

Z

hdk

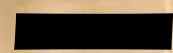


INSTITUTE FOR MUSIC STUDIES

IMS.

ONLINE.

04

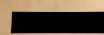


WALTER GRIMMER

BERNHARD

ROMBERG

Versuch einer kritischen Würdigung
Oder: Warum Beethoven uns kein Cellokonzert
hinterlassen hat



cop. 2002 ZHdK

BERNHARD ROMBERG

Versuch einer kritischen Würdigung

oder

"Warum Beethoven uns kein Cellokonzert hinterlassen hat"

Eine pädagogisch orientierte Untersuchung
im Rahmen der "anwendungsorientierten Forschung und Entwicklung" der
HMT Zürich

von

Walter Grimmer

Dozent an der
Musikhochschule Winterthur Zürich

Vorlesung Wintersemester 2001/2002



Hochschule
Musik und Theater
Zürich

Inhalt:

Einführung 5

Die Quellen 11

Zur Vortragskunst Bernhard Rombergs 13

Zu Rombergs Technik der rechten und der linken Hand 16

Jugend und Freundschaft 21

Lehr- und Wanderjahre 24

Mozart als Übervater 26

Die Cello-Konzerte zu Rombergs Zeit 31

Die Anfänge einer Solistenkarriere 32

Romberg und das Metronom 34

Der reisende Virtuose 35

Zwei unvereinbare Kunstanschauungen 38

Der Komponist 42

Der Dirigent 49

Auf dem Gipfel des Weltruhms 56

Der Klavierfabrikant 59

Letzte Höhepunkte 61

Der Lebensabend 70

Epilog 75

Bibliographie 77



BERNARD ROMBERG.

Fac-simile der Handschrift von Bernhard Romberg.

Preludium
poco allegro
Violoncello

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'poco allegro'. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several '2da' markings, which typically indicate second endings or breath marks in this context. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by flowing lines with many slurs and ties. There are several instances of triplets and groups of four notes. The notation is dense and expressive, typical of a composer's sketch or a personal manuscript. The paper shows signs of age and wear.

Bernard Lomberg

Einführung

Liebe junge Kolleginnen und Kollegen,

Mit dem Beschluss, sich ganz dem Violoncellospiel zu verschreiben, werden Sie unvermeidbar zum Glied einer langen historischen Kette. Wenn Sie den Pakt mit diesem wunderbaren Instrument einmal eingegangen sind, stellen Sie sich in die kaum absehbare Reihe von Vorgängern. Den Jüngsten ist dies noch nicht bewusst; der junge Spieltrieb nimmt vorerst nur Mass am Gegenwärtigen und am Eigenen. Die älteren unter Ihnen sind schon eher motiviert für ein Ausloten der Vergangenheit, und daher empfänglicher und empfindlicher für unterschiedliche stilistische Eigenheiten. Irgendwann sind sie dann innerlich bereit und interessiert daran, sich das Spielmaterial der vergangenen Meister anzueignen. Das beginnende Selbstverständnis, nicht nur Individuum zu sein, sondern als solches auch eine Nachfolge anzutreten, spielt dabei eine grundlegende Rolle.

Wenn wir den Blick zurückwerfen auf die allerersten Glieder dieser langen Cellistenkette, so stellen wir fest, dass sie weit ins 17. Jahrhundert zurückreicht; wir stehen um 1600 an der Geburtsstätte unseres Instrumentes; eben wurde ein neuartiger kleiner Bass in Oberitalien erfunden, der aber vorerst noch ganz im "Schatten" der alles beherrschenden Viola da Gamba schlummert.

Ähnlich, wie sich die Violenfamilie im 16. Jh. vergrösserte und differenzierte zu Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassviola, gedieh im 17. Jh. die Familie der viersaitigen Violininstrumente und sicherte sich allmählich den ersten Platz in der europäischen Instrumentalmusik, wobei im Laufe dieses Aufstieges noch Änderungen sehr wesentlicher Art in Bezug auf Mensur-Verhältnisse, Steg, Bassbalken, Stimmung, Besaitung, Saitenwinkel, Bogen und die damit verbundenen Varianten in der Art seiner Handhabung zu finden sind.

Die ersten Musiker, die sich mit dem neuen Instrument, dem "Violoncello", ernsthaft beschäftigten, sind alle um die Mitte des 17. Jh. geboren. Wir kennen als ersten Cellisten den aus Cremona stammenden *Giovambattista Vitali*, der allerdings noch keine Kompositionen für das neue Instrument geschrieben hat. Nach *Petronio Franceschini* wurde vor allem *Domenico Gabrielli* bekannt, genannt "Minghen dal Viulunzel"; er komponierte *Ricercari* für Cello allein und Sonaten. Dann folgten *Giuseppe Jacchini*, genannt "Giusef dal Viulunzel", *Giovan Battista degli Antoni*, *Bononcini*, *Dall'Abaco*, *Boni*, *Bassevi* und viele andere.

Francesco Alborea, genannt "Francischello", wurde 1692 geboren. Sein Vortrag der Solopartie in einer Kantate wurde von *Domenico Scarlatti* in Rom 1713 ausdrücklich als "engelhaft" bezeichnet. *Vivaldi* schrieb vermutlich einige seiner 28 Cellokonzerte für diesen berühmten Cellisten; sie sind - nota bene - partiell nur mit Daumenaufsatz zu meistern. *Francischello* hielt sich dann Jahrzehnte lang in Wien auf; wen wundert es, dass das Interesse für dieses neuartige Tonwerkzeug sich in rasanter Geschwindigkeit über Österreich nach Deutschland, Böhmen, und dann natürlich nach Frankreich ausbreitete? Mit dem Vordringen der italienischen Oper in die transalpinen Länder wurde schon rein aus instrumentalen Gründen seine rasche Verbreitung vorangetrieben, denn dort, wo eine Bassverdopplung gewünscht wurde, wurde das besser "durchschneidende Violoncell", hie und da bereits sogar solistisch eingesetzt,

immer mehr der herkömmlichen Viola da Gamba vorgezogen. *Hubert Le Blanc* versucht noch 1740 in seiner bissig ironischen, aber im Grunde resignierten Schrift "Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncelle" die Ehre des sterbenden Instrumentes zu retten, kann aber trotz der Schmähungen gegen das Violoncello "qui jusque là s'étoit vu misérable, cancre, haïre, pauvre diable, dont la condition avait été de mourir de faim" etc. sein Verschwinden nicht mehr aufhalten, jedenfalls nicht in Frankreich. Wenn übrigens ein dortiger Geigenbauer von einem schönen Cello spricht, so bezeichnet er es immer als "une belle basse".

Hunderte von namhaften Cellisten sind uns seither aus der "Geschichte des Violoncells" bekannt, man braucht nur im "Handbuch" von *Wasielewski* zu blättern. Aber es waren etliche Hunderttausende, die sich seit diesen Ursprüngen die Mühe genommen haben, das Instrument zu erlernen und auszuüben ohne auch nur eine beschriebene Spur zurückgelassen zu haben. Dennoch sind sie unsterblich geworden dadurch, dass sie sich in ihren Schülern überliefert haben.

Unser Handwerk ist in der heutigen Zeit immer an einen oder mehrere Lehrmeister gebunden in Verbindung mit dem spezifischen musikalischen Material. Das Lernen aus Büchern kann keinen Meister ersetzen, und eine Begabung kann in den allermeisten Fällen nur durch eine starke und persönliche Führung zum Blühen gebracht werden. Anekdotisch mutet daher besonders die amerikanische Serie "The way they play" an, die besonders in Japan in den sechzigern Jahren des letzten Jahrhunderts Pflichtlektüre aller Musikstudenten war. Von den vielfältigsten und verschiedenartigsten Informationen überflutet, ist der angehende Musiker heute während seiner Lehrjahre auf eine sichere Anleitung angewiesen. Im frühen 18. Jh. hingegen können wir fast alle Cellisten weitgehend als Autodidakten bezeichnen. Durch Anhören und Verarbeiten der seltenen Konzerte von grossen Kollegen wurde das eigene Können dann erweitert. Von *Jean Louis Duport* z.B. heisst es, dass er während seiner Pariser Zeit sich einmal in Marseille eingeschifft hätte und nach Genua gefahren sei, um sich am Spiel des bewunderten *Franciscello* zu vervollkommen. Nach dreistündigem Aufenthalt soll er nach Paris zurückgekehrt sein. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang doch an den bewundernden Ausspruch *Voltaire's*: "Monsieur *Duport*, vous me faites croire aux miracles; vous savez faire d'un boeuf un rossignol!"

Der vielleicht letzte, aber auch genialste Autodidakt unter den Cellisten der zweiten Hälfte des 18. Jh. war ohne jeden Zweifel der Deutsche *Bernhard Romberg*. Er entwickelte sich dann allerdings zum ersten Virtuosen Europas und zum schulebildenden Lehrer dank seiner unvergleichlich reichen Instrumentalbegabung, seiner konstruktiven Intelligenz, seiner gründlichen Ausbildung in Musiktheorie und seiner aussergewöhnlichen Musikalität. *Niccolò Paganini* (1782 - 1840), mit dem *Romberg* als Virtuose später des öfters verglichen worden ist, befand sich in ähnlicher Lage. Er erzählt selber darüber: "Con piacere ricordo le cure del buon *Costa*, cui però non volevo procurare particolare soddisfazione in quanto che i suoi principi mi sembravano spesso contrari a natura ed io non accondiscendevo a far mio il suo modo di tirare l'arco." Als achtjähriger Knabe soll *Paganini* knapp dreissig Lektionen von *Costa* bekommen haben...

Instrumentales Lernen bedeutet heute mehr denn je die Aneignung verschiedenster Techniken, denn fast jede neue Musiker-Generation muss neue musikalische Elemente zu beherrschen suchen und "neue Sprachen" hinzulernen. All diese verschiedenartigen

Techniken haben Sie zu erkennen, zu analysieren und sich anzueignen. Schliesslich müssen Sie imstande sein, jeder Phrase, jedem Détail innerhalb einer "Klangrede" (*Harnoncourt*) in jedem musikalischen Stil zu seinem eigenen und unverwechselbaren Ausdruck zu verhelfen; all dies ist Technik. Weiter noch: ein Instrumentalist, der nicht auf Abruf, sei es von Seiten des Lehrers, des Partners oder des Dirigenten eine Tonabfolge verschieden modulieren kann, wird immer nur Stümperei betreiben in diesem Metier. Das Ziel aber und die höchste Stufe ist und bleibt die Fähigkeit, die eigenen Empfindungen nach Abwägen aller möglichen Gesichtspunkte in Klang umzusetzen.

Die verschiedenen Techniken erlernen Sie durch ernsthaftes Studium der Werke grosser Cello-Meister aller Epochen, und Sie werden erfahren, dass die "Linke-Hand-Techniken" und die damit verbundenen "Bogentechniken" eine innere Logik aufweisen. So werden Sie sich der grossen Meisterwerken der Cello-Literatur, sei es im Orchesterspiel, sei es in der Kammermusik oder im Solospiel, kompetenter annehmen können, da Ihnen ein grösseres Können und Wissen zur Verfügung steht.

Unsere Thematik verlangt ein gründliches Ausloten der Streicher-Szene um *Ludwig van Beethoven* herum. Wir wissen, welche Geiger dem Komponisten zur Verfügung standen; vor allem war es *Ignaz Schuppanzigh*, von seinem grossen Freund liebevoll "Fetterl" oder "Falstaff" genannt, der sich oft als sein Konzertmeister zur Verfügung gestellt hat. Als Quartettspieler und Vorkämpfer für die schwierigsten Kammermusikwerke seines Freundes hat er sich unsterblich gemacht. Da war auch der Mulatte *George Bridgetower*, der 1803 nach Wien gekommen war, und mit dem sich *Beethoven* später "eines Mädchen wegens" (so *Bridgetower*) überworfen haben soll. Dieser Geiger soll ungemein gewandt gewesen sein; man weiss, dass er mit *Beethoven* die Sonate in A-dur op. 47 im Konzert aus dem Manuskript spielte! Nach *Czernys* Erinnerung war das Spiel des Südländers sehr "extravagant": als er das Werk mit *Beethoven* vortrug, lachten die Zuhörer. Trotzdem muss das Werk gefallen haben, denn *Bridgetower* selbst berichtet: "*Beethovens* Ausdruck im Andante war so keusch, was jederzeit den Vortrag seiner langsamen Sätze charakterisierte, dass man einstimmig verlangte, dass dasselbe zweimal wiederholt würde." Dieses Stück widmete der Komponist dann dem französischen Geiger *Rodolphe Kreutzer*, der es aber nicht für nötig befunden hat, es auch nur einmal aufzuführen... Auch *Joseph Mayseder*, ein Schüler *Schuppanzighs*, weckte das Interesse *Beethovens*; er muss einer der interessantesten Wiener Geiger gewesen sein. Das Violinkonzert wurde aber von *Franz Clement*, nach *Anton Schindler* "einem der genialsten Musiker seiner Zeit" aus der Taufe gehoben. *Schindler* schreibt weiter: "*Beethoven* gab ihm (*Clement*) hierzu das eben beendigte und für seine künstlerischen Eigenheiten (kurzer Bogen, nach der Schule der alt-italienischen Meister, Beherrschung der höchsten Applicatur) berühmte Concert für die Violine in D-dur zum Vortrage." Das heisst ohne Zweifel, dass *Clement* für diese Aufgabe persönlich vom Komponisten ausgewählt worden ist.

Wir wissen aber auch, welche Wiener Cellisten von *Beethoven* geschätzt worden sind. Da war vor allem *Anton Kraft*, "die alte Kraft", wie er vom Freund scherzhaft genannt wurde. Er war Kompositionsschüler von *Haydn* und erster Solocellist in seiner Kapelle. Seine konzertanten Werke für sein eigenes Instrument zeugen von hoher Virtuosität. Lange Zeit wurde sogar vermutet, das D-dur Konzert op. 101 seines Lehrers sei ein Werk dieses tüchtigen Cellisten. Auch sein junger Sohn, *Nikolaus*, ein späterer Schüler von *Jean Pierre Duport*, fand dann das Interesse *Beethovens*. Der junge *Kraft* spielte

zusammen mit *Carl Czerny* die beiden Sonaten op. 102 erstmals in der Öffentlichkeit. Wie wir noch hören werden, schätzte sogar Romberg dessen frühreifes Spiel und erwählte ihn in Stuttgart als Partner für die Aufführung seines Doppelkonzertes in A-dur op. 72. Da war noch der Cellist *Joseph Linke*, der *Beethovens* A-dur Sonate op. 69 mit *Czerny* uraufführte und sein Pultkollege in der Hofmusik-Kapelle *Joseph Merk*, der als Partner von *Mayseder* das Tripel-Konzert (komp. 1804) im Jahre 1830 erstmals nach der missglückten Uraufführung, (nach *Schindler* 1808 in den Sommerkonzerten im Augarten, mit *Anton Kraft* am Cello,) zum Erfolg verhalf. *Merk* übertraf als Virtuose alle seine Wiener Kollegen. Sein Spiel soll sich durch besondere Anmut und Eleganz ausgezeichnet haben; man nannte ihn auch den "*Mayseder* des Violoncellos". Dann fand *Beethoven* in Berlin natürlich im Alt-Meister *Jean Pierre Duport* den kongenialen Interpreten seiner beiden Sonaten op. 5.

In Bezug auf Bernhard Romberg entnehmen wir dem zurzeit komplettesten deutschen Musiklexikon "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (MGG) die folgende Kurzbiographie:

"Bernhard Heinrich Romberg wurde am 11. oder 12. November 1767 in in Dinklage im oldenburgischen Münsterland geboren. Er wurde zuerst von seinem Vater, dann möglicherweise kurze Zeit von *Schlick* in Münster zum Violoncellisten ausgebildet. Bis 1801 teilte er den Lebensweg seines Veters, des Geigers *Andreas Romberg*, wurde dann nach einer Konzertreise durch Spanien in Paris als Lehrer am Konservatorium ansässig, wandte sich aber schon 1802 nach Berlin, wo er 1805 in die kgl. Kapelle eintrat. Während der politischen Wirren führten ihn ausgedehnte Fahrten u.a. durch Russland. 1816 wurde er zum preussischen Hofkapellmeister ernannt. Ehrgeizige Wünsche, die sich nun auf die Operndirektion und -komposition richteten, erfüllten sich jedoch nicht. Als *Spontini* 1819 als GMD sein Vorgesetzter wurde, setzte Bernhard seine Entlassung durch und lebte seitdem wieder als reisender Virtuose. Sein Wohnsitz war von 1820 bis zu seinem Tode Hamburg mit Ausnahme eines erneuten Aufenthaltes 1826 - 1831 in Berlin. Bernhard Romberg starb am 13. August 1841.

Zum möglichen Lehrer Rombergs schreibt *Wasielewski*:

"Als einer der angesehensten Cellisten in der zweiten Hälfte des 18. Jh. ist *Joh. Konrad Schlick* zu bezeichnen. Er wurde 1759 angeblich in Münster geboren und starb 1825 in Gotha, wo er mehr als vierzig Jahre mit dem Titel eines Konzertmeisters bei der Herzogl. Kapelle angestellt war, nachdem er schon um 1776 der Bischöflichen Kapelle zu Münster angehört hatte."

Für unsere Untersuchungen ist die Tatsache von zentraler Bedeutung, dass Bernhard Romberg, der bedeutendste Cello-Virtuose seiner Zeit, während seiner Jugend in Bonn eng mit *Beethoven* verbunden war; beide hatten den gleichen Musikmeister *Christian Gottlob Neefe* als Klavier- und Kompositionslehrer und auch den *Kurfürsten Maximilian Friedrich* als eifrigen ideellen und materiellen Förderer, und beide dienten eine Zeit lang gemeinsam in der kurfürstlichen Kapelle: Bernhard als dreiundzwanzigjähriger Solocellist und der um drei Jahre jüngere *Ludwig* als Bratschist - welch faszinierende Konstellation! Und ein Jahrzehnt später: *Beethoven*, ein leuchtender und zugleich irritierender Stern am Pianisten- und dann am Komponistenhimmel, *Romberg*, schon bald der absolute "Super-Star" unter den Violoncellisten, Beherrscher der Solistenszene in ganz Europa.....

Ludwig van Beethoven schrieb im ganzen fünf ausgereifte Klavier-Konzerte, ein Fragment eines Violinkonzertes in C-dur, dann das grosse Violinkonzert in D-dur, das Tripelkonzert, aber kein Cello-Konzert. Seit *Joseph Haydns* grossartigem Wurf des Cello-Konzertes in D-dur im Jahre 1783 war ausser *Beethoven* im frühen 19. Jh. kein "grosser" Komponist vorhanden, der eine auch nur annähernd kongeniale Pioniertat für unser Instrument hätte vollbringen können.

Diese bittere Wahrheit hat mich zur folgenden Arbeits-Hypothese angeregt: ich bin fest davon überzeugt, dass für den grössten Komponisten nur der grösste Interpret - dies nicht nur im Sinne seiner instrumental-technischen Fähigkeiten, sondern auch im Hinblick auf seinen "Marktwert" - in Frage gekommen wäre, ein solch spektakulären Ereignis zu verwalten, und wie wir sehen werden, hätte ausschliesslich Bernhard Romberg diesen Kriterien genügt.

