeit eher eine Ausnahme dar und galten im Bewusstsein von ‚Kennern und Liebhabern‘ der Musik als „zu gelehrt“.²¹ Dessen ungeachtet haben Komponisten immer wieder auf das ‚Gelehrte‘ zurückgegriffen, um sich aus der Masse herauszuheben und zu profilieren. C. Ph. E. Bachs Hamburger Sinfonien sind voll von subtiler Kontrapunktik, wenngleich sein Ruhm als ‚Originalgenie‘ eher auf anderen Kennzeichen wie etwa abrupten dynamischen und harmonischen Wechseln beruht.²² Kontrapunktik als potentiell handwerkliche Bereicherung findet sich sodann bei Louis Spohr in fast allen seiner Sinfonien wieder; verwiesen sei vor allem auf das Finale der 5. *Sinfonie*.²³ Auch Mendelssohns Jugendsinfonien sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Wenn sich bei einem Komponisten wie Romberg, der historisch in der Mitte zwischen den genannten Musikern gelebt hat, ähnliche Kompositionstechniken nachweisen lassen, so kann man von einer Kontinuität sprechen, die die These Kretzschmars von der „Norddeutschen Sinfonie“²⁴ weiter bestätigt.

Kontrapunktische Techniken lassen sich bei Romberg ansatzweise bereits in den beiden erhaltenen frühen Sinfonien der Bonner Zeit beobachten. In der gedruckten 1. *Sinfonie* tritt dieses Element etwas zurück zugunsten eleganter, eher unproblematisch fließender Satzgebilde. In der entstehungsgeschichtlich sich anschließenden

²⁰ Vgl. Stephenson, Bd. 1, S. 118 f.

²¹ Bekannt ist Johann Adolf Scheibes abfällige Bemerkung über die Arten des Kontrapunkts als „musikalische Thorheiten“ (*Critischer Musicus*, Leipzig 1745, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 98), eine Auffassung, die noch Jahrzehnte nach ihrer Veröffentlichung prägend wirkte. Warren Kirkendale weist auf den anonym in der *AMZ* 1 (1798), S. 153–155 erschienenen Artikel von Karl Spazier hin, in dem es heißt: „[...] sie [die kontrapunktische Arbeit] muß zugleich Ausdruck haben, auf Empfindung, nicht nur auf Verstand würgen. Ist das letztere nicht: so mag sie als Exercitium, als Studium, als Künsteley u.s.w. ihren Werth haben: aber in ein vor gemischtem Publikum aufzuführendes Stück, besonders in eines für bloße Instrumentalmusik – gehört sie nicht ...“ (zit. nach Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 227.) Noch Stephenson kritisiert imitatorische Techniken in den Streichquartetten Rombergs als „handwerkliche Trockenheit“ (Bd. 1, S. 143).

²² Vgl. Klaus G. Werner, „... das größte in der Art, was ich gemacht habe.“ Gedanken zu den Kopfsätzen der Orchestersinfonien von C. P. E. Bach“, in: *AfMw* 48 (1991), S. 217 ff.

²³ Spohrs 5. *Sinfonie* entstand allerdings erst 1839. Vor allem im Finale wird das polyphone Element ungewöhnlich stark herausgehoben. Die Durchführung ist als langer fugierter Abschnitt durchkomponiert.

²⁴ Kretzschmar (wie Anm. 12), S. 284.

3. *Sinfonie* hingegen wird der Kontrapunkt zum entscheidenden Faktor und im Finale derart bis zum Exzess getrieben, dass man beinahe von einem Experiment zu sprechen geneigt ist. Während die 4. *Sinfonie* als spielerische Alla-Turca-Sinfonie in dieser Überlegung außen vor steht, muss man die zuletzt komponierte 2. *Sinfonie* als eigentlichen Zielpunkt der Auseinandersetzung Rombergs mit der Gattung betrachten. Hier gelingt es dem Komponisten, Komplexität der Technik sowie Eleganz der Form und des Ausdrucks zu großer Einheit zu verschmelzen. Zeitgenossen empfanden dieses Werk als in besonderer Weise ‚mozartisch‘,²⁵ was nicht nur an seinem Charakter festzumachen ist, sondern auch an dem Sachverhalt, dass Romberg ein Motiv aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie* fast wörtlich zitiert (Beispiel 1). Doch so nah diese Sinfonie auch tatsächlich Mozart stehen mag, so offenbart sie doch Unterschiede, die auf ein neues, weiter gestecktes Ziel hindeuten.