Es ist an der Zeit, endgültig und für immer mit der alten Geschichte aufräumen, die seit Generationen kontinuierlich kolportiert wird, nämlich, dass *Beethoven* einst Romberg gefragt haben soll, ob er ein Cellokonzert von ihm haben möchte, und dass Romberg darauf hin geantwortet hätte, dass er nur eigene Werke spielen würde. Diese Geschichte ist nirgends auch nur in Ansätzen belegt. Wir müssen sie vergessen, und die Gründe für das Nichtzustandekommen eines *Beethovenschen* Cellokonzertes anderswo suchen, nämlich in einem Bereich, der keine plumpe Unterstellung irgendwelcher Art erträgt. Die Annäherung an den Geist und das Wesen eines Menschen erfordert vor allem sehr viel Respekt.

Ich habe mich in der Folge konzentriert und gleichzeitig beschränkt auf die Frage, warum und weshalb die "Chemie" zwischen *Bernhard Romberg* und *Ludwig van Beethoven* nicht gestimmt hat. Darüber soll meine Arbeit berichten, und gleichzeitig Einblick gewähren in die Frage nach der Verantwortlichkeit eines Interpreten, nach seinem "künstlerischen Gewissen". Diese wird sich früh genug stellen.

Wir wollen uns im Verlaufe dieser Arbeit ein Bild davon machen, wie die Gemeinsamkeiten der beiden Persönlichkeiten beschaffen waren, und wie sich ihre trennenden Eigenschaften ausgewirkt haben. Wir werden in *Bernhard Rombergs* Lebensgeschichte und in seine Selbstzeugnisse eintauchen, soweit es die Sache verlangt. Wir werden erst dort Halt machen, wo uns dann die spärlichen Lebensdokumente im Stich lassen. Um eines Menschen Taten und Unterlassungen verstehen zu lernen, müssen wir den ganzen Menschen, auch sein Umfeld, und dann auch seine Eigenschaften, seine Eigentümlichkeiten betrachten und studieren. Unsere Beschäftigung bleibt sonst eine rein materielle, und dies kann bei unserer Thematik ja nicht der Fall sein. So habe ich versucht, alle mir zugänglichen Aufzeichnungen über den Menschen und Künstler *Bernhard Romberg* zu studieren und ans Tageslicht zu holen. Im Falle von *Ludwig van Beethoven* sind die Fakten ja längst und hinlänglich bekannt; deswegen sind diese hier auch weniger ausführlich und umfänglich behandelt worden. Ich bringe sie allerdings dort ein, wo sie in direktem Bezug zu Romberg stehen.

Auch wenn Sie mit sehr vielen und vielfältigen Informationen konfrontiert werden, lassen Sie sich dadurch nicht abhalten, ihrem Ablauf wenn immer möglich zu folgen, auch wenn dieser nicht immer chronologisch geordnet ist. Nur durch eine "Einkreisung" von Rombergs Kunst und Wesen kann ich dem Menschen und Künstler Gestalt und

Gegenwart verleihen; ohne diese wäre die Materie trocken, spröde und leblos. Betrachten Sie diese Arbeit als "Informations-Trichter"! Durch zahllose und vielfältige Informationen entsteht ein tragender Unterbau, auf dem allmählich ein Bezugsgeflecht auf künstlerischer, menschlicher, instrumentaltechnischer, aber auch auf weltanschaulicher Ebene aufsteht. All das wird Sie dann die inneren Zusammenhänge der Fragestellung erkennen und verstehen lassen. Über spiralförmige Wege werden wir uns schliesslich der schmerzlichen Erkenntnis nähern, warum wir eben kein Cellokonzert des grössten Komponisten des 19. Jh. besitzen.

Franz Brendel schreibt 1855 im Vorwort seiner "Geschichte der Musik" :

"Bei dem Widersprechenden der Ansichten und der Zersplitterung derselben, bei den zahllosen subjectiven Sympathien und Antipathien, in denen sich die Tonkünstler gefallen, bei der Neigung zu extremer Einseitigkeit, ist es nothwendig, auf eine grössere Einigung der Ansichten hinzuarbeiten, *gewissermassen einen Ausgangspunct für die Auffassung hinzustellen, der, mag auch sehr Vieles weiterhin zu ergänzen und zu berichtigen sein, doch das für sich hat, einige Grundzüge festzustellen...* So erschien mir das, was für die vorhin bezeichneten Leser, meiner Ansicht nach, als Ausgangspunct dienen kann, für den Musiker als Ziel, *bestimmt ihn aus der einseitigen Betrachtungsweise seiner Kunst herauszuführen, zu einer höheren Auffassung hinzuleiten.* Die *Geschichte der Musik* ist in dieser Fassung zugleich eine *praktische Aesthetik*, und die beste Vorbereitung, sowohl objektiv als subjektiv, für diese Wissenschaft."

Ich wäre glücklich, wenn meine Arbeit Ihnen auch als Anregung zu eigener Forschung dienen würde. Viele Aufgaben wären zu lösen: warum schrieb *Mozart* praktisch nichts für Cello? Wo befindet sich das Konzert von *Johann Gottlieb Graun* für Violoncello piccolo? Warum und für wen schrieb der Bückeburger *Bach* eine so immens schwierige Sonate (im Original D-dur) für Violoncello? Ist sie für ein fünfsaitiges Instrument gedacht oder für einen grossen Virtuosen? Wo befinden sich die Konzerte von *Ignaz Pleyel* und *Anton Reichard*? Wer gibt endlich das Konzert des *Mozart*-Zeitgenossen *Friedrich Hartmann Graf* neu heraus? Das schöne Cellokonzert des *Mozart*-Freundes *Josef Myslivecek* ist heute wenigstens wieder greifbar, wenn auch nicht mustergültig herausgegeben. Oder: warum werden die beiden Konzerte von *Anton Kraft* nicht herangezogen, wenn es um die Festlegung der Artikulationen im bogentechnisch sehr dürftig bezeichneten *Haydn*-Konzert geht? Schliesslich hatte er es aus der Taufe gehoben und in zeitgenössischer Manier für seine Spielweise eingerichtet. Blättern Sie ein bisschen in den Lexika, besuchen Sie die grossen Musikbibliotheken der Welt; die Fragen werden sich von alleine stellen.

Ein praktisch sinnvoller Aspekt dieser Arbeit ergibt sich von der *instrumental-praktischen* Seite her. Meine Absicht ist, jeden von Ihnen zum intensiven Studium von Rombergs Hauptwerken anzuregen. Schnell werden Sie die Früchte Ihres Bemühens erkennen und schätzen lernen. Ein konkretes Ziel dieses praktischen Teils ist es, die Extrakte und Substrate von Rombergs Linkehand-Technik herauszuschälen; damit kann viel Zeit eingespart und auf direktem Wege eine spieltechnische Verbesserung erreicht werden. Eine "Katalogisierung" der stets in abgewandelter Form wiederkehrenden Abläufe in der linken Hand in Form einer Verlags-Publikation würde sich als sinnvoll erweisen, damit dieser eminente technische Inhalt weiten Kreisen in konzentrierter Form zugänglich gemacht werden könnte; der erste, viel zu weitschweifige Anlauf von *Robert Bockmühl* (Studien aus Rombergs Werkens, Cranz, Leipzig o.J.) ist kaum mehr greifbar.

Zudem müssten sämtliche Cello-Konzerte dringend ungekürzt und im Urtext neu herausgegeben werden!

Die Quellen

Um Bernhard Rombergs wahres musikalisches Gesicht zu entdecken, müssen wir uns in der Tat den Erstausgaben seiner Werke zuwenden.

Als Grundlage für die instrumentaltechnischen Untersuchungen benützte ich die ersten Ausgaben seiner Konzerte von *Simrock*, *Haslinger*, *Erard*, *Richault* und *Bureau de Musique Peters*. Sie haben mir viel Aufschluss über Rombergs eigene Spielweise geben können. Obschon Romberg, wie übrigens auch *Beethoven*, sich sehr um die Korrektur der Druckfahnen gekümmert hat, ist die Zuverlässigkeit dieser Quellen allerdings unterschiedlich. Während *Haslinger* praktisch fehlerfrei druckt, finden wir im Nachdruck bei *Erard* viele Irrtümer und Druckfehler. Mit einer gewissen maliziösen Bosheit stellte ich fest, dass das Verhältnis in Bezug auf die editoriale Sorgfältigkeit zwischen diesen beiden Herstellungsländern sich bis heute kaum verändert hat...

Die allbekanntesten, von *Friedrich Grützmacher* herausgegebenen "Neu-Editionen", bei *Peters* zwischen 1860 und 1879 erschienen, respektieren - ganz entgegen seiner sonstigen Gewohnheiten - weitestgehend die Originalfingersätze. Die Bogenstriche aber sind bei ihm durchwegs der "modernen" Konzertpraxis angepasst, d.h. durchwegs verkürzt worden, dort, wo Romberg unglaublich lange Bindungen angewandt hat. Dadurch hat der Bearbeiter in bogentechnischen Belangen einen wichtigen Lerneffekt beschnitten. Noch bedenklicher ist es, dass durch solche Eingriffe das Klangbild in stilistisch unzulässiger Weise verändert wurde.

Schon die Zweit-Ausgaben bei *André* in Offenbach von ca. 1860 entsprechen nicht mehr den Erstdrucken (der Herausgeber ist unbekannt), und die jetzt noch in Antiquariaten oder auf dem Markt zu findenden Ausgaben von *Loeb*, *Schröder*, *Salter*, *Stutschewsky* u.a. sind insofern wertlos, da sie alle die Grundeigenschaften von Rombergs Spieltechnik verfälschen. Sie müssen als Vorlage für jedes ernsthafte Studium verworfen werden.

Jede Art von Änderung und herausgeberischer Manipulation an Etüden oder sonstigen Werken grosser Cello-Meister ist unintelligent, entzieht sie uns doch willkürlich einen Grossteil der speziellen Technik des Komponisten, die wir uns ja, wenn immer möglich, aneignen wollen. Die Geschichte zeigt, dass besonders die Cellisten sehr anfällig sind für Strich-Änderungen und Bearbeitungen von Texten. Es wäre nicht uninteressant, diesen Aspekt zu untersuchen, berührt er doch ganz direkt die komplizierten Probleme des "Übersetzens" der Musik auf unser grosses und etwas unhandliches Instrument.

Friedrich Grützmachers dynamische Anregungen in seinen Romberg-Ausgaben sind auf musikantischer Ebene hingegen zumeist einleuchtend oder zumindest anregend. Doch muss dabei streng darauf geachtet werden, dass seine Akzentsetzungen nicht "romantisiert" interpretiert werden. Dazu ist die zeitgenössische Quellenkenntnis unerlässlich. Das Kapitel "*Vom Schatten und Licht in der Musik*" aus der Rombergschen "Violoncell-Schule", auch "Méthode" genannt, vermittelt uns einen tiefen Einblick in

seinen eigenen vielfältigen und grossartigen Ausdrucksreichtum, und in seinen Interpretations-Stil überhaupt.

Eine Bemerkung zum editorialen Problem im Hinblick auf gedruckte Dynamik im 18. Jh. finden wir in Kaplan *Junkers* Beschreibung von Rombergs Spiel aus dem Jahre 1791: "Herr R. der jüngere (Bernhard) verbindet in seinem Violonzellspiel eine ausserordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei deutlicher und bestimmter, als man ihn bei den meisten Violonzellisten zu hören gewohnt ist. Der Ton, den er aus dem Instrument zieht, ist überdem, besonders in den Schattenpartien, ausserordentlich schneidend, fern, und eingreifend. Nimmt man Rücksicht auf die Schwierigkeit des Instrumentes, so möchte man vielleicht sein durchaus bestimmtes Reingreifen, bei dem so ausserordentlich schnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit. Der Kenner hat einen anderen Masstab, wornach er die Grösse des Virtuosen ausmisst; und dies ist die Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks, oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle Adagio des Spielers erklären. Es ist ohnmöglich, tiefer in die feinsten Nuanzen der Empfindungen einzugreifen, ohnmöglich sie mannigfaltiger zu colorieren, besonders durch Schattierungen zu geben, ohnmöglich die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche diese Empfindung spricht, Töne, die so aufs Herz wirken, als es Hr. Romberger in seinem Adagio glückt. Wie kennt er alle Schönheiten des Detail, die in der Natur des Stücks, in der besonderen Art der gegebenen Empfindungen liegen und für welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat? Welche Wirkungen bringt er herfür, durch das Schwellen seines Tons bis zum stärksten Fortissimo, und dann wieder durch das Hinsterben desselben im kaum bemerkten Pianissimo?"

Abgesehen von ein paar *sforzato*-Zeichen, ein paar *fortissimo*-Angaben, eines Schwellers und einer *morendo*-Vorschrift im Solo- und im Orchesterpart des ersten Konzertes in G-dur op. 6 finden wir erst im dritten Konzert in B-dur einen einzigen *Schweller* auf dem Schlusstriller im 2. Satz (Ed. *Erard*). Erst im 5. Konzert in fis-moll op. 30, komponiert im Jahre 1808, tauchen zum erstenmal und ganz unerwartet, im Finale hintereinander vier An- und Abschwel-Zeichen auf (Takt 348 - 355), und zwar in beiden mir zugänglichen Frühdrucken (*Haslinger und Erard*). Auch finden wir hier sogar vereinzelt einen Akzent oder gar ein *crescendo* (1. Satz, Takt 312 und 314). Die Taktnumerierungen beziehen sich auf die ungekürzten Erstausgaben.

Im Vergleich zu *Beethovens* schon in jungen Jahren zur Äusserung gelangten dynamisch-dramatischen Konzeption seiner Werke und ihrer kohärenten Schreibweise ist Rombergs allmählich genauer werdende dynamische Annotation auffällig. Doch ist sie nicht zu verwechseln mit der musikalischen Dramaturgie seines grossen Kollegen. Dem Komponisten und Cellisten Romberg ist eine solche "moderne" Kunstauffassung schon früh in seinem Leben fremd geworden (vgl. später seine fatale Äusserung zu *Ludwig Spohr* die Streichquartette *Beethovens* betreffend). Wir stellen aber auch bei Romberg einen echten editorialen Fortschritt fest in dem Sinn, dass er eine grössere schriftliche Präzisierung seines eigenen Spiels und dadurch eine möglichst genaue Spiegelung seiner ganz persönlichen und authentischen Interpretationsweise angestrebt hat.

Zur Vortragskunst Bernhard Rombergs

Rombergs dynamische Spielweise finden wir in seiner "Violoncell-Schule" so suggestiv beschrieben, dass wir diesen Abschnitt hier zur Kenntnis nehmen wollen; Zusammenhänge mit der Tempofrage werden dabei vom Autor eingebunden:

"Vom Licht und Schatten in der Musik":

"Obgleich es kaum möglich ist, in bestimmten, durch blosse Worte gegebenen Regeln die Lehre von dem Vortrage für alle bestimmten Fälle zu erschöpfen und dem Schüler deutlich zu machen, so lässt sich doch im Allgemeinen eine Anleitung geben, welche der Ausbildung im Vortrage zum Grunde gelegt werden muss."

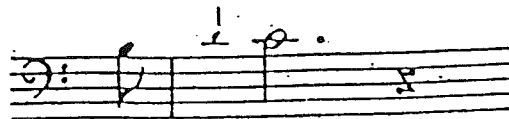
"Der Gesang ist wie eine declamatorische Rede zu betrachten; hier hängt von der grösseren oder geringeren Wichtigkeit eines Satztheiles oder eines Wortes die verschiedene Betonung, das Heben und Fallen der Stimme, so wie die Stärke und Schwäche derselben ab; wer eine Rede eintönig ablesen wollte, würde den beabsichtigten Eindruck verfehlen und langweilen."

"Eben so ist es mit der Musik, wenn nicht gehörig nüanciert, und nicht gleichsam Schatten und Licht dargestellt wird. Der Rhythmus im Gesange ist mit dem Rhythmus der Verse zu vergleichen, in welchem die langen wie die kurzen Sylben eben so ihre Bestimmung haben, wie die langen und kurzen Noten in der Musik z.B. die Worte *ich liebe* würde man in der Musik so vortragen:



hier ist das D ein Vorhalt vor C."

"Der Ausdruck würde verändert werden, wenn ein Vorschlag gezeichnet wäre; dann würde es so geschrieben werden:



Über die Wechselwirkung von Rhythmus und Dynamik schreibt der Autor folgendes:

"Eine besondere Aufmerksamkeit erfordert ferner der Auftakt. Im Adagio oder in jedem langsamen Tempo muss man den Auftakt, wenn er aus Einer Note besteht, länger nehmen, als er geschrieben steht, damit er mit dem vollen Takt gleichsam mehr zusammenschmelze, dahingegen man ihn im Allegro kürzer macht, als er vorgeschrieben ist, um der vollen Taktnote mehr Kraft zu geben, wohlverstanden, wenn damit ein Stück oder eine Periode im Stück anhebt."

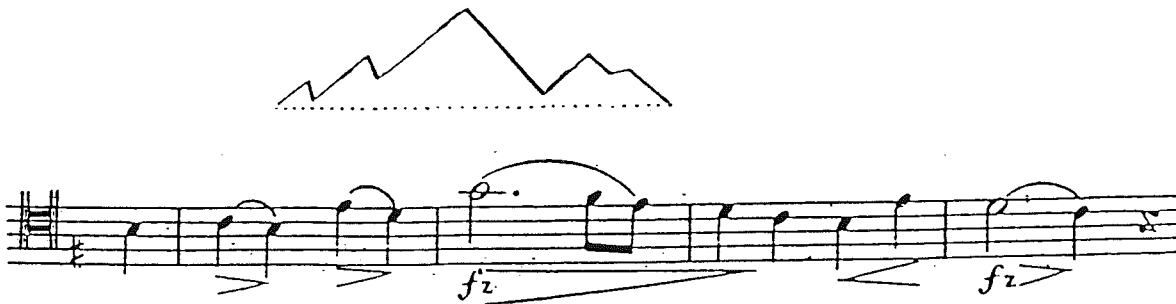
"Auch in Ansehung einer ganzen Taktnote macht es einen Unterschied, ob sie im Allegro oder im Adagio vorkommt. Eine ganze Taktnote, mit Forte im Allegro bezeichnet, bekommt gleich ihre ganze Kraft, dahingegen man ihr im Adagio nicht sogleich den höchsten Grad der Stärke giebt, um im Verlauf der Note die Kraft noch

etwas anwachsen und abnehmen lassen zu können, denn hierdurch giebt man dem Adagio Schmelz und dem Allegro Kraft."

"Ebenso bleibt eine Taktnote *piano* im Allegro durchwegs *piano*, im Adagio dagegen giebt man der Note immer eine kleine Schwebung: Überhaupt muss man im Adagio und in andern langsamen Tempos mehr auf Ausdruck zu halten suchen, als in allen geschwinden Tempos, denn wenn man etwa in einem Concert-Allegro so nüancieren wollte, wie im Adagio, so würde es seinen grossartigen Styl verlieren. Es hängt Alles davon ab, ob ein Musik-Stück in kurzen oder langen Noten geschrieben ist. In kurzen Noten wird Alles weniger herausgehoben, als in langen, sowohl im langsamen als raschen Tempo."

«Das Anschwellen und Nachlassen der Töne ersieht man daraus, ob die Noten steigen oder fallen. Die steigenden werden etwas mehr hervorgehoben, als die fallenden. Nur wenn im Fallen zuletzt ein Ton vorkommt, der in der Tonart, aus welcher das Stück geht, nicht enthalten ist, so betont man diesen etwas stärker, und sehr selten würde der Fall vorkommen, wo er nicht hervorgehoben werden müsste."

"Um den Ausdruck anschaulich zu machen, würde die folgende Gesangsstelle etwa durch die Figur darzustellen sein:



"Man sieht hier, je höher die Noten kommen, desto mehr steigt der Affekt, und so wie sie heruntergehen, so fällt auch die Betonung. Die vorletzte Note ist ein Vorhalt, und bekommt demnach mehr Druck als die Note vorher, obgleich diese in der Figur höher steht."

"Auf ähnliche Art lässt sich jede Gesangsstelle in einer Figur darstellen, und so wird man im Ausdruck selten fehlen; nur in contrapunktischen Sachen, wo ein Thema in mehreren Stimmen durchgearbeitet ist, wo höchstens das Thema etwas mehr hervorgehoben wird, kann das Gesagte keine Anwendung finden. Diese Sachen findet man selten in Solos, wenn auch mitunter einzelne kurze Andeutungen davon vorkommen. Nur ganz geschwinde Stellen, als sogenannte Passagen, können nicht mit einer ähnlichen Figur dargestellt werden, weil in selbigen nur hin und wieder einige Töne etwas hervorgehoben werden, damit das Ganze nicht monoton werde."

"Wie im declamatorischen Vortrage bei Gegenständen von ernstem und ergreifenden Inhalt der Redner die Stimme fallen, während er sie bei heiteren Gegenständen steigen lässt: so wenden wir bei der Musik vorzugsweise die Mol Tonarten, und zwar in hinabsteigender Bewegung an, wenn tiefer Ernst bezeichnet werden soll. Es gründet sich diess darauf, dass während die Dur Tonarten auf- wie absteigend unverändert

bleiben, in den Mol Tonarten beim Aufsteigen ein auch zwei Töne erhöht werden müssen, um einen Leitton zu bekommen, ohne welchen man keinen Schluss (Cadenz) haben kann. Jedesmal, wo dieser als letzte Note eintritt, sei es im Aufsteigen oder Niedersteigen, muss er, des Ausdrucks wegen, etwas mehr hervorgehoben werden, als die andern. Kommt in den Mol Tonarten ein Ton vor, der in der Vorzeichnung des Stücks nicht enthalten ist, so wird dieser besonders betont. In diesen verschiedenen Betonungen liegt eben das Schwermüthige, welches der Mol Tonart eigen ist."

"Dazu kommt, dass man, um den Charakter dieser Tonart zu erhöhen, die grosse Septime (Leitton) etwas schärfer (höher), als in den Dur Tonarten, und die kleine Septime etwas niedriger nimmt. Nur muss dieses nicht übertrieben werden, sonst wird es sehr unangenehm."

Lapidar klingt hingegen *Beethovens* Äusserung zu diesem Thema seinem Schüler und Faktotum *Anton Schindler* gegenüber:

"Ohne die Kenntnis der Prosodie ist beim Schüler nichts zu erreichen, denn auf dieser Kenntnis beruht die Kunst der richtigen Accentuation und Unterscheidungen von Längen und Kürzen. Die richtige Deklamation der Wort-Poesie dient dabei als Analogie."

Eine problematische Differenz ergab sich dann aus dem, was der Meister von den damaligen Orchestern hinnehmen musste, und den Forderungen, die er im solistischen Spiel stellte. Mangelnde Sorgfalt ahndete er unnachsichtig und bis zuletzt, wie die Erzählungen über den beim Quartettspiel das Tempo und alle dynamischen Einzelheiten von der Bogenführung ablesenden ertaubten *Beethoven* belegen; und für Nachlässigkeiten setzt er, beispielsweise im Zusammenhang mit op. 127, alte Freundschaften aufs Spiel. Musikalische Fragen stehen bei ihm den technischen grundsätzlich voran; wer kennt denn nicht seine verächtliche Bemerkung zur bitteren Klage *Schuppanzighs* über eine unbequeme Passage : "Was kümmert mich seine elende Geige, wenn der Geist zu mir spricht?"

Beethovens langjähriger Schüler *Ferdinand Ries*, der, (wir erinnern uns) einst als Knabe bei *Bernhard Romberg* Generalbass studierte, berichtet: "Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an *Crescendo's* usw. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln liess, wurde er aufgebracht, weil wie er sagte, das Erstere Zufall, das Andere Mangel an Kenntnis, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei ." Zuvor erwähnte *Ries*, dass er das *Molto Adagio* am Schluss der Variationen op. 34 in einer Unterrichtsstunde siebzehnmal wiederholen musste. "Er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Kadenz immer noch nicht zufrieden, obschon ich glaubte, sie eben so gut zu spielen, wie er ."

Rombergs Aussagen in seiner "Violoncell-Schule" sind trotz der manchmal etwas unpräzisen Spiel-Anweisungen nicht nur für Cellisten eine wahre, leider zumeist noch unbekannte Fundgrube. Niedergelegt am Ende seines Lebens, zwischen 1830 und 1840, sind sie eine direkte Brücke zur deutschen streicherischen Spielweise in der Zeit *Beethovens*. Bringen wir sein gesangliches Verständnis der Musik und seine Phrasierungskunst an Hand seiner eigenen Werke in Verbindung mit seinen theoretisch-praktischen Bemerkungen, so wird uns dadurch der Weg frei zu einer stilistisch mustergültigen Ausführung im hochklassischen Stil.

Seine Beschreibung und Anwendung des Vibratos, von ihm "Beben" oder auch "tremolo" genannt, ist von den meisten "historisierenden" Streichern bis heute fatalerweise noch nicht zur Kenntnis genommen worden; in der "Violoncell-Schule" schreibt er dazu:

"Das Beben (tremolo) wird hervorgebracht, indem man mit dem Finger, mit dem man einen Ton genommen hat, mehrere Male in sehr geschwindem Zeitmaass vor und rückwärts biegt. Selten angebracht, und mit vieler Kraft des Bogens ausgeführt, giebt es dem Tone Feuer und Leben; es muss aber nur im Anfange der Note, und nicht durch die ganze Dauer derselben gemacht werden. In früherer Zeit konnte niemand einen Ton, wenn auch von noch so wenig Dauer, aushalten, ohne beständig mit dem Finger zu beben, und es wurde eine wahre Jammermusik daraus." An Hand eines konkreten Beispiels sagt er:

"Zu dem Beben (tremolo) ist der zweite Finger der geschickteste.... Eigentlich sollte der dritte Finger zu Anfang genommen werden, allein dieser passt nicht so gut zum Beben. Das Beben muss nie die Dauer einer Note ausmachen, sonst würde es seinen Zweck ganz verfehlen; es soll nur dem Tone mehr Kraft verleihen, und darf höchstens den dritten Theil davon ausfüllen."

Zu Rombergs Technik der rechten und der linken Hand

Es kann nur schwer nachvollzogen werden, wie Romberg zu seiner eigentümlichen Bogenhaltung gekommen ist. Aus dieser heraus erklären sich seine Stricheigentümlichkeiten, d.h. seine grosse Vorliebe für das *détaché* und seine Abneigung gegen das *staccato* wie auch gegen das *spiccato*. Eigentlich haben wir es in seiner Musik grösstenteils mit *Gebundenem* und *nicht Gebundenem* zu tun. Dass man heute aufgrund physiologischer und empirischer Erkenntnisse an der Romberg'schen Bogentechnik Kritik übt, will nicht sagen, dass Rombergs Spiel durch sie "nachteilig" beeinflusst gewesen wäre, wenn auch sein Vortrag durch diese Bogenführung oft und nachweislich, wie wir sehen werden, an Kraft und Grösse verlieren musste. Das virtuose *staccato* kommt in seinen Werken überhaupt nicht vor, das *spiccato* allenfalls nur in seinen Abarten. Indessen verlangt Romberg auf Schritt und Tritt eine grossartige Meisterschaft in langen Bindungen.

Fast sämtliche Werke Rombergs zeugen, bedingt durch seine kuriose Bogenhaltung, von seiner Abneigung gegen die leichten Spring-Manieren, die "batteries", die von seinen französischen Kollegen so sehr geliebt und gepflegt wurden, aber auch von seinem Misstrauen gegenüber dem virtuoson "staccato". In einem Brief vom 13. Juni 1807 an seinen Freund *Kunst* in Wien bemerkt Romberg dazu:

"....Nach der Duport'schen Art spielt man leicht, aber der Ton geht verloren...".

Alles in allem aber zeigt dies, dass sein ausserordentliches Talent auch hier den richtigen Weg für sein Spiel gefunden hat. Seine Bogenhaltung beschreibt er in der "Méthode" folgendermassen:

"Der Bogen wird so genommen, dass der erste Finger denselben halb umklammert; der zweite Finger liegt gerade so, dass dessen Spitze die Haare vor dem Frosch berührt. Der dritte Finger, welcher den Bogen in seiner bestimmten Richtung hält, liegt an der Spitze des Frosches, und der vierte Finger bedeckt den halben Frosch. Alle Finger liegen einen

FIG. II.

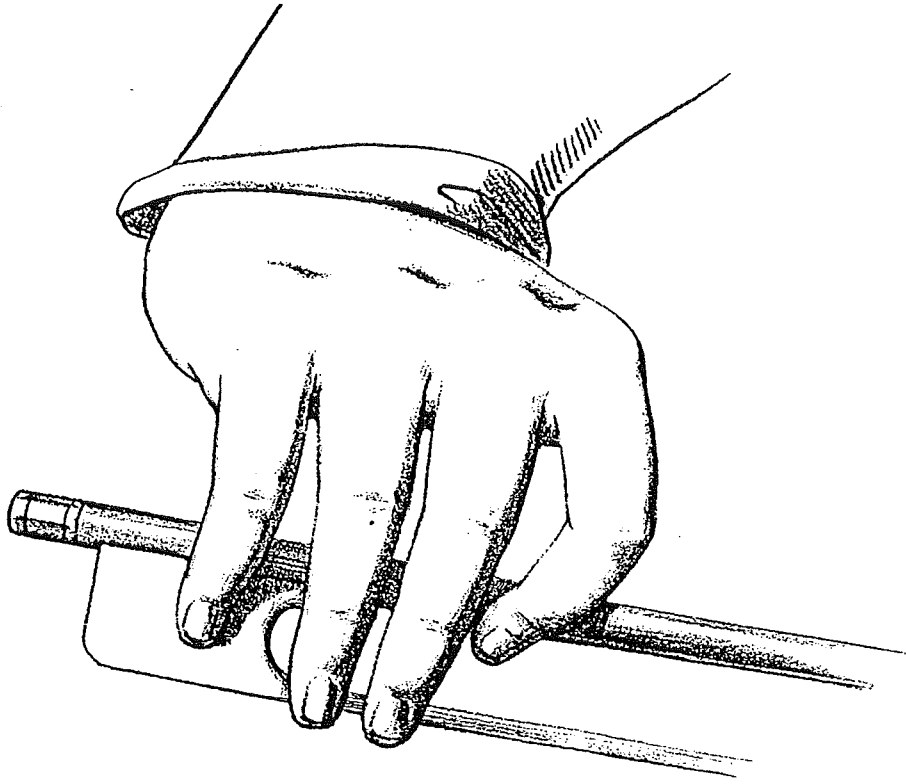
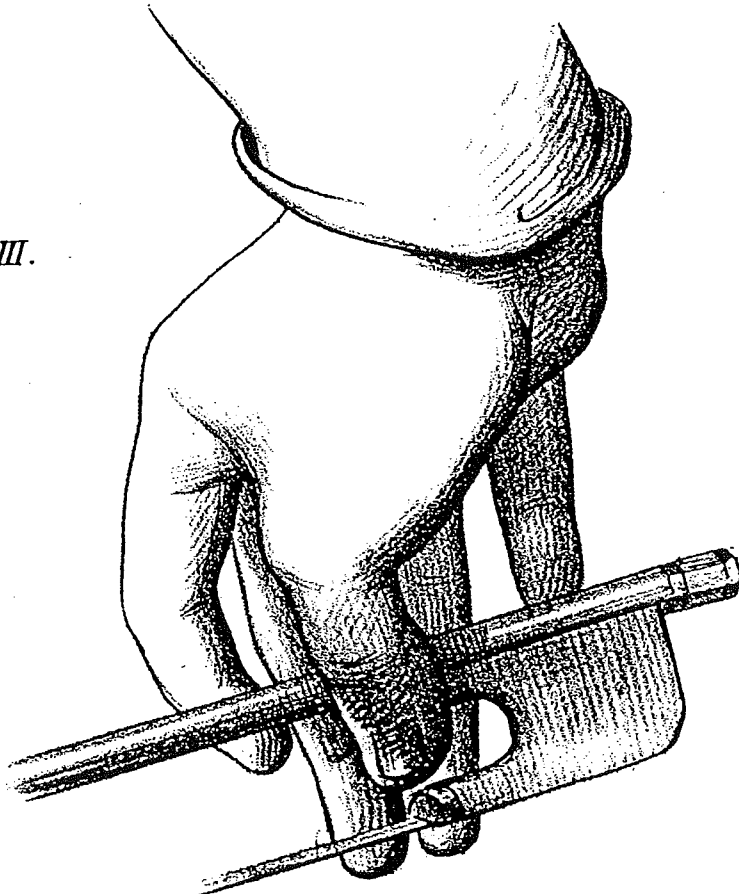


FIG. III.



BERNARD ROMBERG.
à Méthode pour le Violoncelle.

schwachen viertel Zoll von einander entfernt. Der Daumen liegt auf der anderen Saite zwischen dem zweiten und dritten Finger, und hält mit dem Weichen des vorderen Gliedes den Bogen fest. Alle Finger, ausser dem ersten, liegen gerade."

"Die Knöchel der Hand bilden eine gerade Linie mit der Stange des Bogens, welche Lage auch immer, so viel als möglich, beibehalten werden muss, denn nur durch diese feste Lage der Hand am Bogen kann man einen starken, kräftigen Ton aus dem Instrumente ziehen, ohne dass man die Kraft des Arms dazu nöthig hat. Soll dagegen die Kraft des Tones vom Arme ausgehen, so spielt man mit einem steifen Arme, was nie ein schönes Spiel zulässt, und hierin liegt es, dass so viele Violoncellisten es nie zu einer gehörigen Vollkommenheit bringen; sie spielen mit dem Arm, und nicht mit der Hand."

"Der steife Arm kommt meist davon her, dass man den Körper nach vorne biegt, und die Schultern und den Ellbogen in die Höhe hebt. Die grossen Geiger in Paris haben diess schon lange erkannt, und deshalb halten sie den Ellbogen beim Spielen so viel wie möglich gerade herunter, und nicht in die Höhe, weil dadurch die Schulter aus ihrer ungezwungenen Lage kommt. Beim Violoncell kann man dieses vermeiden, wenn man ganz gerade sitzt, und die Schultern nie in die Höhe hebt."

"Der Ellbogen des rechten Armes soll nicht nach vorne gebogen werden, weil sonst das Schulterblatt aus seiner freyen Lage kommt; eben so wenig darf er nach hinten gebogen werden. Die rechte Lage des Ellbogens ergibt sich, wenn man den Bogen auf der A-Saite ganz ausstreicht, die Hand am Bogen in der bezeichneten Lage festhält, ohne dass man dem Arm irgend eine Gewalt anthut, und die Schulter nicht nach vorne biegt, sondern ihr die gewöhnliche, natürliche Lage lässt. Der Arm soll im Aufstrich weder nach vorne, noch rückwärts gebogen werden, er muss in einer und eben derselben Richtung bleiben. So auch beim Herunterstrich, wo nur das Gelenk der Hand dem Bogen genau in seiner Lage folgen darf."

"Der Bogen muss im Aufstrich, wie im Herunterstrich, in einer geraden Linie fortgehen. Die Spitze des Bogens soll sich weder senken noch in die Höhe heben, und es ist diese dem Bogen bei seiner Führung zu gebende Richtung das mühevollste, das der Schüler zu erlernen hat, und das er nur durch ausdauernden Fleiss sich zu eigen machen kann, denn eine wahrhaft schöne Spielart erlangt man nur durch die Gelenkigkeit des Handgelenkes; wer nicht gleich beim Anfang diese erreicht, wird sie später hin nur durch unendliche Mühe erlernen. Viele glauben einen recht schlanken Bogenstrich zu haben, wenn sie beim Umsatz des Bogens die Hand recht nach vorne (im Aufstrich) oder rückwärts (im Herunterstrich) werfen. Diess ist aber gerade das Gegentheil; je weniger Bewegung in der Hand beim Umsatz des Bogens ist, desto schöner und zusammenhängender ist das Spiel. Es müssen die Finger beim Umsatz durchaus nichts an ihrer angenommenen Haltung des Bogens verändern, dergestalt, dass der Umsatz kaum hörbar wird."

Selbst bei demjenigen heutigen Streicher, der noch nie *Steinhausens* "Physiologie der Bogenführung" studiert hat, wird sich bei der blossen Beschreibung dieses ausserordentlich komplizierten Mechanismus (die Anweisung zum Bogenwechsels ausgenommen) ein berechtigter Zweifel an der Allgemeingültigkeit dieser Anweisung anmelden. Beim Betrachten der anschaulichen Zeichnungen, wiedergegeben in der "Méthode", wird er sich heute sogar rein instinktiv davon zu distanzieren wissen. Ein Zitat aus der erwähnten wissenschaftlichen Abhandlung, die für *Hugo Becker*, *Carl Flesch* und viele andere wegweisend war, und die auch von heute betrachtet noch ihre volle Gültigkeit bewahrt hat, wird manchen über dieses Unwohlsein hinwegtrösten:

"In Wahrheit führen alle Lehrer bei der herrschenden Unsicherheit und Unkenntnis den Bogen anders als sie lehren: sie wenden beim Spiel schwingende Bewegung, Rollung des Unterarms, Passivität, gleichmässigen Zug des Oberarms usw. an, lehren aber nichts davon, weil sie nichts davon wissen, weil sie nichts anderes kennen als die Ausbildung des Handgelenks."

Rombergs spieltechnische Überlegenheit fand in einer ausgeprägten persönlichen Selbstsicherheit ihr Korrelat. Im folgenden "Abschieds-Brief" an seinen langjährigen Freund *Kunst* in Wien aus dem Jahre 1840, also ein Jahr vor dem Tod des Meisters, kommt der Autor auf den "Wert" seiner «Violoncell-Schule" zu sprechen:

"Obschon ich lange nicht mehr das Vergnügen gehabt habe, an Sie zu schreiben, so sind Sie mir doch so noch in Gedanken, als wenn ich mit Ihnen in einem und demselben Zimmer wäre. Das Briefschreiben war nie meine Passion, doch je älter ich werde, so fauler werde ich auch in dieser Kunst, und es gehört wirklich viel dazu bis ich mich selbst zum Briefschreiben bringe. Einen grossen Grund davon ist, dass ich mir keine Feder mehr zum Briefschreiben schneiden kann, weil ich es nicht mehr sehen kann, Und die Stahlfedern sind mir zum Briefschreiben zu hart, denn ich komme gleich damit durchs pappir. Zum Notenschreiben sind sie für mich ganz vortrefflich, weil ich sie nicht zu schneiden brauche, und man sie hier im Überfluss zu haben hat."