Notenbeispiel 1



*

Die 1792 entstandene *Sinfonie* in D-Dur, die letzte der Reihe ungedruckter Frühwerke, eröffnet mit einem Thema (Beispiel 2), dessen breite Notenwerte an den Beginn von Haydns Sinfonie *La Reine* (Nr. 85) erinnern mögen. Hier wie dort ruft die jeweilige thematische Erfindung am Beginn eines schnellen Eröffnungssatzes nach Beschleunigung des Bewegungsimpulses. Haydn erfüllt diese Erwartung mit einer Themen-erweiterung auf der Basis der ‚Mannheimer Rakete‘, bleibt aber im Rahmen einer akkordisch gebauten, homophonen, nur in sich selbst bewegten Satzstruktur. Ganz anders fährt hingegen Romberg fort. In den Nachsatz der insgesamt 16-taktigen Periode lässt er ein schnelles Kontrasubjekt einfließen (Beispiel 3). In der verschränkt einsetzenden Fortspinnung erscheint dieses Kontrasubjekt in dichter Folge und umspielt den gleichzeitig zitierten Themenkopf. Diese Verdichtung mündet in eine Folge von Forte-Schlägen, während der das Kontrasubjekt zur dominierenden Figur, zum eigentlichen Träger des sich anschließenden Satzverlaufs aufgewertet wird.

Notenbeispiel 2



²⁵ Friedrich Rochlitz, der Romberg gut gekannt hat, schreibt: „[...] ein bisher unbekanntes Land zu entdecken, war unserm Romberg nicht beschieden; besonnen aber und kenntnißreich, wie er war, vermied er jede Mischung und entschied sich ohne Hehl und eitle Selbsttäuschung zur Nachfolge, in der ersten seiner Symphonien, Haydns, in der zweiten und dritten Mozarts. Und es ist ihm auf diesem Wege rühmenswert gelungen; am vollkommensten, unserer Meynung nach, in der zweiten seiner Symphonien, aus D dur, wo er, nicht nur in der Schreib- und Ausführungs-Art, sondern auch in Erfindung, Kraft und Wirksamkeit, den Mozart so glücklich nachgeahmt hat, daß vielleicht selbst Kenner getäuscht werden, und das Werk für eines aus dieses Meisters mittlerer Zeit nehmen könnten.“ (*Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig ²1830, Bd. 1, S. 127 ff.)

Notenbeispiel 3

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Oboen' and the bottom staff is labeled 'Violinen'. Both staves are in the key of E major (two sharps) and 4/4 time. The Oboe part begins with a melodic phrase consisting of quarter and eighth notes, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. The Violin part begins with a rhythmic pattern of sixteenth notes, also featuring slurs and accents, and continues with a similar rhythmic pattern throughout the excerpt.

Im weiteren Verlauf ist die Nähe zu einer Sonatensatz-Eröffnung, wie sie bei Haydn häufig vorkommt, unverkennbar. Auf ein im Piano exponiertes Thema folgt der ‚Surprise-Effekt‘, ein plötzliches Forte, das die Fortspinnung und den Einstieg in den Modulationsteil kennzeichnet. Dieses bisweilen als humoristisch apostrophierte Phänomen lässt sich auch aus der Vorstellung des ‚Originalgenies‘ ableiten, wie es sich bei Carl Philipp Emanuel Bach manifestiert und in solchen Aufmerksamkeit erregenden Gegensätzen seine Ausprägung findet. Rombergs Lösung besticht durch die Einführung kontrastierender Motivik, die sich verdichtend überlagert und einen von Anfang an erkennbaren Entwicklungsprozess in Gang setzt.