"Mit dem Violoncellspielen geht es für meine Jahre noch ziemlich, denn ich bin 70 Jahre alt (!), da ist man in seinen Gliedern nicht mehr so rüstig als in seinen vierzigern. Doch bin ich lange nicht so steif als alle anderen Violoncellisten im hohen Alter. Der Grund davon liegt in der Art und weise wie man dieses Instrument behandelt. Um dieses nun gründlich darzuthuen hat mich veranlasst endlich meine weise wie man dieses Instrument behandeln muss öffentlich durch eine Violoncellschule bekannt zu machen. Ich habe sie vor mehr als einem Jahr Herrn *Haslinger* zum Stechen angeboten, aber er wollte mir nur den dritten Theil von dem geben was er *Spohr* für seine Violinschule gegeben hat. Das Gefühl, dass ich mein Werk so gering wechgeben sollte, war mir zuwieder, wenn es auch nicht zu leuchnen ist dass es viel weniger Violoncellisten giebt als Geiger, und der Verleger aus diesen Rücksichten eben nicht sehr viel geben kann. So will ich doch für mein Gefühl lieber garnichts haben als mich unter den Werth von *Spohr* stellen. Ich habe mich gehütet kein so kolossales Werk zu liefern als es *Hummels* Clavier Schule (ist), aus der doch niemand Clavier spielen erlernen kann. Obschon nicht zu leuchnen ist, dass in der verschiedenen Weise der Fingerfertigkeit das Clavier unendlich ist, so ist doch mit *Hummels* Clavier Schule die Sache nicht beendet. So wie überhaupt in dieser Welt keiner mit etwas zu ende kommt. So bin ich auch nicht der Meinung, dass ich alles in der Schule erschöpft habe. Aber so viel weis ich bis dato bestimmt dass es vor der Hand niemand besser machen wird. Und das ist mir vor der Hand genug."

Dass sich die französische Cellistenwelt nicht sonderlich beeinflussbar zeigte durch Rombergs Schule und Methode beweist die grosse Kraft, Logik und Überlegenheit von *Duports* "Essai sur le doigté du violoncelle", der dreissig Jahre früher, also um 1810 erschienen ist, und der bis heute im Wesentlichen seine Gültigkeit bewahrt hat, insbesondere auch, was *Duports* Anweisungen zur Bogenhaltung und -führung angeht. Dennoch beeinflusste der deutsche Meister in gewisser Weise das französische Cellospiel, wie aus einer Bemerkung in *Baudiots* Schule hervorgeht. Auf S. 104 wird gesagt, dass Romberg den Gebrauch des vierten Fingers im Daumenaufsatz eingeführt habe. Dass *Baudiot* vor allem die italienische Celloschule (*Boccherini*) nicht gekannt hat,

dürfen wir diesem liebenswürdigen und enthusiastischen französischen Cellisten, Lehrer und Komponisten schon nachsehen. In historischer Hinsicht ist seine Behauptung sehr anfechtbar, da u.a. viele Passagen von *Boccherini* ohne den vierten Finger in der früheren Spielmanier nicht ausführbar waren. "Frühere Spielmanier" meint hier, dass das spezifische Kolorit der kürzeren, dickeren, im Klang manchmal etwas stumpferen Saiten durch die Fingersatzwahl den langen und länger schwingenden Saiten vorgezogen wurde. Seit *David Popper* (1843 - 1913) hat sich unsere Klang-Aesthetik in dem Sinn verändert, dass heute, so wie er es gelehrt und gezeigt hat, im allgemeinen auf den längeren Saiten gespielt wird, auch wenn dies in der Konsequenz erheblich mehr und grössere Lagenwechsel und Sprünge erfordert.

Das Verharren, so oft und so lange wie möglich, in einer starren Daumen-Position hat eigentlich nichts neues oder originelles an sich. Das heute gebräuchliche Zeichen für den Daumen, von Romberg erstmals gebraucht, wurde in Frankreich, wie auch sonst überall, wo man bis dahin abweichende Signaturen dafür verwendet hatte, allgemein übernommen.

Romberg entwickelte als Autodidakt ein "Linke-Hand-System" für das Cello unter Einbezug des vierten Fingers bis in die höchsten Lagen nach dem Vorbild der grössten Geiger seiner Zeit (*Viotti, Kreutzer, Rode*), das in seiner Virtuosität die Möglichkeiten seiner Zeitgenossen *Luigi Boccherini*, der *Gebrüder Duport*, *Joseph Reicha* und *Anton Kraft* weit überragte. *Friedrich Grützmacher*, selber ein hochvirtuoser Cellist, war eine Generation später noch voller Bewunderung für seinen Vorgänger, ja, er bezeichnete ihn sogar als den "bedeutendsten und einflussreichsten Violoncellmeister aller Zeiten" (Vorwort zu den "Elite-Etuden", B.&H. 1901).

Eine weitere Hommage an Bernhard Rombergs Einfluss und Wirken findet sich in der "Mechanik und Aesthetik des Cellospiels" des eminenten Analytikers *Hugo Becker* (1921):

"Die Konzerte Rombergs stellen das beste Erziehungsmittel besonders für die linke Hand dar. Die Erkenntnis, den vierten Finger zu derselben Gebrauchsfähigkeit wie die der andern Finger erziehen zu können, verdanken wir hauptsächlich ihm. Durch die Gleichwertigkeit des kleinen Fingers erlangen wir erst die technische Unabhängigkeit in den hohen Lagen. Jeder Eingeweihte weiss, dass der Violoncellist, dem der Gebrauch des vierten Fingers in den Daumenlagen nicht geläufig ist, gewisse technische Aufgaben nicht einwandfrei lösen kann. Die Linkehandtechnik Rombergs muss phänomenal gewesen sein. Die in seiner Schule niedergelegten, mehr auf richtiger Intuition als auf Wissen beruhenden Anweisungen für die linke Hand, sind - bis auf die Haltung in den unteren Lagen - auch für den mit der wissenschaftlichen Sonde Prüfenden grösstenteils stichhaltig."

Becker übersah in seinem "statement", weil das nun einmal seiner eher trockenen Natur entsprach, den verführerischen Aspekt dieser ungeheuren Möglichkeiten vollkommen. Dieses spielerische Potential hat dann viel zum künstlerischen Verhängnis Rombergs beigetragen, wie wir später sehen werden.

Eine ähnliche "unbeschränkte Herrschaft über das Griffbrett" hat erst im zwanzigsten Jahrhundert der geniale *Emanuel Feuermann* wieder erreicht, diesmal aber gekoppelt mit der kompletten Kunst universeller Bogenführung. Mit Sicherheit kann man annehmen,

dass er sich bei seinem Lehrmeister *Julius Klengel* einen Grossteil der Rombergschen Werke angeeignet hat. Aber erst das Studium der bogentechnisch heiklen und diffizilen Kompositionen des "Bogenmeisters" *François Servais* (1807-1866) mag seine phänomenale Bogentechnik geformt und ermöglicht haben.

Jugend und Freundschaft

Bernhards Vater wie auch sein Onkel waren Militärmusiker, "Tambouren", wie man dies nannte, und sie waren beide in einer Garnison in der Nähe von Münster in Westfalen stationiert. Wie es damals eben üblich war, hatten sie auch Verpflichtung zu Nebeninstrumenten wie Oboe, Fagott, Violine oder Violoncello. Bernhard besass in seinem gleichaltrigen Vetter *Andreas Romberg* einen wahren Blutsbruder. Beide wurden anfangs von ihren Vätern unterrichtet; sie waren gleich alt, wuchsen zusammen auf, hatten die gleiche musikalische Erziehung und die gleiche Lebensgeschichte bis zum 25. Jahr. Andreas wurde ein sehr bekannter Geiger und Komponist; sein "Lied von der Glocke" für Chor und Orchester wurde noch Anfangs dieses Jahrhunderts im Konzertsaal gerne gehört.

Wenn die beiden Knaben zusammen auftraten sprach die Presse meist von den "Gebrüdern" Romberg. Bernhard muss sehr früh schon von seinem Vater auf dem Cello unterrichtet worden sein, denn schon im Alter von sieben Jahren konnte man ihn öffentlich hören. Im Jahre darauf, also 1775, begleiteten die beiden Väter ihre achtjährigen Söhne auf eine erste Konzertreise ins Ausland. Eine Zeitungsnotiz berichtet über ein Konzert von *Andreas* in Amsterdam:

"Durch sein solides männliches Spiel eroberte er (*Andreas*) sich die Herzen der Holländer und riss die Gemüter der Anwesenden geradezu zur Bewunderung hin, als er, da einige Takte vor dem Schluss des ersten Solos die Quinte auf seinem Instrument sprang, ohne im mindesten die Fassung zu verlieren, blitzschnell die untere Oktave ergriff und die Passage ohne Schwierigkeit vollendete."

Münster war damals eine Stadt, in der reges geistiges Leben pulsierte, besonders auf literarischem Gebiet. *Goethe* fand lobende Worte über seinen dortigen Aufenthalt. Die damalige Bühne aber konnte mit diesem Niveau nicht Schritt halten. Allgemein wurde die leichte Muse bevorzugt, und das Publikum mochte "lieber eine Operette als ein fünfaktiges Trauerspiel sehen...".

Unter den bedeutenden münsteraner Musikern jener Zeit muss ein *Signor Martelli* genannt werden. Als bischöflicher Kapellmeister hatte er die für das Musikleben Münsters einflussreichste Stellung inne, und eine Zeitlang wirkte er am dortigen Theater als Kapellmeister. Bekannt ist, dass er sich um die musikalische Erziehung der dortigen Jugend kümmerte und sich in dieser Hinsicht in besonderem Mass der beiden jungen Rombergs annahm.

Über das Leben Bernhards in den Jahren 1782 - 1790 ist nicht viel überliefert. Es ist zu vermuten, dass er in diesen acht Jugend-Jahren seine Spieltechnik autodidaktisch auf den unglaublich hohen Stand zu bringen vermochte, den er bis auf ein paar Jahre vor seinem Tod im Jahre 1841 fast konstant beibehalten konnte.

Es wird noch über zwei Reisen in jener Zeit berichtet, die die Väter Romberg mit ihren Söhnen unternahmen. Die erste dieser Reisen führte sie im Jahre 1782 nach Frankfurt a.M., wo sie wahrscheinlich zum ersten Male mit *Christian Gottlob Neefe* zusammentrafen. Es scheint, dass er sich mit den Rombergs schnell anfreundete und sich für ihre Kunst lebhaft interessierte. In gleichem Masse, wie *Neefe* als Berichterstatter verschiedener musikalischen Zeitschriften die Blicke auf den jungen *Beethoven* zu lenken suchte, so tat er es auch im minderen Masse entsprechend dem von ihm so beurteilten minderen Genie für die beiden jungen Rombergs.

Eine zweite Reise machten die Väter mit ihren Söhnen im Jahre 1784 und zwar nach Paris. Sie bezweckten damit "die Ausbildung der beiden Jünglinge." Sie waren inzwischen siebzehnjährig. *Schlüter* schreibt:

"Bernhard spielte zuerst allein am 18. März; am 29. März trug *Andreas* ein Violinkonzert seiner Komposition vor; die ganze Familie exekutierte dann am 1. April eine Sinfonia Concertante. Da gerade in diesem Jahre viele der grössten Künstler in Paris zusammengekommen waren, war der Erfolg der Romberg'schen kein ausserordentlicher, wenn man ihre Leistung auch freundlich würdigte. Namentlich konnte der Knabe Bernhard mit dem jungen *Jean Louis Duport*, damals schon ein Virtuose von grossem Rufe, nicht verglichen werden. Eines Abends war die Familie bei *François André Philidor*, 1726 - 1795, einem bekannten Schachspieler und berühmten Opernkomponisten, eingeladen. Dieser, entzückt über den Vortrag der Jünglinge, liess sie ein und dasselbe Adagio, welches viele harmonische Schönheiten hatte, viermal hintereinander wiederholen. Dagegen war er nachher bey der Tafel so gefällig, einen Canon, den er mit seiner Gattin und noch einer Verwandten vortrefflich sang, weil er sie von der einfachen Harmonie dieses Gesanges ergriffen sah, eben so vielmal zu repetieren. Ja, meine Kinder, sagte er, ihr seid auf dem rechten Wege. Fahrt nur so fort; dann werden eure Namen einst glänzen wie die eines Haydn und Gluck. Lasst euch von der herrschenden Mode nicht hinreissen; bleibt der Wahrheit getreu, denn nur die dringt zum Herzen."

Dank *Philidor* hatten die Rombergs auch Gelegenheit, dem berühmten Geiger *Giovanni Battista Viotti*, der damals aus persönlichen Gründen nicht öffentlich auftrat, zu begegnen. Der erfreute *Andreas* verbrachte bei dieser Gelegenheit einen ganzen Abend in seinem Hause, "um Duette mit ihm zu spielen."

Für Bernhard und *Andreas* war die Reise und der Aufenthalt in Paris von ausserordentlicher Bedeutung. Die *Gluckschen* Opern und das "Stabat Mater" *Haydns*, das sie dort hörten - und wahrscheinlich werden sie auch manchen bedeutenden Virtuosen gehört haben - können ihren Eindruck auf sie nicht verfehlt haben. Über die Dauer dieses Aufenthaltes wissen wir nichts Näheres.

Wieder zurück in Münster, wurden die beiden jungen Romberg vorerst weiterhin von *Martelli* im Tonsatz und im Klavierspiel unterrichtet. Später in Bonn unterrichtete seinerseits Bernhard dann den Knaben *Ferdinand Ries*, einen spätereren Lieblingsschüler *Beethovens*, im Generalbass. Beweist dies nicht die gründliche musikalische Bildung, die er neben seinen cellistischen Studien sich erworben hat, aufs anschaulichste? Im Herbst 1790 reiste der Kölner Kurfürst *Maximilian Franz* nach Münster, hörte dort die beiden jungen Virtuosen die ihm zweifelsohne schon von *Neefe* empfohlen worden waren, und

engagierte sie auf der Stelle für seine Bonner Hofkapelle. Dreiundzwanzigjährig taten damit die beiden jungen Künstler ihren ersten Schritt ins Leben.

Über das damalige Bonn viel zu sagen, ist hier überflüssig. Es ist das Bonn des jungen *Beethoven*, ja, es sind dieselben Kreise und Menschen, mit denen nun die Rombergs, gleich geachtet und geliebt, ihre Jugend verlebt.

Ob überhaupt, und von welchen Künstlern Bernhard und *Andreas* noch instrumental gefördert worden sind, ist nicht feststellbar. Für Bernhard wäre als Mentor nur *Joseph Reicha*, der bis gegen 1795 in Bonn lebte und wirkte, in Frage gekommen. Mag *Reicha* auch ein vorzüglicher Cellist gewesen sein - seine Kompositionen für sein Instrument zeugen von einer gut entwickelten Technik - so ist es doch höchst fraglich, ob er seinen jungen Rivalen damals im Violoncello-Spiel noch überragt hat, und ob es für den letzteren noch Sinn machte, sich von *Reicha* unterrichten zu lassen. Zeugnis für *Reichas* hohes instrumentales Niveau legt die briefliche Mitteilung *Leopold Mozarts* an seinen Sohn *Wolfgang* ab: "*Reicha* spielt recht schön, er hat eine erstaunliche Leichtigkeit des Bogens und eine sichere Intonation, einen schönen Ton und die grösste Expression. *Reicha* ist ein ganzer Kerl!"

Wie wir bereits wissen, wurde Bernhard und sein um drei Jahre jüngerer Freund *Ludwig* in Bonn von *Neefe* im Klavierspiel und in der Komposition unterrichtet. Wann der Unterricht *Ludwigs* bei ihm begonnen hat, bleibt ungewiss; es konnte aber nicht lange nach *Neefes* Berufung zum Hoforganisten (1781) gewesen sein, denn schon 1782 vertrat der zwölfjährige Knabe ihn an der Orgel. Die gedruckte Veröffentlichung seiner "Dressler-Variationen" (1782/83) und der "Kurfürsten-Sonaten" (1783) gingen auf *Neefes* Initiative zurück. Ihm verdanken wir auch die erste Zeitungs-Nachricht über den Jungen: "...*Louis van Beethoven* ist ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, um alles in einem zu sagen. Er spielt grösstentheils das wohltemperierte Clavier von *Sebastian Bach*, welches ihm Herr *Neefe* unter die Hände gegeben.... Herr *Neefe* hat ihm auch einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, dass er reisen könnte. Er würde gewiss ein zweiter *Wolfgang Amadeus Mozart* werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

Später (1793) hat *Neefe*, der nur die Ansätze von *Beethovens* Grösse noch erlebte, einen Brief seines Schülers in einer Berliner Zeitung veröffentlicht, wo es heisst:
"Ich danke Ihnen für Ihren Rat, den Sie mir so oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst erteilten! Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie teil daran, das wird Sie um so mehr freuen, da Sie überzeugt sein können...."

Ludwig van Beethoven

Aus den Jahren 1782 bis 1785 - er wurde noch als potentiell "Wunderkind" gehandelt - sind 10 Kompositionen des jungen *Beethoven* bekannt, die fast alle im Druck erschienen sind. Besonderes Gewicht innerhalb der Jugendwerke haben seine beiden Kantaten "Zum Tode *Joseph des Zweiten*" und "Zur Erhebung in die Kaiserwürde *Leopold des Zweiten*". Letzterer war nicht nur der Bruder des Kurfürsten, also des Förderers des jungen Komponisten, sondern auch Symbolfigur der Aufklärung, so dass der von der Lesegesellschaft Bonn an *Beethoven* ergangene Auftrag mehr als nur eine förmliche Geste

war. Aus unbekanntem Gründen, vielleicht wegen mangelnder Probezeit, bestimmt jedoch nicht wegen Missfallen, wurde das Werk nicht aufgeführt. Den exponierten Part für das Solo-Cello hat *Beethoven* mit absoluter Sicherheit für seinen Freund Romberg geschrieben.

Lehr- und Wanderjahre

Das Gasthaus "Zehrgarten" der Witwe Koch, deren Tochter *Babette* (spätere Gräfin Belderbusch), die jungen Musiker, besonders aber *Ludwig* sehr verehrt haben sollen, war ein beliebter Treffpunkt und der Geselligkeits-Ort nach der harten Arbeit. *Anton Reicha*, der Neffe des Cellisten und Kapellmeisters *Joseph Reicha*, erinnert sich später: "Wir waren verbündet wie *Orest* und *Pylades* und waren in unserer Jugend immer beisammen." *Schäfer* meint zu diesem Gegenstand: "Rombergs persönliches Verhältnis zu *Beethoven* muss in diesen Bonner Jahren eng und freundschaftlich gewesen sein, was ja keinen unvereinbaren Gegensatz zu der Annahme bildet, dass ihre Kunstziele und Kunstanschauungen ihnen beiden ganz entgegengesetzte Wege wiesen." In das Haus des Oberstallmeisters *von Westerholt* lockte den jungen *Ludwig* das "schöne und artige" Töchterlein *Wilhelmine*, zu der er nach Bernhard Romberg in "wahrer Werther-Liebe" entbrannte.

Von *Wegeler* und *Schindler* wird Romberg als Zeuge für *Beethovens* Verhältnisse zu Frauen angerufen, "Dinge, über die doch nur Freunde von einander Bescheid wissen." *Schiedermair* resümiert: "Ziehen wir ausserdem *Ludwigs* amtliche Tätigkeit (Zweiter Organist, Bratschist in der Kapelle), seine Fürsorge für die Familie, seinen sich nicht nur mit harmloser Geselligkeit begnügenden Verkehr mit den Freunden in Betracht, so blicken wir auf ein junges Leben rastloser Arbeit und unaufhörlichen Strebens."

Bernhard und *Andreas* spielten von Anfang an eine wichtige Rolle in ihrem neuen Wirkungskreis, und sie gehörten neben *Joseph* und *Anton Reicha*, *Franz Ries*, der *Beethovens* Violinlehrer war, und dem jungen *Ludwig* zu den führenden Persönlichkeiten. Der als Schriftsteller angesehene Kaplan *Junker* berichtet über die Bonner Hofkapelle folgendes:

"Die Glieder dieser Kapelle befinden sich fast alle, ohne Ausnahme, noch in den besten jugendlichen Jahren, und in dem Zustand einer blühenden Gesundheit, sind wohlgebildet und gut gewachsen. Ein frappanter Anblick, wenn man die prächtige Uniform noch dazu nimmt, in welche sie ihr Fürst kleiden liess. Diese ist roth, reich mit Gold besetzt. - Überhaupt ist das Betragen dieser Kapellisten sehr fein und sittlich. Es sind Leute von einem sehr eleganten Ton, von einer sehr guten Lebensart - Besonders an den Kapellisten fand ich ganz aufgeklärte, gesund denkende Männer. - Der Kurfürst, dieser menschlichste aller Fürsten, ist nicht nur, wie bekannt, selbst Spieler, sondern auch enthusiastischer Liebhaber der Tonkunst. Es scheint, als könnte er sich nicht satt hören..."

Alle aber ahnten und spürten das Besondere am jungen *Ludwig*. *Junker* berichtet weiter: "Selbst die vortrefflichen Spieler dieser Kapelle (gemeint sind *Andreas* und Bernhard) sind seine Bewunderer, wenn er spielt."

Das Bonner Theater bot in den Jahren 1789 - 1793 ein reiches Programm an; es wurden Stücke von *Momigny*, *Grétry*, *Salieri*, *Cimarosa* u.a. gespielt. Vor allem aber erlangte die Wiener Kunst, die Wiener Seria und Buffa, das Wiener deutsche Singspiel eine geradezu beherrschende Stellung. An Mozart-Opern wurden gegeben: "Die Entführung" (fast jährlich), "Don Giovanni" und "Figaros Hochzeit". Unter *Maximilian Franz* blühte auch die Hausmusik der Hofkreise und Beamtenfamilien. Von einem Kammerkonzert erzählt *Wegeler*, der lebenslange Freund *Beethovens*, eine nette Geschichte, die *W. Nohl* folgendermassen veröffentlicht hat:

"In einer kleinen Gesellschaft beim Kurfürsten spielte *Beethoven* einst mit *Franz Ries* und dem Cellisten *Bernhard Romberg* zusammen ein neues Trio für Klavier, Violine und Cello von *Ignaz Pleyel* vom Blatt. An einer Stelle kamen die Musiker plötzlich auseinander, so dass sie beinahe, wie man sagt, umgeschmissen hätten. Dann aber führten sie das Werk glücklich zu Ende. Man fand nachher, dass durch ein Versehen in der Klavierstimme zwei Takte ausgelassen waren. *Beethoven* aber hatte sie schnell zu fassen gewusst und war wieder in seine Stimme hineingekommen. Als man nach einigen Tagen das Trio - nunmehr ergänzt - wiederholte, wurde dem Fürsten zu seinem Ergötzen das Geheimnis mitgeteilt." Zum besseren Verständnis der Sachlage muss man sich vergegenwärtigen, dass im 18. Jh. und auch bis weit ins 19. Jh. hinein die Klavierstimme nur als Einzelstimme gedruckt wurde, ohne dass der Pianist eine Partitur wie heute vor sich stehen hatte.

Zur Frage des damaligen Repertoires des jungen Romberg in der Münsteraner Zeit finden wir in der "Encyclopädie der gesamten mus. Wissenschaften" (1840) die folgende Bemerkung:

"Ehe er selbst Werke fürs Concert zu schaffen im Stande war, also ungefähr bis in sein sechzehntes Jahr, pflegte er gemeiniglich Sachen von *Pleyel* öffentlich vorzutragen."

Ignaz Pleyel, geb. 1757, schrieb Opern, 29 Sinfonien, Konzertante Sinfonien, um die 60 Streichquartette und zwei Cellokonzerte. Ich zitiere in diesem Zusammenhang eine Stelle aus einem Brief *Mozarts* an seinen Vater:

"Wenn Sie sie selber (er nimmt Bezug auf die neuerschienenen Streichquartette) noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut und glücklich für die Musik, wenn *Pleyel* seinerzeit im Stande ist, uns *Haydn* zu remplacieren."

Grosse Bedeutung kommt *Pleyels* Bemühungen um Verbreitung der Werke von *Luigi Boccherini* zu, wenngleich auch böse Zungen behaupten, dass der spätere Verleger - er eröffnete 1797 in Paris einen Verlag unter seinem Namen - manche Kompositionen dieses lebenswürdigen Cellomeisters unter eigener Flagge veröffentlicht hätte. Es gibt einen Brief von *Boccherini* aus dem Jahr 1799, in dem er ausdrücklich eine Aufforderung *Pleyels* ablehnt, aus verlegerischen Gründen mehr Rücksicht auf die musikalischen Liebhaber zu nehmen. Er meinte, er wäre nicht der *Boccherini*, der schon seit vierzig Jahren Quartette geschrieben habe, wenn er jetzt anders komponierte.

Pleyel hatte eine ausgeprägte Vorliebe für spielerische Satzgestaltung und die ausgesprochene Neigung zu konzertanter Ausschmückung seiner Sätze mit leerem Passagenwerk. *Glucks* Mahnung von 1776, er müsse jetzt lernen, die überflüssigen

Noten auszustreichen, liess er zu lange unbeachtet. Jedenfalls war dieses musikalische Terrain für Bernhard Romberg angenehm und bekannt. Diese Musik bot ihm keinen Konfliktstoff, und ihre instrumental-technische Konzeption lag ihm nahe.

Die zum Teil gemeinschaftliche kompositorische Produktion der beiden Rombergs - sie waren zu diesem Zeitpunkt sechszwanzig Jahre alt - muss schon erstaunlich gross gewesen sein. Im Jahre 1793 schrieb *Neefe*: "Sie haben verschiedene Opern gesetzt... Für ihre Instrumente haben sie Konzerte, Quartette und Duette mit und ohne Variationen geschrieben, auch neulich einige schöne, kraftvolle Sinfonien geliefert..."

Von Bernhard kennen wir ein Duett, von *Andreas* sogar mehrere über Themen aus dem Operschaffen von *W.A. Mozart*. Für die Rombergs, wie auch für die meisten anderen Komponisten dieser Zeit, bildete *Mozart* den kompositorischen und künstlerischen Fix- und Ausgangspunkt ihres eigenen Komponierens. Während der gemeinsamen Dienstjahren in der Bonner Hofkapelle kamen beide, der Bratschist *Beethoven* und der Cellist Romberg, im Orchestergraben in enge Berührung mit den schon erwähnten Opern: "Die Entführung...", "Don Giovanni", "Figaros Hochzeit" und mit grosser Wahrscheinlichkeit auch "Die Zauberflöte". Uns interessiert in diesem Zusammenhang der Umgang der beiden unabhängig voneinander mit diesem Urbild eines kompositorischen Genies.

In einem Brief Rombergs an seinen Wiener Freund *Kunst* vom 12. Januar 1807 heisst es: "Sie scheinen (in Berlin) mit meiner Wahl für das Theater zu arbeiten nicht zufrieden zu seyn, und machen mir den Einwurf, dass die Mozart'schen Opern in Paris nicht gefallen haben. Ich gebe es Ihnen gern zu und bin es vollkommen überzeugt, dass ich den unsterblichen *Mozart* gewiss nie erreichen werde, dennoch wage ich es, eine Oper zu schreiben. Ich habe lange das Theater studiert und schon einige Versuche gemacht, die nicht wenig dazu beigetragen haben, mich zu belehren."

Im Folgenden lässt er sich darüber aus, dass "die Mozart'schen Opern wohl deswegen nicht gefielen, da die Sujets fast alle nicht gut gewählt seien." "Meine eigene Erfahrung hat mir gezeigt", schreibt er, "was auf dem Theater wirkt und was Langeweile macht." Romberg hoffte auch, "dass die Mängel an genialischer durch die richtige theatralische Darstellung ersetzt" würden.

Es wirft in menschlicher Hinsicht ein schönes Licht auf ihn, dass er mit *Mozarts* zweitem Sohn *Franz Xaver Wolfgang*, wohnhaft in Wien, freundschaftlichen Umgang pflegte; denn das heisst doch nichts anderes, als dass er Kontakt mit dem Menschen suchte und pflegte, der seinem Ideal am nächsten stand.

Mozart als Übervater

Rombergs Ausführungen über die Entwicklung der Konzertform, des Solo-Konzertes für Violoncello im besonderen, sind aufschlussreich für seine eigene Musikrezeption: "... Bei höherer Ausbildung der Tonkunst konnte dergleichen nicht mehr genügen. Die neuere Epoche der Concert Musik beginnt mit *Mozarts* Concerten. Das, was *Sebastian Bach* und andere grosse Männer früher geschrieben haben, hat auf den späteren Concert Styl wenig Einfluss gehabt. Für das Violoncell sind leider nicht viel gehaltvolle, einen

würdevollen Vortrag erforderliche Sachen componiert worden, durch deren Studium der Kunstjünger zu einem guten Styl und Vortrag gelangen könnte. Einige ältere gute Compositionen enthalten für den jetzigen Geschmack zu wenig Phantasie. (Was ich selbst in dieser Gattung geleistet habe, überlasse ich der Mit- und Nachwelt zu beurteilen)."

Wie anders, wie innig und bescheiden klingt doch *Beethovens* Äusserung über denselben Gegenstand:

"Allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch (bleiben)."

Anton Schindler, der erste Biograph *Beethovens* lässt uns wissen:

"Mit Bestimmtheit darf der Verfasser jedoch die Wahrnehmung *Beethoven'scher* Freunde aus früherer Zeit niederschreiben, dass sich dem Gedächtnisse des sechzehnjährigen Jünglings nur zwei Persönlichkeiten tief und dauernd für sein ganzes Leben eingepägt haben: *Kaiser Joseph* und *Mozart*. Die prophetischen Worte des letzteren über die Zukunft des jungen Künstlers, nachdem dieser ein von ihm aufgegebenes Motiv (es soll ein Fugenthema gewesen seyn) ex tempore durchgeführt hatte: *Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen* - sind im Laufe der Zeit, auch mit Variationen, oft wiederholt worden, nur blieb es ungewiss, an welchem Ort sie der König im Reiche der Tonkunst gesprochen; einige wollen wissen, es sey bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser den vom *Churfürsten Max Franz* ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern im Beysein *Mozarts* gehört hat."

Ob dieses Zusammentreffen während einer Audienz, von der nach *Schindler* "einige wissen wollten", oder anlässlich einer musikalischen Aufführung vor sich ging, ist unbekannt. Möglich wäre es aber auch, dass der scheue *Beethoven* mit dem Kaiser in gar keine nähere Berührung kam, sondern ihn nur bei einem Empfang sah, und dass das Auftreten und die Haltung des vielbemängelten, aber auch bewunderten Mannes in ihm einen Eindruck hinterliessen, der sich seinem Gedächtnis "tief und dauernd für sein ganzes Leben einprägte."

Mozart und *Beethoven*: unzählig sind die Legenden, die das Zusammentreffen der beiden genialen Musiker beschreiben. Abgesehen von den Äusserungen von *Ries*, *Czerny*, *Kullak*, *Jahn* und von *Seyfried* scheint *Schiedermair* in seinem Buch "*Der junge Beethoven*" wohl recht zu haben:

"Wenn wir von all den Überlieferungen (...) das Zweifelhafte, Schwankende, anekdotenhaft Aufgeputzte beiseite lassen, bleibt an einigermaßen sicheren und einwandfreien Tatsachen wohl nur bestehen, dass der junge *Beethoven* mit dem Wiener Meister (...) irgendwo in Wien zusammentraf und durch sein Phantasieren auf dem Klavier dessen lebhaften Beifall erntete. ... Wenn sich zwischen den beiden keine näheren Beziehungen einstellte, so mag der Grund wohl auch in der Kürze seines Wiener Aufenthalts und in der Wesensart des jungen *Beethoven* zu suchen sein. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass *Beethoven* damals von *Mozarts* Klavierspiel und wohl auch von der authentischen Wiedergabe eines *Mozartschen* Werkes durch den Komponisten selbst einen wie auch immer gearteten starken Eindruck erhalten hat, und dass ihm, der von der Orgel und der Schule *Neefes* herkam, besonders die andersartige klavieristische Behandlung auffiel. *Beethoven* entwickelte bekanntlich aus eigenem Antrieb einen durchaus nicht zeitgemässen Legato-Stil, der in seinem Umkreis

Aufsehen erregte. Als er sich in späteren Jahren daran erinnerte und damit die inzwischen durch seine eigenen Klavierwerke hervorgerufene Umwälzung der klavieristischen Technik verglich, mag er sich des Unterschieds noch stärker bewusst geworden sein. Da erschien ihm die Klavieristik jener vergangenen Zeit, wie ein Ausdruck in den Konversationsheften von 1825 andeutet, als eine, die noch in der Wiege war."

In *Bosslers* "Musik-Correspondenz" veröffentlichte der Kaplan *Junker* einige interessante Bemerkungen über den Pianisten Beethoven am 23. November 1791 "Noch hörte ich einen der grössten Spieler auf dem Klavier, den lieben, guten *Bethofen*... Ich habe *Voglern* (Abbé *Vogler*) gehört, oft gehört und Stundenlang gehört, und immer seine ausserordentliche Fertigkeit bewundert, aber *Bethofen* ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz; also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt... Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, dass es scheint, als habe er sich einen eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel zu gelangen, an welchem er jetzt steht."

In Anbetracht der grossen Aufmerksamkeit, die Beethoven gegenüber der Evolution der Klaviertechnik an den Tag legte, dürfte *Schäfer* nicht fehlgehen, wenn er schreibt: "Dass das Zusammenwirken *Beethovens* und Rombergs in Bonn, dass Rombergs virtuoses Können *Beethoven* manche neue Möglichkeiten des Violoncells tonlicher und technischer Art eröffneten, ist wohl fraglos."

Man betrachte nur den obligaten Cellopart in der ersten Arie von *Beethovens* zweiter Jugend-Kantate. Ist nicht auch die wundervolle Cantilene im zweiten Satz des "Gassenhauer-Trios" op. 11 mit ihrer bezaubernden Schlussformel ebenso schlüssig? Dann all die prächtigen Soli im "Erzherzog-Trio" op. 97, die virtuose Sonate in A-dur op. 69, der letzte Satz der C-dur Sonate, vorab aber die schwierigen grossen Soli im "Tripel-Konzert", sind sie nicht von der Warte schierer Schlackenlosigkeit und makellosen Schönheit her gedacht, auf die der Komponist ja nachweislich in Bonn durch Rombergs Spiel gehoben wurde, und deren Masstab er in seinem Herzen sicherlich auch bewahrt hatte? Atmet nicht der letzte Satz seines Streichquartettes op. 132, dem Romberg-Adepten Fürst *Nicolaus von Galitzin* gewidmet, bereits "Luft von anderen Planeten" (*Schönberg*), dort wo Beethoven das Cello weit über den Bratschen-Bass hinausführt? Die Rombergschen Quartette nützten diese unreal wirkende Instrumentierung ja schon längst. *Boccherini* wagte es noch nicht, sich so weit vom traditionellen Stil zu entfernen, gebrauchte er doch in seinen Quintetten stets ein zweites Cello für eine sichere Bassführung...

Ludwig van Beethoven war der erste Komponist, der echte Duo-Werke für Klavier und Violoncello geschrieben hat. Sie sind in ihrer instrumentalen Faktur von einer Freiheit und Kühnheit, die *Beethoven* auf den hohen künstlerischen und cellistischen Stand *Jean Pierre Duports* hin konzipiert hat. Es spricht für diesen französischen Virtuosen im Dienste der preussischen musikbesessenen Könige, dass er an den zwei Cello-Sonaten op.5 des in Berlin nur dem Ruf nach bekannten Komponisten interessiert genug war, um sie 1796 in Berlin mit dem eigens dafür eingeladenen Komponisten als Gast am Klavier zur Uraufführung zu bringen.

Die Cellistenwelt ist auch in der glücklichen Lage, von *Beethoven* drei unglaublich schöne Variationswerke zu besitzen; zwei davon basieren auf Themen aus der von ihm über alles geschätzten "Zauberflöte". Diese Werke stammen alle aus den frühen Wiener-Jahren des Meisters, und einige dieser Variationen sind von seltener formalen und inhaltlichen Vollendung. Mit Fug und Recht kann man behaupten, dass die letzten zwei der erwähnten Werke, eben die *Mozart*-Variationen, auf die cellistische Eleganz seines unvergleichlichen Jugendgefährten Bernhard zugeschnitten sind. Alle drei Werke, 1797, 1798 und 1802 geschrieben, sprechen dann auch eine Sprache, die dieser Virtuose verstehen konnte.

Für die Sonaten hingegen - sie sind dem enthusiastischen königlichen Cello-Schüler von *Jean Pierre Duport*, dem preussischen Monarchen *Friedrich Wilhelm II.* zugeeignet - konnte Romberg sich mit Sicherheit nicht erwärmen; sie sind nach einem seinem eigenen eigenen Kunstverständnis entgegengesetzten Prinzip gedacht und komponiert. Von der obligaten Behandlung des Cello-Partes dieser Sonaten zu des Cellisten absolut virtuos-solistischer Verwendung des Instrumentes in allen seinen Kompositionen, auch in den Kammermusikwerken, ist gar keine Brücke zu schlagen.

Czerny erwähnt ein viertes Variationswerk, auch in Es-dur, aber leider fällt er vermutlich einer Täuschung zum Opfer...

Im Herbst 1796 waren die beiden Rombergs auf ihrer überstürzten Rückreise aus Italien in Wien zu Gast bei *Beethoven*, und sie veranstalteten zusammen ein Konzert. Durch *Lenz von Breuning* wissen wir, dass *Beethoven* in der erwähnten "Romberg'schen Akademie" als Pianist mitwirkte, und es ist anzunehmen, dass er mit Bernhard bei dieser Gelegenheit in privatem Kreis seine beiden ersten Sonaten mit obligatem Cello op. 5 Nr. 1 und 2 aufgeführt hat. Sie sind beide 1797 im Druck erschienen. Dieses Erlebnis muss den Virtuosen in seiner abschätzigen Meinung über intime Kammermusik bestärkt haben, schreibt er doch in seiner "Violoncell-Schule" folgendes darüber:

"Die Solostücke, welche dahin gehören, sind weniger lang, und erfordern weniger Begleitung, als die Konzerte. Sie werden zuweilen öffentlich in sogenannten Soirées oder Abendunterhaltungen vorgetragen. Es gehören zu der Kammermusik Nonette, Octette, Septette, Sextette, Quintette, Quartette und Trios. - *Sonaten und Duette sind nicht für den öffentlichen Vortrag bestimmt.* Es ist nicht leicht, gediegene und geschmackvolle Kammermusik zu schreiben, daher der leidige Geschmack entstanden ist, dass sich zwei Virtuosen vereinigen, und ein Musikstück zusammensetzen, welchem fast jederzeit die dem Kunstwerk nöthige Einheit fehlt, und bei denen man wohl leichtfertige Kunststückchen hört, aber nichts fühlt; so wird der Zweck der Musik verkannt, die nicht sowohl dazu dienen soll, uns die Zeit zu verkürzen, als vielmehr das menschliche Herz gefühlvoll und empfänglich für alle Schöne und Gute zu machen."