Tendenzen zu kontrapunktischen und imitatorischen Ausarbeitungen lassen sich in allen Sätzen dieser Sinfonie ausmachen. In der Durchführung des ersten Satzes kommt es zu mehreren kanonischen Engführungen mit dem Material des Themenkopfes in den Streichern. Im Trio des Menuetts verschränken sich die Stimmen von zwei Oboen und Fagott über längere Passagen zu einem Geflecht, dessen fortschreitende Hemiolen und Vorhaltsharmonik an Vorbilder aus dem ‚stile antico‘ gemahnen. Und im langsamen Satz wird das Thema noch in der ersten Phase der Fortspinnung in den Holzbläsern über einem lyrisch wohlklingenden Klangteppich der Streicher kanonisch verschränkt. All diese Beispiele, so unspektakulär sie erscheinen, werfen ein Licht auf Rombergs handwerkliches Können, das er mit Geschick einzusetzen versteht.

Seine erste gedruckte *Sinfonie* in Es-Dur lässt mit Ausnahme einer Passage aus der Durchführung des ersten Satzes kaum kontrapunktische Techniken erkennen. Sie lebt von der ausgeglichenen Eleganz des Kopfsatzes und der Atemlosigkeit des Finales. Diese beiden Ecksätze dürften die Glanzstücke des Werkes darstellen. Am Beispiel der langsamen Einleitung lässt sich Rombergs Fortschritt in der Erfindung sinfonischer Entwicklung zeigen. Das Notenbeispiel 4 zeigt den Beginn mit seiner bewusst versetzten Akzentuierung im ansonsten klar periodisch gegliederten Verlauf. Ab Takt 5 wird eine kurze Entwicklungsphase vorangetrieben, in der die Violinen auf dem markanten Kopfrhythmus insistieren, während die Bässe die Sechzehntelbewegung forttragen. So weit handelt es sich um einen obligaten Satz nach dem Muster eines Streichquartetts, das nur chorisch ausgeführt wird.

Notenbeispiel 4

Adagio

Streicher

p sf p sf p

Notenbeispiel 5

p f p f

Bläser

1. VI.

Streicher

f p f p

Im zweiten Teil der Einleitung setzt mit dem Eintritt der Bläser eine Eliminierung des motivischen Exponats ein. Die Harmonik wendet sich nach *es*-Moll (Beispiel 5). Bemerkenswert erscheint die fortgesetzte Hervorhebung der zweiten Zählzeit, die erst allmählich abgebaut wird. Der Kopfrhythmus, als Relikt noch in den tiefen Streichern präsent (T. 3/4), wird überlagert von einer melodischen Floskel im kontrastierenden Legato. Die Einleitung endet halbschlüssig in *B*-Dur und bereitet so den Einstieg in den Allegro-Teil vor.

Exemplarisch führt diese Einleitung sinfonisches Komponieren in jener Zeit vor. Fließend, in sich abgerundet, periodisch gegliedert finden sich in diesem Abschnitt doch komplexe Verwandlungen, Umschichtungen und Entwicklung. Schon das Eingangsmotiv ist mit seiner internen Beschleunigung und der ins Chromatische mündenden Diastematik von großer Suggestivkraft. Den daraus entstehenden Anspruch einer spannungsreich ausgeführten Komposition kann Romberg voll und ganz einlösen.

Dagegen scheint die langsame Einleitung der wenig später entstandenen 3. *Sinfonie* fast ein wenig abzufallen, vergleicht man unmittelbar das Moment der musikalischen Entwicklung. Doch hat diese Einleitung eine etwas andere Funktion, sieht man sie aus der Perspektive des Ganzen. Überspitzt gesagt: In den ersten drei Takten versteckt sich die Charakteristik der gesamten Sinfonie.

Notenbeispiel 6

The image shows a musical score for the beginning of the 3rd Symphony by Andreas Romberg, marked *Adagio*. The score is written for four staves: 1. Violine, 2. Violine, Viola, and Baß. The music is in 3/4 time. The first violin part starts with a melodic line that includes a chromatic scale and a fermata. The second violin part has a similar melodic line. The viola and bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the score.

Auf engstem Raum finden sich hier die Kennzeichen des Werks, gleichsam ihr kompositorischer ‚Motor‘: Exposition des motivischen Materials im obligatem Satz (T. 1), kanonisch-imitatorische Beantwortung (T. 2) und Vereinigung der Stimmen zu einem gemeinsamen Schluss (T. 3). Im Mittelpunkt dieser Sinfonie steht die Auseinandersetzung mit kontrapunktischen Techniken, die in einen traditionellen sinfonischen Rahmen eingefügt wird. In seiner ganzen Fülle wird dieser Anspruch erst im Finale eingelöst, dort aber mit einer Massivität, die beinahe schockiert.

In den ersten drei Sätzen finden sich nur Andeutungen des Kontrapunktischen. Das Hauptthema (Beispiel 7) meldet in seiner synkopischen Anlage einen latenten Hang zur Vorhaltsbildung an, der aber nicht zum Durchbruch kommt. Imitatorisches findet nur

andeutungswise (T. 5/6) statt. Zu kurzer polyphoner Verdichtung schwingt sich lediglich die Durchführung auf.

Notenbeispiel 7

Allegro vivace

1. Violine
2. Violine
Viola
Violoncello

Stärker ausgeprägte Kontrapunktik im Sinne obligater Stimmführung ist im langsamen zweiten Satz zu finden. Auch im Menuett, und hier wieder besonders im Trio, leuchten derartige Ansätze immer wieder durch.

Im Finale baut der Komponist den Satz nach einer Exposition, in der sich die polyphone Anlage schon im zweistimmigen Beginn ankündigt (Beispiel 8), zu einer monumentalen Orchesterfuge aus.

Notenbeispiel 8

Vivace

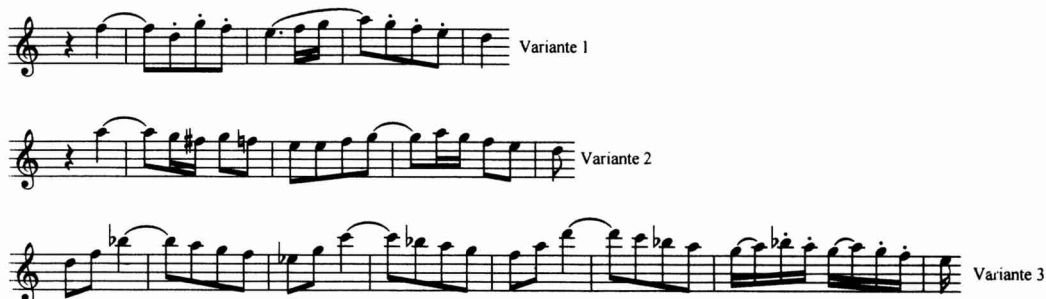
Eingebettet zwischen zwei Eckteilen (A und D), die man als ‚Exposition‘ und ‚Coda‘ bezeichnen kann, befinden sich zwei groß angelegte Abschnitte (B und C) mit jeweils in sich abgeschlossenen fugierten Entwicklungen. Der erste Abschnitt (B) basiert auf der Möglichkeit, das Thema in unterschiedlichen Intervallen zu kanonisieren (Beispiel 9). Aus dem Thema werden andere Varianten und Fortspinnungen gewonnen, die sich untereinander vielfältig polyphon verknüpfen lassen (Beispiel 10).

Notenbeispiel 9



A musical score for four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests throughout the piece.

Notensbeispiel 10



A musical score for three staves, all in treble clef. The first staff is labeled 'Variante 1' and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Variante 2' and shows a similar line with some chromatic alterations. The third staff is labeled 'Variante 3' and shows a more complex variation with many accidentals and chromaticism.