In der Folge spricht der Autor über die Verinnerlichung der Musik anhand ihres unterschiedlichen poetischen Ursprungs und fährt fort:

"Wird seine (des Ausführenden) Seele indess selbst nicht durch die Harmonie belebt und begeistert, so lässt sich keine höhere Leistung von ihm erwarten, und er kann durch sein Spiel - wie wohl manche Künstler mit berühmten Namen zu thun pflegen - höchstens amüsieren. So wie der ernsten Musik ein poetischer Sinn zum Grunde liegen muss, so ist es auch bei Stücken heiteren und launigen Charakters. Beim Vortrage derselben muss man alles Schwerfällige und Schleppende vermeiden, das, was auf

Laune deutet, mit kurzem Bogenstriche hervorzuheben suchen, und da, wo durch einen Halt (Fermata) etwa eine Spannung erregt werden soll, muss dieser Stillstand länger dauern, als es verhältnismässig einer ernsteren Musik angemessen sein würde. Es giebt im komischen Genre eine Gränze, welche nicht wohl überschritten werden darf, wengleich die Eigenthümlichkeit eines Instrumentes es zuliesse. Man hat unter anderen auf der Geige zur Ergötzlichkeit der Zuhörer zuweilen selbst die Laute verschiedener Thiere nachgeahmt (unter andern ein alter, bekannter Geiger, Namens Scheller); das Violoncell lässt dergleichen wohl noch leichter zu; doch ist es unwürdig, dieses schöne Instrument dazu zu missbrauchen."

Zu diesem komischen Thema ist zu sagen, dass die "imitatorischen Effekte" im 18. Jh. von den deutschen Geigern *Strunk*, *Walther* und *Biber*, und in Italien von *Marini* und vor allem von *Carlo Farina* gepflegt worden sind. Diese Techniken erlaubten u.a., die Gitarre, die Drehleier oder Castagnetten zu imitieren, oder dann Tierlaute vom Hahn, vom Huhn, Esel, Hund, Katze oder von diversen Vögeln. Im "Capriccio stravagante a quattro" von *Farina* findet man ganze Kataloge... Auch der "Amfiparnaso" von *Orazio Vecchi* (1550 - 1605), sein berühmtestes Werk, ist hier zu erwähnen. Er sammelte hier die Erfahrungen einer langen und vielseitigen Tradition (*C. Jannequin*, *A. Striggio*, *G.C. Croce*).

Bernhard Romberg war, wie *Beethoven* und andere Komponisten seiner Zeit auch, an Musik-Ethnologie sehr interessiert; und auf seinen vielen Tournéen quer durch Europa hatte er Gelegenheit genug, sich eine Sammlung der verschiedensten Nationallieder anzueignen, und die meisten seiner Variationen beziehen sich denn auch auf solche volkstümlichen Themen. Vor vielen Jahren fand der Verfasser im Musikfundus des Stiftes St. Florian in Oberösterreich ein Manuskript für Violoncello und Klavier; ein reizendes, echt österreichisches Thema war fünf sehr geschickten Variationen vorangestellt. Der um Rat hinzugezogene italienische Cellist *Enrico Mainardi* meinte, dass es sich um ein Variationenwerk von Franz *Schubert* handeln könnte. Später stellte sich heraus, dass es eine unveröffentlichte Komposition Bernhard Rombergs war...

Nach weiteren theoretischen Erörterungen über die Kammermusik schliesst Romberg das Kapitel ab mit einer interessanten Anmerkung über die Balance-Probleme zwischen Klavier und Violoncello:

"In der Begleitung anderer Instrumente, besonders bei Sonaten für das Clavier mit obligatem Violoncell, muss sich der Cellist immer nach dem anderen Instrumente richten. Ist sein Ton stärker als der des begleitenden Instrumentes, so übertönt er es, ist er schwächer, so hemmt er den Ausdruck des Mitspielenden."

Hier spricht wieder der Praktiker und selbstsichere Berufsmann. In keinem Moment lässt er Raum für eine Infragestellung seiner eigenen angelernten ästhetischen Urteile und Ansichten.

Das Neue Universal-Lexikon der Tonkunst von 1861 teilt uns folgendes mit:
"Romberg war in seiner Blüthezeit ein wahrhaft grosser Virtuos; sein Spiel war von einer wunderbaren Vollendung und Meisterhaftigkeit im Technischen, sein Ton gross, edel und wohlklingend und sein Vortrag gefühl- und geschmackvoll. Was seine Solo-Kompositionen für Violoncello betrifft, so werden diese immer klassisch bleiben; muss man auch immerhin zugeben, dass sie in der Form etwas veraltet erscheinen und dass

sie heutzutage für den Vortrag in Konzerten weniger effektuierend sind, so enthalten sie doch Musikalisch-Vortreffliches in Masse."

Diese Beurteilung stammt aus einer Zeit, die *Schubert*, *Schumann* und *Mendelssohn* längst nicht mehr erlebt haben. *Wagner* vollendete eben seinen "Tristan". Es erstaunt uns heute zu Unrecht, dass selbst ein so ernsthafter Musiker und Cellist wie *Alfredo Piatti* in Wien im Kärntnertor, also dort, wo 1814 die Wiederaufnahme von *Beethovens* "Fidelio" stattgefunden hat, und wo der Komponist selbst, völlig ertaubt, seine "Neunte Symphonie" 1824 dirigierte, für seinen ersten Auftritt als Solist im Jahre 1860 ein Konzert von Romberg auswählte. Nebenbei bemerkt: *Paul Grümmer*, der spätere Cellist im Busch-Quartett, setzte noch im Jahre 1902 das 9. Konzert in h-moll von Romberg auf das Programm einer ausgedehnten Tournée mit *Wilhelm Backhaus* am Klavier. Grund dazu war in diesem Fall weniger ein musikalisches Interesse, sondern eher die Erhaltung der technischen Hochform des Cellisten...

Man vergisst ob der späteren überragenden Bedeutung *Beethovens* als Komponist gern, dass auch er in seinen jungen Jahren in der Doppelrolle Komponist/Interpret völlig aufgegangen ist; erst die beginnende Ertaubung setzte seiner Solistenkarriere ein Ende. *Beethovens* Debut als Solist in gossem Rahmen fand 1895 im Burgtheater Wien statt; er brachte sein erstes Konzert in B-dur in der Ur-Fassung zur Aufführung. Dass er dazu am gleichen Abend noch *Mozarts* d-moll Konzert vortrug, weist auf eine fortschrittliche Kunstauffassung und auf ein fundamentales Vermittlervverständnis hin, das sich von den meisten der damaligen Virtuosen deutlich abhob.

Die Cello-Konzerte zu Rombergs Zeit

Wenn wir Bernhard Rombergs neun Cello-Konzerte nacheinander lesen, so bemerken wir einen stilistischen Fortschritt in der Formgebung, ja einen Reifungsprozess. Die Cellokonzerte beweisen aber auch, dass Romberg zeit seines Lebens seine Spielmanier und seinen Vortrags-Stil im Wesentlichen nicht geändert hat. Allerdings ist die Themenbildung seiner Konzerte später deutlich weniger "klassisch" geprägt. Eine empfindsamere Melodik und Modulationen durch enharmonische Umdeutung täuschen oft eine Vorwegnahme des romantischen Stils vor. Wir finden Episoden, besonders ab dem vierten Konzert in e-moll op. 7, komponiert 1807, die sich musikalisch berührend, ja berückend anhören. Den virtuosen Aspekt des Soloinstrumentes behandelt Romberg in späteren Jahren reicher und phantasievoller, und dennoch mit grösserer Ökonomie.

Die bis heute andauernde Versenkung der Kompositionen Bernhard Rombergs und, leider, vor allem seiner solistischen Werke in die Bibliotheken der Konservatorien ist nicht wegzuleugnen. Im historischen Kontext scheint sie jedoch begreifbar. Der moderne Melomane um 1900 erhoffte sich andere Emotionen durch die Musik als nur den Kitzel makellos ausgeführter brillanter Passagen. Dass aber einzelne Instrumental-Lehrer unbeirrt immer wieder auf diese Zeugnisse unvergleichlicher Instrumentalkunst im Unterricht zurückgegriffen haben und noch zurückgreifen, kann man ihnen im Interesse der cellistischen Jugend und ihrer technischen Förderung nicht hoch genug anrechnen. Und ist denn nicht der Anspruch an das nichtsymphonische Instrumental-

Konzert bis in die heutige Zeit hinein immer noch derselbe, nämlich das Publikum zu verblüffen und zu unterhalten?

Romberg selber meint zur Konzertform:

"Der erste Zweck, welchen man bei der Erfindung dieser Gattung im Auge hatte, war der, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Das Concert-Solo muss daher theils Gesangsstellen, theils schwierig auszuführende Sätze enthalten. Diese gaben den sogenannten Passagen ihre Entstehung. Das Concert Adagio soll das Gefühl ansprechend, das Rondo heiter sein. (...) Ist ein Concertstück in einer Dur Tonart geschrieben, so erfordert es einen brillanten Vortrag; steht es in einer Mol Tonart, so soll das Ganze Schwermuth ausdrücken. Ehemals waren die meisten Concerte so gehalten in Ansehung der Harmonie und künstlichen Ausarbeitung, dass dieselben eines bestimmten Charakters gänzlich ermangelten."

Bernhard Rombergs Hauptwerke neben seinen fünf Symphonien (drei davon sind mit einer Opus-Zahl versehen), einer Kinder-Symphonie, seinen fünf Opern, seinen Ballett- und Schauspielmusiken sind natürlich seine zehn Konzerte für Violoncello. Vom letzten dieser Werke, dem "Concerto brillante" op. 75 in E-dur konnte ich keinen Erstdruck beschaffen; es liegt dem Verfasser nur in der Bearbeitung *Grützmachers* vor; anscheinend wurde es ihm aus dem kompositorischen Nachlass Rombergs von seinem Verleger *Peters* überlassen. Aber auch das heute noch manchmal gespielte Flötenkonzert ist zu erwähnen, ein Doppelkonzert für zwei Celli, ein Doppelkonzert für Violine und Violoncello und ein Concertino für zwei Hörner. Die 16 Streichquartette bilden einen zusätzlichen Schwerpunkt in seinem Schaffen. Rombergs Werkverzeichnis umfasst 112 Nummern. Dabei nicht berücksichtigt sind die "Violoncell-Schule" und die neun Werke, die er mit seinem Cousin *Andreas* zusammen komponiert hat. Interessanterweise finden wir neben Kammermusiken und einer "Symphonie Concertante" auch eine Oper "Don Mendoce", die aus dieser Gemeinschaft entstanden ist.

Die Anfänge einer Solistenkarriere

Man weiss nicht, was die beiden achtjährigen Rombergs auf ihrer ersten Ausland-Reise im Jahre 1775 vorgetragen haben; es war die Reise nach Amsterdam, und Sie erinnern sich an das Konzert, während dem *Andreas* kurz vor Schluss des ersten Solos eine Saite sprang... Auch weiss man nicht, womit die siebzehnjährigen Knaben sich neun Jahre später in Paris produzierten. Es ist möglich, dass es sich bereits um konzertante Stücke aus eigener Werkstatt handelte; besonders *Andreas* hat sich schon sehr früh damit hervorgetan.

Im Jahre 1791 liegt von *Junker* der Konzertbericht über das Auftreten der Bonner Kapelle in Mergentheim vor. Da ist es sicher, dass der vierundzwanzigjährige Bernhard ein "Violonzellkonzert" gespielt hat. War dies das op. 2 in B-dur? Oder war es ein jetzt verschollenes "Jugendkonzert" in Es-dur, von dem die Allg. Mus. Z. XVIII, 236 so überzeugt spricht? Da wir wissen, dass Bernhard als Siebzehnjähriger im Jahre 1784 in Paris als Solist aufgetreten ist, dass aber seine drei ersten Quartette op. 1 erst im Jahre 1798 veröffentlicht wurden, haben wir es wahrscheinlich mit einem früheren Konzert ohne Opus zu tun, dessen Existenz noch zu beweisen bleibt. Denkbar ist aber auch, dass

es sich bei den Auftritten in Paris und in Mergentheim um ein Cellokonzert von *Ignaz Pleyel* oder *Joseph Reicha* gehandelt hat. Die anspruchsvollen Stücke seines Vorgängers in Bonn wirken heute wie Vorläufer der Rombergschen Konzerte, und Bernhard hat sie zweifellos genau gekannt und studiert. Dass er auch mit *Luigi Boccherinis* Kompositionen bestens bekannt war, ersehen wir aus der "Méthode", wo ihn der Autor als gutes Beispiel zitiert: "Boccherini hat die verschiedenen Schlüssel in allen Lagen am richtigsten gebraucht; in seinen Werken weiss man bei jedem Schlüssel in welcher Lage der Daumen im Einsatz liegen soll." *Pleyel* z.B., von dem wir wissen, dass Romberg ihn persönlich gekannt und geschätzt hat, war ja nicht nur ein sehr fruchtbarer Komponist, sondern er betätigte sich auch in grossem Umfang als Verleger, und, wie wir gehört haben, war *Luigi Boccherini* einer seiner Protégés. Es ist durchaus denkbar, sogar höchstwahrscheinlich, dass Romberg öfter auch die Cellokonzerte dieses liebenswürdigen italienischen Vorgängers aufgeführt hat. Es ergäbe sich dann eine logische Konsequenz seiner Linkehand-Technik; schon *Boccherini* benützte den linken Daumen ausgiebig, quasi als Untersattel, und dies über sehr lange Passagen hinweg.

Doch angesichts der grossen Leichtigkeit der beiden jungen Rombergs in kompositorischer Hinsicht kann man davon ausgehen, dass es sich beim erwähnten Konzert von 1791 um die Aufführung eines Werkes von Bernhard gehandelt hat.

Im September 1793 liessen sich *Andreas* und Bernhard von ihrem Fürsten beurlauben, und begaben sich über Münster nach Hamburg. Im Dezember desselben Jahres traten sie in zwei verschiedenen Akademien auf, beide vom "Deutschen Theater" veranstaltet, scheinbar auch mit grossem Erfolg. Auch 1794 und 1795 waren für die beiden jungen Solisten ausgefüllt mit Auftritten in Hamburg, teils in eigener Regie veranstaltet, teils organisiert vom Theater. Leider sind die Archive der genannten Institution nicht mehr aufzufinden, so dass die näheren Programmangaben für immer im Dunkeln bleiben werden.

Erst aus dem Jahre 1798 liegt wieder ein Bericht vor, dass sich Bernhard in Hamburg mit "einem von ihm selbst komponierten Violoncell-Konzert sehr hervor getan hätte." Vermutlich handelt es sich hier um sein erstes Konzert in B-dur op. 2. Im März des folgenden Jahres trat er wiederum als Solist auf, diesmal in einem Familienkonzert: "Die ganze Familie liess sich hören, es fehlte nur die Mutter." Das heisst natürlich auch, dass sie mehrheitlich Romberg'sche Produktionen spielten - die kompositorische Fruchtbarkeit, besonders die von *Andreas*, musste beträchtlich gewesen sein.

Mit op. 1 sind Bernhard Rombergs erste drei Streichquartette bezeichnet; es ist 1798 erschienen. Der Komponist hatte dafür zum ersten Mal Kontakt mit einem Verleger aufgenommen, nämlich mit *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Bis zu Rombergs vierzigstem Jahr, bis zum Erscheinen des e-moll Konzertes op. 7, sind an gedruckten eigenen Cellokonzerten nur die drei frühen Konzerte mit Orchester, das op. 2 in B-dur, das op. 3 in D-dur oder das op. 6 in G-dur zu verzeichnen.

Romberg und das Metronom

Aus den Tempovorschriften in den Erstausgaben ersehen wir, dass Romberg eine enorm schnelle Vorstellung seiner Allegro-Sätze hatte, und sich eine unglaubliche Präzision in der Geschwindigkeit der linken Hand abverlangte. In bequemeren Tempi gespielt, sind seine manchmal über drei Takte hinziehenden Bogenstriche physikalisch gar nicht mehr möglich. Diese Stringenz und Virtuosität ist mit *Beethovens* Tempovorstellungen nicht nur vergleichbar (vgl. *Beethovens* Original -Bezeichnungen, *Cernys* Metronomisierung aus dem Gedächtnis und *Kolischs* "Tempo and Character in Beethovens Music"), sondern Romberg geht dem grossen Visionär in dieser Beziehung sogar voraus.

Die Geschichte des Metronoms lehrt, dass es schon vor dem "Metronom Mälzel" einige unvollkommene Versuche von *Loulié*, *Stöckel* u.a. gab, (vgl. die "Beschreibung eines musikalischen Zeitmessers" von *Burjo*, 1790, oder auch "La Métronomie expérimentale" von *Alvin* und *Prieux*, 1896). Im Jahre 1816 patentierte und verbreitete der Wiener Mechaniker *Johann Nepomuk Mälzel* (ev. *Mälzl*) das sog. MM (Metronom Mälz(e)l), an dessen Erfindung ein Amsterdamer Mechaniker massgebend beteiligt war. Dieser, *Dietrich Nikolaus Winkel* mit Namen, (1780 -1826), hat nicht nur eine musikalische Variationsmaschine, "Componium" genannt, erfunden, die ein gegebenes Thema endlos variieren konnte, sondern auch das noch heute übliche Metronom. Die Idee stammte zwar von ihm, materiellen Gewinn zu ziehen war aber nur *Mälzel* vergönnt. Als Sohn eines Orgelbauers in Regensburg und als ursprünglicher Pianist wandte er sich bald der Fabrikation mechanischer Instrumente zu. Er war ein findiger Kopf auf seinem Gebiete, und es gelang ihm nach mehrfachen Versuchen, für *Beethoven* ein passendes Hörrohr zu konstruieren.

Ob das MM auf *Beethovens* Verlangen hin gebaut worden ist - immerhin hielt er ganz grosse Stücke auf den Mann, vgl. auch die Geschichte der "Schlachtensymphonie" (*Beethoven* schrieb die erste Fassung für *Mälzels* "Orchestrion", ein mechanisches Orchester) - oder ob er, wie auch andere Komponisten, einfach erleichtert und glücklich darüber war, endlich eine verbindliche Tempoangabe liefern zu können, bleibe dahingestellt. Einerseits stammt der berühmte Ausspruch von *Beethoven*: "Es ist dummes Zeug! Auf der anderen Seite wurde sein Neffe *Karl* nach jeder Aufführung oder Probe eines Werkes seines Onkels, wenn dieser selbst dem Konzert nicht beiwohnen konnte, recht gründlich darüber ausgequetscht, und die erste, stereotype Frage lautete stets: "Und, wie waren die Tempi?" Auch *Beethoven* war in dieser Zeit besessen von der Tempofrage.

Das fünfte Konzert Rombergs in fis-moll op. 30 gibt im Erstdruck erstmals die Metronom-Angaben des Komponisten an. Die Uraufführung fand im Jahre 1808 in Leipzig statt, ein Jahr nach der Uraufführung des e-moll Konzertes. In einem Brief an seinen Freund *Kunst* in Wien schreibt Romberg am 12. Januar 1809 aus St. Petersburg: "Ich bin willens, wenn ich wieder zurückkomme, mein Concert aus Es-dur (sic) stechen zu lassen, und nachher soll das Fis-mol gestochen werden." Damit wird offensichtlich, dass sich Romberg schon mehrere Jahre vor *Beethoven* dieses Mess-Instrumentes bedient hatte. Als Praktiker mit umfassender Erfahrung wollte der anspruchsvolle Virtuose in seinen Veröffentlichungen wohl auch der Tempofrage gegenüber keinen Zweifel offen lassen. Einmal mehr beweist *Bernhard Romberg* seinen überragenden

Willen zur höchsten Perfektion, indem er sich eines zwar noch in den Anfängen steckenden Werkzeuges bedient, das ihm aber erlaubt, geradeswegs auf eine genaue Reproduktion seiner musikalischen Erzeugnisse hinzusteuern, Jahre, bevor auch *Beethoven* in seinem universellen Kunstanspruch dies für sich beanspruchte.