Klangliche Steigerung wird durch zunehmende Einbindung von Bläsern in den Entwicklungsgang erzeugt. Die harmonische Fortschreitung mündet in einen Halbschluss. Von dort aus entsteht eine zweite Entwicklungsphase (C), die weitere Register der kontrapunktischen Kunst zieht: Engführung und Augmentation, Umkehrung des Themas und neue Kombinationen mit den oben aufgeführten Varianten. Exemplarisch sei ein Ausschnitt aus der Engführung des Themas in den Streichern angeführt (Beispiel 11).

Notensbeispiel 11



A musical score for four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Dieser Satz, so souverän er ausgeführt ist, löst Erstaunen aus und lässt die Frage nach seinem künstlerischen Stellenwert aufkommen. Möglicherweise hat Romberg sich bereits in dieser Sinfonie das Finale von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zum Vorbild genommen und bewusst übersteigern wollen – gleichsam das ‚Originalgenie‘ Romberg, das sich vom Rahmen des Üblichen massiv absetzt. Zweifellos wurde die Komposition mit Geschick und handwerklichem Können durchgeführt und könnte höchstens aufgrund einiger Längen verschrecken. Als Finale einer Sinfonie, die auch in den vorangehenden Sätzen Anklänge an imitatorische Techniken aufweist und von eher ernstem Charakter ist, hat der Satz seine Berechtigung und trägt dazu bei, Originalität und auch eine gehörige Portion Mut zum Experiment bewundern zu können.

Romberg selbst mochte spüren, dass eine Fuge als Sinfoniesatz den Bogen überspannte und Probleme der Akzeptanz aufwarf. Es galt zu unterscheiden zwischen dem handwerklichen Vermögen, eine Fuge zu komponieren, und dem Einsatz des Könnens in sinnvollen Bahnen. Im Jahre 1806 schrieb Ambrosius Kühnel:

„Das Studium des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Fuge und des Canons ist dem ächten Freunde und Kenner der Musik ein unentbehrliches Mittel, seiner Kunst in ihrem ganzen Umfange Meister zu werden. Alle großen neuern Tonkünstler, z. B. Mozart, J. Haydn beweisen an sich selbst, dass das Genie in vertrauter Bekanntheit mit dem System der Harmonie, wie es sich in den Werken der fugierten und kanonischen Schreibart offenbart, seinen Schöpfungen die Kraft und Würde zu geben vermag, womit sie dem Zeitenwechsel trotzen. Unter den talentvollen Tonsetzern stehen nur dem Meister im Contrapunkt alle Mittel der Tonkunst zu gebote. Unter der strengen Regel hat sich seine Freyheit gebildet, und er folgt den Gesetzen der Harmonie, ohne in ihren Fesseln zu gehen.“²⁶

In demselben Jahr entstand die 2. *Sinfonie*, die kurz darauf bei Hoffmeister & Kühnel gedruckt wurde und nach einhelliger Meinung von Zeitgenossen wie Kritikern späterer Generationen als Rombergs bedeutendstes Werk dieser Gattung eingeschätzt wird. Wieder mag zuerst ein Blick auf die langsame Einleitung exemplarische Einblicke gewähren. Notenbeispiel 12 zeigt den Beginn, der sich aus einem orchestralen Unisono-Schlag auf *d* löst. Starkes Gewicht und ein Schuss Pathos sprechen aus diesen Takten, die jedoch nicht statisch bleiben. Das orgelpunktartige *d* wird in sich bewegt, während die Außenstimmen kanonisch geführt sind. Die Version der 1. Violine mit ihrer markant rhythmischen Einmündung in T. 4 wird später im schnellen Teil als Motiv im Modulationsteil zitiert, bildet also eine motivische Verklammerung zwischen Einleitung und Sonatensatz.