Des Virtuosen starkes Interesse an Tempo-Fragen findet seinen Niederschlag in der "Méthode". In einer Anmerkung über die Behandlung der Tempi in den verschiedenen Regionen Europas schreibt er:

"Alle Bezeichnungen des Zeitmaasses aber, wenn sie auch mit Nebenwörtern zur Verdeutlichung versehen sind, bleiben dennoch unbestimmt, denn ein Allegro wird in Paris schneller gespielt als in Wien, und in Wien nimmt man es wieder schneller als im nördlichen Deutschland."

Oder auch: "Im Allgemeinen lässt sich das wahre Tempo eines Stückes nur nach dem Charakter desselben bestimmen, wie gesagt, wenn kein Metronom angemerkt ist. *Tempo giusto*, das rechte Tempo, wird auch öfter gesetzt; da es aber dem Spielenden überlassen bleibt, das rechte Tempo zu errathen, so könnte es füglich ganz weggelassen werden."

In diesem Punkt sind sich die beiden Meister völlig einig: *Beethoven*, der ja, als er sich 1817 zum Metronom bekannte, "Ausdrücke wie: Allegro, Andante, Adagio, Presto einer barbarischen Vergangenheit" zuschrieb, verwendete, merkwürdig genug, diese Bezeichnungen trotzdem weiter. Und er tilgte sie keineswegs, auch in seinen bereits existierenden Partituren nicht. Doch metronomisierte er eine Zeit lang mit grösster Akribie, manchmal aber auch mit Zweifeln. Seine subjektiv wechselnde Auffassung war oft schwer mit der Notwendigkeit einer endgültig verbindlichen Fixierung in Einklang zu bringen. Dabei schwanken seine Angaben, (z.B. das Tempo des ersten Satzes der Neunten Symphonie zwischen Viertel = 120 und Viertel = 88) in einem nicht nachvollziehbaren Masse; mehrmals verspricht er den Verlegern die Zahlen, um dann doch wieder zu zögern...

Der reisende Virtuose

Die beiden Rombergs traten mit dem Hamburgischen Orchester frühestens im Jahre 1793 in Kontakt. Das Ensemble hiess damals "*Schröder'sches Bühnenorchester*", und es bediente vorab die beiden Hamburger Theater mit entsprechenden Produktionen. Immerhin aber wurde hier z.B. *Haydns* "Paukenschlag-Sinfonie" zu dieser Zeit erstmals aufgeführt.

Die geschäftlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen der Direktion und den beiden aussergewöhnlichen Musikern standen nicht immer auf solidem Boden. Die beiden Virtuosen nahmen sich deshalb mehr Freiheiten heraus, als ihnen vertragsgemäss zustand.

Die beiden Cousins traten 1795 "theils aus Unzufriedenheit mit jenem (dem Theaterdirektor *Schröder*), theils in der Absicht, sich in ihnen noch unbekanntem Ländern neue Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln" ihre erste grosse Kunstreise ohne ihre Väter an. Sie wandten sich nach Italien, ein Unternehmen, das bei den politischen

Zuständen jener Jahre ziemlich gewagt anmutet. Über Konzerte auf der langen Reise durch Deutschland und die Schweiz ist nichts bekannt.

Durch die Vermittlung eines von ihnen begeisterten italienischen Adligen konnten sie sich am 18. Februar 1796 auf dem Capitol in Rom in einem grossen Konzert hören lassen, dem auch der *Prinz August* von England beiwohnte. Durch seine Vermittlung wiederum durften sie sich in Neapel der Königin vorstellen, die die beiden "zum Handkuss" zuliess. In Neapel machten sie *Piccinis* und *Paisiellos* Bekanntschaft. Auch verpassten sie die Gelegenheit nicht, in dieser Stadt den berühmten *Antonio Lolli* zu besuchen, der einst in Stuttgart als Konzertmeister tätig gewesen war, derzeit aber "erster Konzertmeister des Königs von Neapel" genannt wurde, und den die jungen Rombergs 1785 in Hamburg gehört haben mussten. Der Eindruck muss besonders für *Andreas* kolossal gewesen sein. *Lollis* Talent lag eindeutig in der Virtuosität, nicht in der Komposition. Die zeitgenössischen Kritiker sind damals äusserst scharf mit ihm umgegangen: "In seiner unnachahmlichen Geschicklichkeit und Fertigkeit besteht *Lollis* ganzes Verdienst, er ist der grösste Violinist geworden, ohne den Namen eines Tonkünstlers zu verdienen" heisst es in "*Cramers* Magazin der Musik" von 1786. *Burney* nennt seinen Kompositions-Stil "so bizarr, dass der grössere Teil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe", und die *Allg. Mus. Z.* bemerkt 1799 lakonisch: "Als Komponist war *Lolli* nun gar nichts." Am 5. März 1796 hatte jedenfalls *Andreas Romberg* das grosse Vergnügen, privat einige Duette mit diesem legendären Geiger zu spielen.

Die Rückreise 1796 über Wien, wo sie mit *Beethoven* zusammentrafen, wurde bereits erwähnt. Von Interesse ist, dass *Joseph Haydn*, der ein besonderes Gefallen an *Andreas* gefunden hatte, ihnen aufs allerfreundlichste dazu verhalf, dass sie in den ersten Häusern Wiens günstige Aufnahme fanden. Wir lesen in der *Allg. Deutschen Biographie* die folgende Geschichte:

"In einer der ersten kunstsinnigen Adelsfamilien, in die der alte Meister seine jungen Freunde eingeführt hatte, legte er eines Abends selbst die Stimmen zu einem neuen Quartett auf. Alles war gespannt auf die Komposition, als deren Urheber man natürlich in selbst ansah. Das Stück wurde in schönster Vollendung ausgeführt, mit liebevoller Aufmerksamkeit gehört und laut bewundert, als es beendet war. Hat es Ihnen wirklich gefallen? - frug da *Haydn* - das ist mir lieb; es ist ein Werk dieses jungen Mannes. Er deutete auf *Andreas*."

Die Widmung der drei Streichquartette op. 1 von Bernhard an den verehrten Meister ist zu berührend, um sie hier nicht zu zitieren:

A Joseph Haydn

*En présentant cet Ouvrage à l' Artiste Célèbre dont les savantes productions font l'admiration de l'Europe, C'est un hommage que je rends à ses sublimes Talents.
Si l'Orphée du Danube daigne sourire à mes efforts, et agréer ce faible essai, c'est la plus douce satisfaction dont mon coeur puisse jouir.*

Bernard Romberg

Im Frühjahr 1799 lief der Orchestervertrage in Hamburg aus, und die beiden jetzt zweiunddreissigjährigen Künstler waren frei. Bernhard begab sich zum ersten Mal

allein auf eine Konzerttour, zunächst nach London, wo er nach *Fétis* mehrere Konzerte gab. Leider ist darüber sonst nichts berichtet worden. Dann wandte er sich nach Portugal und Spanien. In Lissabon liess er sich vom *Prinzen von Asturien*, nachmals *König Ferdinand VII.*, "auf der Geige begleiten", d.h., dass er wahrscheinlich Quartett mit ihm spielte. Im Frühjahr 1800 ging er nach Paris, wo er in den "Concerts de la rue de Cléry" und im "Théâtre des Victoires" (vermutlich im Palais des inzwischen verstorbenen Baron de Bagge) mit solchem Erfolg auftrat, dass er unverzüglich eine Berufung als Professor am Pariser "Conservatoire" erhielt. Dieses Institut befand sich damals noch an der "Rue du Conservatoire" im 9. Arrondissement. Der schöne Konzertsaal, wo Bernhard sich dann öfters hören liess, ist in seinem ursprünglichen Zustand noch erhalten, klingt fabelhaft und ist seinem Zweck entsprechend benutzbar.

Wie den Titelblättern der bei *Erard* gedruckten Ausgaben zu entnehmen ist, sind auch Rombergs Konzerte Nr. 1 und Nr. 2, wahrscheinlich aber auch das dritte in D-dur ("à *Simon Chénard*") dort aufgeführt worden, also in der sehr kurzen Zeit zwischen Frühjahr 1800 und Herbst 1802.

Wann genau Bernhard seine Lehrstelle am "Conservatoire" angetreten hat, ist nicht feststellbar. Doch muss seine Anstellung endgültig in der ersten Hälfte 1801 erfolgt sein. Da er diesmal ohne die Konkurrenz *Jean Louis Duports* dastand (als weitere Lehrkräfte waren zu dieser Zeit *Le Vasseur*, *Baillet* und *Bréval* angestellt), bewog dies *Fétis* zu schreiben "L'acquisition d'un professeur tel que Romberg est précieuse pour le Conservatoire." Leider fehlen über Rombergs Lehrtätigkeit und über seine Schüler genaue Angaben. Hingegen rühmen sich *Benazet* und *Norblin*, "seinen Unterricht genossen zu haben." Die Achtung vor seiner Persönlichkeit und cellistischen Bedeutung muss so gross gewesen sein, dass über dreissig Jahre nach Beendigung seiner Professur Rombergs "Méthode" auf seine Bitte hin als offizielles Lehrmittel des "Conservatoire" eingesetzt worden ist. Enthusiastische Empfehlungsschreiben von *Norblin* und *Franchomme* begleiten die französische Ausgabe des Werkes.

Das musikalische Leben des damaligen Paris war für Bernhard äusserst anregend und förderlich. Der eigentliche Mittelpunkt des öffentlichen Interesses war zwar die Oper: *Cherubini*, *Lesueur*, *Méhul*, *Spontini*, aber auch *Paisiello* und *Cimarosa* waren in Mode. Doch auch der Pflege der *Haydn'schen* Symphonien wurde grosse Aufmerksamkeit geschenkt. Schubart meint in seinen "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (Wien 1806): "Die Concerte in Paris gehören unter die ersten der Welt. Das *Concert spirituel* ist ein Centralpunkt von allem, was die Musik Grosses zu sagen hat. Alle Nationen dürfen hier mit dem ganzen bunten Wechsel ihres Geschmacks auftreten, ohne dass es jemals einem Franken einfällt, darüber zu glossiren..."

Gegen Ende des Jahres 1802 wurde am Pariser Konservatorium "eine Säuberung und festere Begründung" vorgenommen, d.h. die Zahl der Lehrkräfte wurde von 80 auf 40 herabgesetzt. Neben *Kreutzer*, *Boieldieu*, *Garat* gab auch Bernhard seine Stelle auf und verliess Paris. Es ist schwer zu sagen, ob Romberg selber mit seiner Anstellung unzufrieden war, oder ob er vom Direktorium aus anderen, uns unbekanntem Gründen entlassen worden ist. Weder Zeitungsnachrichten noch andere Quellen geben uns Auskunft darüber.

Seit drei Jahren verheiratet, erwartete er im Herbst 1803 in Hamburg sein zweites Kind, *Bernhardine* – später wurde sie eine renommierte Sängerin. Seine erste Tochter war "an Zahndurchbrechen" schon sehr früh gestorben. Auf ihren Tod schrieb der Vater die "Elégie sur la mort d'un Objet chéri", die als op. 26 gedruckt wurde, und die später, in den zwanziger Jahren, eine vernichtende Kritik erhalten hat.

Von Hamburg aus unternahm Bernhard bis 1805 weitere kurze Konzertreisen. Wegen der andauernden Kriegsunruhen in West- und Süddeutschland war ein geregeltes und extensives Konzertleben fast unmöglich. Im Ruhelosen erwachte jetzt das Interesse an einer festen Anstellung am preussischen Hof, dem in kulturellen Belangen führenden Ort in ganz Deutschland, und mit seiner darauffolgenden Umsiedlung nach Berlin ist der Anfang von Rombergs grosser Epoche erreicht.

Zwei unvereinbare Kunstanschauungen

Seine Entwicklung, falls man von einer solchen im umfassenden Sinn des Wortes überhaupt sprechen kann, war beendet. Wie andere "Wunderkinder", so erreichte auch Bernhard sehr schnell und verhältnismässig früh die technische Reife und gelangte damit auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Wie der weitere Fortgang seines Lebens zeigen wird, stellten sich die nachteiligen Folgen deutlich sichtbar ein. Die Steigerung der Virtuosität nahm sein ganzes Streben in Anspruch, und die geistige Durchdringung seiner Kunst musste auf der Strecke bleiben. Fremde Kunstströmungen und Einflüsse anderer Künstler, besonders der Komponisten unter ihnen, interessierten ihn nur insofern, als sie ihm Anlass dazu gaben, "es besser zu machen." Politische Ereignisse berührten ihn nur insoweit, als sie sich seinen Karriere-Interessen entgegenstellten. Ganz auf sich selber gestellt, musste das organische Wachstum seiner Persönlichkeit darunter leiden. Das, was Bernhard Romberg bis zu diesem Höhepunkt vom Geiste der Kunst und anderer Künstler an- und aufgenommen hat, blieb seine einzige Nahrung, von der er bis zu seinem Lebensende zehrte. Seine Kenntnis der Leistungen und der Werke anderer Künstler machte er sich formal zu Nutzen, blieben aber ohne tiefeschürfenden Einfluss auf seine eigene Kunstpraxis.

Franz Brendel schreibt zu diesem Problem:

"Für den Fortschritt, für eine Weiterentwicklung der Kunst arbeiten jene Tonsetzer, welche sich unbedingt den alten Meistern anschliessen, nicht. Unfähig, die Probleme ihrer Zeit zu lösen und aus dem Kampf siegreich hervorzugehen, entsagen sie lieber jeder Entwicklung, abstrahieren sie von der Zeit und schliessen sich einer fertigen und vollendeten Welt an, um jedem Zweifel zu entfliehen" (Geschichte der Musik, 1855).

Ganz anders ist *Beethovens* Entwicklung verlaufen: Als Knabe galt er als "verschlossen und störrisch." Als kaum Siebzehnjähriger musste er die Vormundschaft über seinen psychisch unstabilen Vater und über seine beiden jüngeren Brüder übernehmen, er, der sich seinerseits keine Bevormundung von irgendeiner Seite gefallen liess. Mit fünfundzwanzig Jahren sagte er seiner eigenen Jugend "valet" und lebte fortan noch eigenwilliger, auf künstlerischer Ebene wie auch in äusseren Belangen. Schon als zweiunddreissigjähriger schrieb *Beethoven* seine Lebensbilanz, das berühmte "Heiligenstädter Testament". Wie seltsam, dass er später nochmals mit allen Kräften,

sogar in einer Weise gewalttätig, sich um die Vormundschaft über seinen Neffen *Karl* bemühte! Zu seinen Lebzeiten stand die Öffentlichkeit seinen Schöpfungen mit wenigen Ausnahmen misstrauisch gegenüber; sie galten als zu marginal, zu subjektiv und gegen den Strom schwimmend. Gemeinsam war unsern beiden Protagonisten der Wille zur absoluten "Präzision der Darstellung", was als untrügliches Merkmal höchster künstlerischen Veranlagung gelten mag.

Im Frühjahr 1804 gab Romberg in Berlin, wahrscheinlich im zwischen dem Französischen und dem Deutschen Dom gelegenen und später dann abgebrannten Schauspielhaus, ein Konzert. Damit begann eine lange, fast fünfzehnjährige freudige und leidige Geschichte in seiner Karriere. Die *Allg. Mus. Z.* VI, 588 berichtet über den Abend:

"Am 3. d. Mts. (Mai) gab Herr Bernhard Romberg, Mitglied des Conservatoire zu Paris, ein Konzert im Theatersaal. Alle fanden sich in ihren Erwartungen übertroffen."

Fast ein Jahr später, am 25. Jan. 1805 beteiligt er sich, wieder in Berlin, an einem Konzert *Seidlers*. Er spielte da u.a. "die Florentinische Romanze, *Complainte de Marie Stuart*, vom *Fürsten Radziwill* komponirt." Es war eine der seltenen Gelegenheiten, bei welcher Bernhard ein Fremdwerk zur Aufführung brachte; dabei muss ein pragmatischer Gedanke eine Rolle gespielt haben. In der Vorbesprechung des Konzertes heisst es:

"Die brillanten und in jedem Betracht rühmenswerthen Konzerte des trefflichsten aller jetzt lebenden Violoncellisten, des Hrn. Bernhard Romberg, sind schon in andern Blättern früher geschildert worden; ich nenne sie darum nur, und setze hinzu, dass man sich in der Hoffnung schmeichelt, Hrn. Romberg hier zu behalten."

Ein Hamburger Kritiker hingegen berichtet darüber, wie man es bedaure, Bernhard Romberg zu verlieren. Es heisst da u.a.:

"Jetzt trat Hr. Bernhard Romberg hervor, und wurde mit lautem Jubel empfangen. Man scheint es doch zu fühlen, was man an diesem Manne, der mit der höchsten Virtuosität einen so trefflichen Komponisten vereinigt, verliert (denn wie bekannt ist er jetzt in Berlin bey der Königl. Kapelle engagiert). Sein vollendetes Spiel darf man schweigend bewundern; denn solchen Zauber kann man nicht mit Worten vorstellbar machen, auch wäre es überflüssig. Ein sonderbar ängstliches Gefühl muss jeden hiesigen Musikliebhaber ergreifen, wenn er bedenkt, dass es vielleicht zum Letztenmale war, dass diese göttlichen Töne ihn entzückten..."

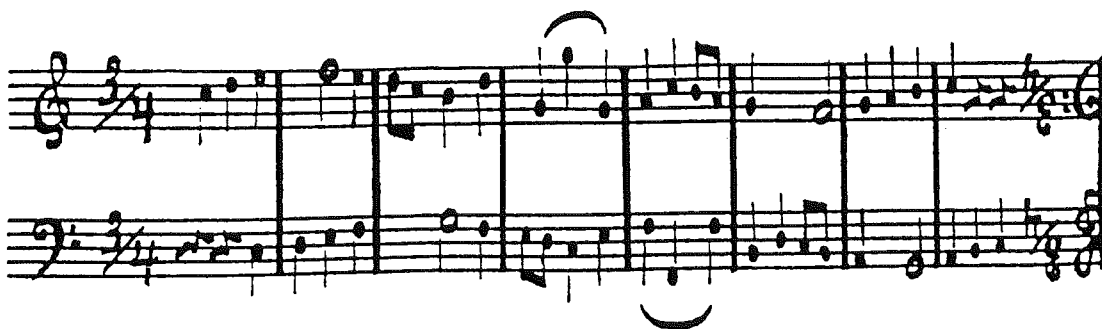
Man kann annehmen, dass es Romberg grosse Überwindung gekostet haben musste, im Orchester zu spielen, zumal er nicht ausdrücklich als "Erster Violoncellist" angestellt wurde. Als Kollegen und Konkurrenten hatte Romberg hier für kurze Zeit *Jean Louis Duport* neben sich, mit dem er vom gleichen Pult spielte, und der bis 1806 der königlichen Kapelle angehörte, während der ältere Bruder *Jean Pierre Duport*, nur noch "bei Hofe" mitwirkte. Bereits von *Friedrich dem Grossen* nach Potsdam berufen, gab *Duport der Ältere* dem Kronprinzen Cellounterricht. Nach dem Regierungsantritt seines Schülers als *Friedrich Wilhelm II.*, wurde der Cellist im Jahre 1786 zum Oberintendanten der Kammermusik ernannt. Selbst noch unter *Friedrich Wilhelm III.* blieb ihm die Gunst des kgl. Hauses erhalten; hohe Besoldung und Hausbesitz sicherten ihm auf Dauer, über die preussische Katastrophe von 1806 hinaus, ein sorgenfreies Leben. Es hiess von *Duport* (dem Älteren): "Er hat das Ohr des Fürsten, der ihm seine Fertigkeit auf dem Violoncell dankt. Er ist ein Intrigant und der geborene Kammerdiener, aber ein Künstler von überragender Bedeutung." Diese nicht sonderlich schmeichelhafte Beschreibung

wird unterstützt von der erbosten Bemerkung *Mozarts*, der 1789 anlässlich einer Audienz beim Intendanten vom selbstbewussten Cellisten aufgefordert wurde, französisch zu sprechen. *Mozart* empfand dies als Beleidigung und äusserte sich scharf über den "welschen Fratz, der jahrelang in deutschen Landen Brot frässe, folglich auch, so gut oder schlecht ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre, deutsch reden oder radebrechen müsste." *Mozart* war bekanntlich leicht dazu geneigt, für Fehlschläge die Wühlarbeit "welscher Buben" verantwortlich zu machen...