Die Fortspinnung geschieht in einer für Romberg geradezu avancierten Harmonik über eine verminderte Doppeldominante und Dominante zur Tonikaparallele *F*-Dur. Im zweiten Teil wird aus dem Bewegungselement des Klangbandes ein neues Motiv entwickelt (Beispiel 13), über dem gegen Schluss das chromatische Hauptmotiv in den Bläsern wieder erscheint

Die gesteigerte Qualität dieser Einleitung lässt sich nicht allein an der motivischen Verklammerung mit dem schnellen Teil festmachen. Auch die formale Durcharbeitung wurde wesentlich erweitert. Eine klare zweiteilige Gliederung von der Molltonika zur Durparallele und wieder zurück gibt dieser Einleitung mehr Gewicht als eigenständiges Glied im Satzverlauf. Die Einführung neuer motivischer Varianten führt zu einer Steigerung im quasi ‚dramatischen‘ Geschehen, ohne das Hauptmotiv anzugreifen. Dies

²⁶ Ambrosius Kühnel, „Vorrede“ zu Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Leipzig 1806, S. III f.

Notenbeispiel 12

Adagio

f *p* *p* *f* *p*

Notenbeispiel 13

p *p* *p* *p* *p* *p*

besitzt durchaus innere Logik, da dieses Motiv im weiteren Verlauf wieder eingeführt werden soll. Im Gegensatz zur eher emphatisch gesteigerten Chromatik des Anfangsmotivs in der 1. Sinfonie (vgl. Beispiel 6, T. 2) löst die Chromatik hier eine wesentlich stärkere harmonische Spannung aus. Hingewiesen sei auch auf die harmonische Folge im Streichersatz zu Beginn von Beispiel 13. Möglicherweise war es diese Stelle mit ihren markanten Bassrhythmen, die Hermann Kretzschmar an die „tragischen Motive des Don Juan“²⁷ erinnerte.

Der obligate Satz, zum Beispiel als Streicherklang im Andante, ist von höchster Qualität. Kontrapunkt und Imitationstechnik, wie sie sich in der Durchführung des ersten Satzes oder gehäuft im Finale finden, werden bruchlos in die Form eingebunden und wirken gleichsam gebündelt in ihrer Ausdehnung und Gewichtung. Als Beispiel sei hier das zweite Thema des Finales (Beispiel 14) genannt, dessen ins Auge springende Funktionalität als Fugenthema nur sehr behutsam, dem sinfonischen Satz angemessen, ausgenutzt wird.

Die Themenvorstellung in der 1. Violine scheint auf eine große Fugenexposition hinzudeuten, wobei aber schon die einfällenden Bläserharmonien streng genommen eine Regelüberschreitung darstellen. Mit dem Einsatz der zweiten Stimme beginnt sogleich eine Engführung zwischen dieser und der unmittelbar nachfolgenden dritten Stimme. Der schnelle Kontrapunkt in der 1. Violine trägt das sinfonische Element des Finalsatzes weiter. Außerdem werden harmonietragende Bläserstimmen hinzugefügt. Mit dem Einsatz der vierten Stimme löst sich die Fugenstruktur bereits auf zugunsten eines stärker homophon geprägten Satzbaus. Auch andere Regeln der Fugentechnik wie die Comes-Beantwortung in der Quinte werden nicht befolgt.

Doch liegt gerade in der Nichterfüllung von Regeln die Stärke dieses Satzes, der eine sinfonische Entwicklung vollzieht. Das Fugato wird nicht zum Kern des Satzes erhoben wie in der 3. Sinfonie. Ausgangspunkt ist vielmehr der diastematische Komplex in seiner Eigenschaft als zweites Thema, der als Kontrast zum lyrisch kantablen ersten Thema die Charakteristik des Strengen und Konstruktiven aufklingen lässt. Der kontrapunktisch auskomponierte Abschnitt dient lediglich der Untermauerung. Im weiteren Satzverlauf werden lyrische und strenge Elemente vielfältig miteinander verflochten und zu einem sehr individuell gestalteten Sonatensatz ausgebaut. Mit seiner 2. Sinfonie ist es Romberg gelungen, Kantabilität, die an Mozart gemahnt, und gezielt gebündelt eingesetzte polyphone Konstruktivität zu überzeugender Einheit zusammenzuschweißen und so ein Meisterwerk zu schaffen.

*

Der unmittelbare Vergleich des kompositorischen Schaffens Rombergs mit den Wiener Klassikern reicht für eine gerechte Beurteilung nicht aus. Erst wenn man eine größere Vielfalt von Einflüssen und Verflechtungen auch abseits der tradierten Entwicklungslinie Haydn – Mozart – Beethoven zulässt, dürfte sich ein treffenderer Zugang zu den Werken erschließen. Dabei soll keineswegs abgestritten werden, dass Romberg, der Beethoven und Haydn persönlich gut kannte, von diesen unbeeinflusst blieb. Gerade dieser Befund unterstreicht die These von der Vielfalt der Verbindungen, wenn ein Komponist wie Andreas

²⁷ Kretzschmar (wie Anm. 12), S. 285.

Notenbeispiel 14

The musical score is divided into three systems. The first system includes Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Violin I (I), Violin VI (VI), and Violin II (II). The second system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Bassoon (Fg), Violin I (I), Violin VI (VI), Violin II (II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vc/Kb). The third system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Bassoon (Fg), Violin I (I), Violin VI (VI), Violin II (II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vc/Kb). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and long melodic lines with ties. A 'Tutti' marking is present at the bottom of the third system.

Romberg Technik und Geist Haydns, welcher seinerseits einst von C. Ph. E. Bach profitierte, nach Norddeutschland bringt, sie aber nun für eine andere Traditionslinie fruchtbar macht. Was sich in den Sinfonien Rombergs abzeichnet, lässt sich nicht allein unter dem Aspekt Klassik fassen. Es zeichnet sich eine Linie ab, die das Erbe von ‚Empfindsamkeit‘ sowie ‚Sturm und Drang‘ in der Musik fortführt, kultiviert und für die Kunst der Romantik vorbereitet. Anders gesagt: Gerade die Sinfonien Andreas Rombergs lassen sich als sinnfällige, bislang jedoch übersehene Belege für eine musikhistorische Kontinuität im norddeutschen Raum heranziehen. Eine Sinfonie wie die zweite mit ihrem starken Bezug zu Mozart muss keinen Widerspruch dazu darstellen, denn mit seiner Hommage an Mozart festigt Romberg zugleich seine Individualität.

Musiker wie die der ‚Mannheimer Schule‘ haben, vom ‚galanten Stil‘ herkommend, den Boden bereitet für eine zupackend wirkende, ‚dramatische‘ Sinfonie. Komponisten wie C. Ph. E. Bach und Haydn stellten die kompositorischen Mittel für einen obligaten Satz zur Verfügung, der gelegentlich auch den Kontrapunkt forciert. Auf der Grundlage dieser Einflüsse fand Andreas Romberg in seinen Sinfonien zu einer individuellen Ausprägung, die sich vor allem in der Betonung kontrapunktischer Strukturen niederschlägt. Zusammen mit ihrer Tendenz zu lyrisch-kantabler Thematik bilden seine Kompositionen eine Brücke zwischen der musikalischen Empfindsamkeit und der frühen Romantik, wie sie etwa von Louis Spohr repräsentiert wird.

Beim Bürgertum der Hansestadt Hamburg feierte Romberg als Virtuose und Förderer des Neuen und Aktuellen in der Musik große Erfolge. Seine Bemühungen, sich kompositorisch zu profilieren, müssen mit Hochachtung zur Kenntnis genommen werden. Im norddeutschen Raum war es nicht zuletzt Romberg, der den Kontrapunkt aus der Bindung an das rein Sakrale beziehungsweise vom Vorurteil des zu ‚Gelehrten‘ befreite.

Dabei lassen sich drei Entwicklungsstufen erkennen. Schon in der frühen ungedruckten Sinfonie zeigt Romberg eine Neigung, Imitationen und Kontrasubjekte in die Exposition des ersten Themenkomplexes einzufügen. Kontrapunktische Strukturen tauchen nicht erst an Stellen auf, wo man sie noch am ehesten erwarten dürfte, nämlich in überleitenden und durchführenden Teilen, sondern brechen sich als zur Erfindung der Thematik selbst gehörende Substanz Bahn. Eine zweite Phase ist durch eine intensivere Zuspitzung auf das kontrapunktische Element im Sinfoniesatz gekennzeichnet, deren Höhepunkt im Finale der 3. *Sinfonie* zu finden ist. Das Angehen gegen die Konvention findet hier seine extremste Ausprägung. Am Ende steht dann ein gleichsam ‚abgeklärter‘ Umgang mit diesen Kompositionstechniken in der 2. *Sinfonie*, charakterisiert durch eine differenziert auf den Formverlauf hin abgestimmte Einbindung von Kontrapunktik, wie sie in Mozarts später Sinfonik bereits häufiger anzutreffen ist. Mit diesem Werk hat der Komponist den Anstoß zu einer Entwicklung der lyrisch-dramatischen Sinfonie gegeben, die parallel zu Beethovens Meisterwerken ihre Daseinsberechtigung unter Beweis stellen konnte.

E. T. A. Hoffmann schrieb in seiner Rezension der ersten Sinfonie von Louis Spohr:

„Aus dieser Zergliederung [Anm. d. Verf.: gemeint ist ‚Analyse‘] des ersten Allegro ergibt sich von selbst, wie sehr der brave Komponist nach Einheit und Klarheit strebte; wiewohl das Ganze noch mehr wie in einem Guß dastehen und doch dabei pikanter sein würde, wenn er das fruchtbare Hauptthema in mehrern kontrapunktischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte. Nur in Abkürzungen des Hauptsatzes und seiner Verteilung unter Saiten- und Blasinstrumente besteht meistens

seine Durchführung, und eine eigentliche kontrapunktische Umkehrung kommt gar nicht vor. Ohne eine unnütze Gelehrsamkeit auskramen zu wollen, tut es gewiß gut, den Hauptsatz des Stücks so zu regeln, daß er sich auf mannigfache Weise kontrapunktisch behandeln läßt; denn wie oft ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgendeiner Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiß jeder Komponist.“²⁸

Wenn hier ein Mangel an kontrapunktischer Ausführung beklagt wird, so spricht aus diesen Worten sicherlich vor allem der Komponist Hoffmann, der dem sinfonischen Erstling eines Kollegen in konstruktiver Kritik zur Seite stehen will. Doch lassen sich solche Sätze kaum aus dem Kontext der ästhetischen Anschauungen Hoffmanns lösen,²⁹ und so kann man das Zitat auch dahingehend interpretieren, dass der Autor für eine aktuelle, also eine romantische Sinfonie, Kontrapunkt als Mittel der Technik geradezu fordert. Nicht im Widerspruch dazu stehen die Ausführungen Hoffmanns am Ende derselben Rezension, wo er dem Grundsatz Ausdruck gibt, dass ein „für ein Riesen-Orchester geschriebenes Werk sehr einfach gehalten und durchaus von jeder kleinen, kapriziösen Figur frei sein müsse.“

Hätte Hoffmann die 2. *Sinfonie* Rombergs gekannt, vielleicht wäre ihm aufgefallen, dass dort beide seiner Forderungen durchaus plastisch erfüllt sind. Rombergs Sinfonien bilden einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur romantischen Sinfonie, weil sie in partieller Unabhängigkeit von den Wiener Klassikern eigenständige kompositionstechnische Wege aufzeigen.³⁰

²⁸ E. T. A. Hoffmann, „Première Symphonie [...] par Louis Spohr...“, in: *AMZ* vom 27. 11. 1811, zit. n. ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Viktor Liebrenz u. Wolfgang Marggraf (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben 9), Berlin 1988, S. 76 f.

²⁹ Es mag genügen, auf die bekannte Rezension der 5. *Sinfonie* Beethovens hinzuweisen (ebd., S. 22 ff.).

³⁰ Ebd., S. 86.