Jean Louis Duport (der Jüngere) gab seine Stellung als Solocellist der Pariser Oper im Revolutionsjahr 1789 auf und reiste zu seinem Bruder nach Berlin, unternahm aber 1797, nach dem Tode des Königs *Friedrich Wilhelm II.*, wieder vermehrt Konzertreisen. Es ist höchstwahrscheinlich, dass in der Königl. Kapelle *Jean Louis Duport* "le Cadet", auch während seiner Abwesenheit, noch als "Erster Violoncellist" angesehen wurde, zumal ihn sein einflussreicher Bruder unterstützte. Die Bemerkung auf dem Titelblatt von *Duports* "Essai sur le Doigté du Violoncelle": "Premier Violoncelliste de la Chapelle de S.M. le Roi de Prusse" deutet klar darauf hin.

Die Verpflichtungen Rombergs als "Erster Violonzellist" waren durchaus erträglich. Er brauchte jährlich nur zwölf Opern zu spielen und hatte also "Beynahe das ganze Jahr für sich", wie er in einem Brief schreibt. Sein Gehalt betrug 1200 Taler; ausserdem konnte er konzertieren, so viel er wollte, und "wenn ich eine Oper geschrieben habe", lautet es in ebendiesem Brief, "so nimmt man sie im Theater mit Vergnügen an." Angeregt wahrscheinlich durch seine Mitwirkung im Theaterorchester, erfasste Bernhard Romberg in dieser Zeit wieder seine Neigung zur Oper, und er begann an "Ulisses und Circe" zu arbeiten. Dass er neben dieser Arbeit seine Kunst des Cellospiels nicht vernachlässigte, ist beinahe selbstverständlich. Romberg begann ab 1806 in diesem stark pulsierenden, jetzt unter französischer Herrschaft stehenden Kunstleben eine Rolle zu spielen, die im Laufe der Zeit vielleicht zur Hauptrolle wurde.

"Auf den Entréebillets fand man folgenden Canon, wahrscheinlich von Hrn. Romberg" (Allg. Mus. Z. IX 430, Besprechung des Konzertes vom 5. März 1807):



Am 3. Mai 1807 konzertierte Romberg in Leipzig, wo er laut einer Hamburger Zeitung, der "Nordischen Miscellen" Jg. VII, S. 303 "wie kein Künstler, seit *Mozart*, zugleich durch Komposition und Spiel seine Zuhörer entzückte... Lange schon wünschten wir, doch immer vergebens, diesen grossen, vielleicht grössten Künstler unserer Zeit, auch in unserer Mitte zu sehn. Oft täuschte uns ein Gerücht: Er wird kommen; doch jetzt erst ging es endlich in Erfüllung: Er ist bei uns. In einer Zeit, wo der Krieg zerstörend durch

die Welt wüthet... müssen wir zwiefachen Dank dem Künstler zollen, wenn er uns hineinführt in den heiligen, ewgen Frieden seiner Kunst, uns zeigt, dass nicht alles schwankend und unsicher sei, und die Hoffnung neu in uns aufregt."

Diese Eloge bezeugt aufs eindrucklichste die ungeheuer grosse Ausstrahlung Rombergs auf die gesamte musikalische Welt des damaligen Europa. In Leipzig, anlässlich dieses besprochenen Konzertes, erfolgte die Uraufführung seines vierten Cellokonzertes op. 7 "aus e-moll" und die Aufführung eines "Divertimento". Dass er seit seinem letzten Cellokonzert in G-dur op. 6, dessen Uraufführung in seine Pariser Zeit fiel, während sechs Jahren nichts komponiert haben sollte, ist im Hinblick auf sein Gesamtwerk mehr als unwahrscheinlich. Die chronologische Numerierung seiner Werkliste scheint fragwürdig zu sein; ein erstes "Divertimento" wird da erst unter op. 24 angeführt.

Das e-moll Konzert brachte Romberg einen Monat später auch in Hamburg zu Gehör. Ein Auszug des Berichtes zeigt besonders schön, welche begeisterte Aufnahme seine Kunst immer wieder gefunden hat:

"Wer ist nicht von Bewunderung hingerissen worden, der je Gelegenheit hatte, ihn zu hören? - Gefeierte überall wo er hinkömmt, gleichen seine Reisen Triumphzügen, und so kehrte er, aber leider nur wie im Fluge, zu uns zurück, er, den wir einst mit Stolz unter unsere einheimischen Künstler zählten..."

"Bernhard setzte sich nun; es entstand eine feierliche Stille; selbst der schönere Theil der Gesellschaft, der sonst gerne an öffentlichen Orten rhetorische Übungen unter sich hält, schwieg. In seinem herrlichen Konzerte aus e-moll entwickelte und überwand er alle Schwierigkeiten seines Instrumentes mit unbegreiflicher Leichtigkeit und Sicherheit, und zeigte dann wieder in der lieblichen Melodie, was es unter seinen Händen leisten kann. Dies vorzüglich im Adagio, das mit magischer Gewalt die Herzen ergreift, bis es sanft verhallend in ein liebliches Rondo übergeht."

"Nichts sage ich von dem rauschenden Beifall, der ihm bei jedem Haltepunkte, bei jedem Übergange ward. ... Aber besonders verdient die Bescheidenheit dieses Künstlers, der doch gewiss unter die ausgezeichnetsten aller ausübenden Tonkünstler, die je gelebt haben, zu zählen ist, bemerkt zu werden, mit welcher er diesen Beifall, die Lobeserhebungen, welche aus Aller Mund ihm immer wieder entgegen tönen, aufnimmt, und die ihn persönlich so schätzbar macht, während Pygmäen in der Kunst mit dem geringen oft erkaufte Beifall, der ihnen zu Theil wird, sich blähen und brüsten. *Goethe* sagt in Meisters Lehrjahren, dass die Gestalt des Musikus, in dem sie sich vors Auge stellt, den reinen Effekt der Musik, den er hervorbringt, zerstört. Nicht so bei Bernhard Romberg. Die Ruhe, welche über sein ganzes Wesen verbreitet ist, und die wohl aus seiner Sicherheit hervorgeht, die Anspruchslosigkeit mit der er da sitzt und die himmlischen Töne hervorzaubert, haben so viel gefälliges für das Auge, dass man ihn auch gerne spielen sieht."

Bernhard Romberg gehörte in Berlin zum näheren Bekanntenkreis des Fürsten *Radziwill*, der viele der bedeutendsten Musiker um sich sammelte, und, da er selbst "das Violoncell in meisterhafter Weise spielte und Kompositionen schuf" (*Eitner* in der *Allg. Deutschen Biogr.*), natürlich vor allem zu Romberg in nähere Beziehung trat. In diesem Haus lernte *Louis Spohr* im Winter 1804/05 Bernhard Romberg bei einer "Musikpartie" kennen. Den folgenden Abschnitt entnehmen wir der "Selbstbiographie" des berühmten Geigers (erschien erst 1860):

"Unterdessen gab ich meine Empfehlungsbriefe ab und wurde in Folge davon zu einigen Musikpartien eingeladen. Zuerst spielte ich beim Fürsten *Radziwill*, der bekanntlich selbst ein ausgezeichnete Violoncellist und talentvoller Componist war. Ich fand dort Bernhard *Romberg*, *Möser*, *Seidler*, *Semmler* und andere ausgezeichnete Künstler versammelt. Romberg, damals in der Blüthe seiner Virtuosität, spielte eines seiner Quartette mit obligatem Violoncell. Ich hatte ihn noch nie gehört und war entzückt von seinem Spiele. Nun selbst zu einem Vortrage aufgefordert, glaubte ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigeres bieten zu können, als eines meiner Lieblingsquartetten von *Beethoven*. Doch abermals musste ich bemerken, dass ich, wie früher in Leipzig, einen Fehlgriff getan hatte; denn die Musiker Berlins kannten diese Quartetten ebensowenig, wie die Leipziger, und wussten sie daher auch weder zu spielen, noch zu würdigen. Nachdem ich geendigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, Romberg fragte mich geradezu: *Aber lieber Spohr, wie können Sie nur so barokkes Zeug spielen?* Ich wurde ganz irre an meinem Geschmack, als ich einen der berühmtesten Künstler der damaligen Zeit so über meine Lieblinge urtheilen hörte. Später nochmals aufgefordert zu spielen, wählte ich nun, wie damals in Leipzig, das Es-dur Quartett von *Rode* und hatte mich auch hier eines gleich günstigen Erfolges zu erfreuen."

Dieses beredete Zeugnis für die damalige *Beethoven*-Rezeption selbst unter höchstqualifizierten Musikern ist bemerkenswert: im Jahre 1806 war er doch schon der berühmte Komponist dreier Symphonien und der *Waldstein*-Sonate, dreier Klavierkonzerte und der eben vollendeten drei "*Rasumowsky*-Quartette". Trotz seiner berechnenden Art und Weise erscheint uns heute *Louis Spohr* doch als "Einäugiger unter Blinden..."

Der Komponist

Anfang Juni 1807 wurde Romberg mit seiner Oper "*Ulisses und Circe*" fertig; die Uraufführung fand in Berlin statt. Er selber erzählt darüber, sie sei "zu seiner Freude sehr gut ausgefallen und mit sehr vielem Beyfall aufgenommen worden", und er sei "nach Beendigung des Stückes einstimmig herausgerufen worden." Das Urteil der Öffentlichkeit sei "günstig gestimmt, wenn auch nicht gerade begeistert" (*Allg. Mus. Z.* IX, 795f.). "Man müsse die Komposition oft hören, um das darin wirklich tiefliegende Originelle und Kunstvolle genauer herauszufinden." Man bewunderte den "grossen, kunst-erfahrenen, reichen und tiefen Harmoniker, der, wenn er auch zuweilen zu viel getan haben sollte, doch nirgends etwas Ungeschicktes, Kunstwidriges und Verschrobenes tat."

Dieses wohlwollende Urteil hat sein Gegengewicht in der vernichtenden Kritik, die der Oper in Wien im folgenden Jahr, am 5. März 1808 widerfuhr. Während der Wintermonate 1807/1808 war Romberg vorwiegend mit deren Einstudierung beschäftigt, daneben aber liess er sich auch als Cellist in Konzerten und Privatgesellschaften hören. Über die Wiener Aufführung berichtet die *Allg. Mus. Z.* X, 475ff.:

"Mit der gespanntesten Erwartung betrat man das Schauspielhaus (Theater an der Wien). Romberg erschien. Ein allgemeines enthusiastisches Applaudissement schallte ihm von allen Seiten entgegen; und die Oper selbst - fiel ... Im ganzen Publikum schien nur eine Empfindung zu herrschen, nämlich: Langeweile." Man erkannte die Orche-

sterbehandlung als gut an, es fehle aber der Gesang, und die Musik mache "trotz aller Künstlichkeit und besonders trotz aller gehäuften Modulationen doch keinen Effekt."

An diesem Misserfolg mag nun wirklich auch eine schlechte Wiedergabe schuld sein. Rombergs Ausruf: "Wäre ich nicht überzeugt, dass meine Oper gut ist, dann könnte ich jetzt das Gegentheil glauben!" erstaunt uns kaum. *Beethoven*, der dem Desaster seines Jugendfreundes beigewohnt haben muss, schreibt anschliessend in sein Konversationsheft:

"Er (Romberg) hat die "Circe", eine Oper, an der Wien aufgeführt, die nicht gefallen hat. - Er sucht den Theil auf Kosten des Ganzen hervorzuheben, welches ein falsches Bestreben ist. In diesem Verhältnis sind beyläufig auch die Schauspieler gegen den Dichter. - *Wir Kunstphilosophen urteilen nur aus dem Gesichtspunkt des Ganzen.*"

Wie verstimmt Bernhard Romberg über diesen Misserfolg in Wien war, belegt ein Brief vom "22. Mertz 1808" aus Prag an seinen Freund *Kunst*, in dem er auf "die Herren Kabalisten (gemeint sind wahrscheinlich die Freimaurer, zu denen sich auch *Mozart* gezählt hat) und intrigants von Wien" schimpft, und in voller Überzeugung von der hohen Qualität seiner Oper und seinem "Schenie fürs Theater" die Schuld am Misserfolg nur der schlechten Wiedergabe und eben den "Kabalen von Wien" zur Last legt. Sobald er ein neues Textbuch finde, wolle er eine neue Oper schreiben, "aber nicht für Wien." Er hätte "seinen Ruf ohne Wien gemacht", und das einzige, was ihn trösten würde, sei, "dass alle Wiener Opern nirgends gefallen." Der erwähnte Wutausbruch gegenüber Rombergs Logenbrüder ist in der Tat aussergewöhnlich. Selber gehörte er als Freimaurer schon seit 1793 der Loge "Zu den drei Balken" in Münster an.

Weit weniger streng als *Beethoven* ging später *Robert Schumann* im Jahre 1832 mit Romberg als Komponisten um. In den Tagebüchern "am 31sten September oder 1sten Oktober" notierte er folgendes:

"Gestern zum Messesonntag das erste Concert. Beyläufige Bemerkung zur späteren Rezension. Overtüre v. Romberg zu "Ulysses u. Circe." Er kennt das Maass glänzender Instrumentation. Seine Melodien sind wenig tief; sonst frisch u. geschickt behandelt in der Anlage, die einen eigenthümlichen Zuschnitt hat. Romberg ist auch ein stummgeborener Redner..." Vom gleichen *Schumann* stammt auch das in grenzenloser Verehrung gesprochene Wort: "Wer darf sich unterstehn, *Beethoven* zu loben?"

Trotz der für ihn höchst unerfreulichen Vorkommnisse hegte Romberg den Plan, nach Wien umzusiedeln, und ein Kontrakt, den er mit dem *Fürsten Kinsky* abschloss, belegt diese Absicht. Die Bedingungen lauteten für den Cellisten günstig: bei einem Jahresgehalt von 2000 Gulden und einer Witwenrente hatte er die Möglichkeit, drei Monate im Jahr zu reisen. *Ferdinand Fürst Kinsky* wollte für sein Haus ein auserlesenes Quartett zusammenstellen; Bernhard war also nicht als Orchestermusiker vorgesehen, sondern diesmal als Quartettspieler. Eine Briefstelle vom 12. April 1808 gibt exakt das

Selbstwertgefühl Rombergs wieder:

"Sie fragen mich, wie man mich im *Kinsky'schen* Hause aufgenommen hat; das klingt als wenn es möglich sey, dass man mich schlecht aufnehmen könnte. Wenn ein Künstler auf der Stelle mit seiner Kunst gekommen ist, wo ich bin, so hat er sich um das gute Aufnehmen oder das schlechte Aufnehmen nicht mehr zu bekümmern, und gäbe es

Orte wo man ihn nicht behandelt wie man sollte, so hängt es nur von seinem Willen ab, den ort gleich zu verlassen..."

Preussen war nach der verlorenen Schlacht bei Jena im Herbst 1806 französisch besetzt. War dies wohl mit ein Grund für Romberg, sich von Berlin abzuwenden und sich in friedlicheren Gegenden niederzulassen? Rombergs Wertschätzung als Solist, auch nach dem Durchfall seiner Oper, wird hinlänglich deutlich durch zwei vollbesetzte Konzerte im Redoutensaal. In Prag spielte er am 18. März 1808, und er schreibt darüber: "Es war so voll, dass die Leute eins über das andere gelegen haben, die Subscription war 230 Billets zu fünf Gulden."

Am 24. April gab Romberg in Berlin sein Abschiedskonzert, das den Berichten zufolge ein wahres "Trauerkonzert" war; Romberg schreibt anschliessend, er hätte "gerne 1000 Gulden darum gegeben, wenn der Vertrag (mit *Kinsky*) nicht unterschrieben worden wäre."

"Da er es aber mal ist, so muss ich wohl das meinige thuen, ich habe deshalb an den König um meine Entlassung geschrieben, ohne welche ich keinen anderen Dienst annehmen kann, aber Sie werden sehen, der Spass wird nicht lange dauern dass ich bei *Kinsky* bin, denn ich lasse mir nun mal in dieser Welt nichts gefallen."

In der Allg. Mus.Z. X, 560 ist zu lesen, dass Romberg 1808 mit seiner Familie nach Leipzig reiste, wo er sein neues Konzert "aus fis-moll, das neben dem aus e-moll unter allen Violoncellokonzerten obenan steht" spielte, und dass er dann weiterzog "nach Weimar, Gotha, Cassel, Franckfort am Main, Münster, Hamburg."

Man muss sich die damalige Beschwerlichkeit solcher Reisen einmal vorstellen: zwar besass Romberg natürlich seinen eigenen Reisewagen, aber es mussten Pferde gemietet werden. Die Familie (bis jetzt hatte er drei Kinder), benötigte aufwendiges Gepäck; tagelang zusammengepfercht im Reisewagen, konnte Bernhard sein Cello höchstens am Abend im Gasthof auspacken. Dann die Scherereien mit den Behörden: laufend mussten neue Pässe besorgt werden, denn selbst in Deutschland waren viele Länder zu durchqueren. Dann die Verhandlungen mit den Konzertveranstaltern, Proben mit den bunt zusammengewürfelten Orchestern... Romberg bemerkte einmal, dass ein gut vorbereitetes Konzert in einer grossen Stadt ihn drei bis vier Wochen koste. Dazu kam das unaufhörliche Komponieren...

Eine köstliche Randbemerkung zum 5. Konzert und zu seinem Komponisten-Interpreten liefert uns *Louis Spohr* in seiner Autobiographie: "Auch Bernhard (wie sein Vetter *Andreas*) rauchte beständig beim Musiciren und ich hörte ihn einst bei sich in Gotha sein schwerstes Concert in fis-moll vortragen, ohne dass ihm dabei die Pfeife ausging!" Deutet diese Anekdote nicht auf einen umgänglichen, der Gemütlichkeit nicht abholden Charakter Bernhards, der die absolute Ruhe und Kaltblütigkeit trotz seines unglaublich angespannten Alltags stets bewahren konnte?

Am 10. Oktober 1808 meldet Romberg an *Kunst* in Wien, dass er schon weit früher geschrieben hätte, wenn nicht ein übler Vorfall ihn daran gehindert hätte. "Nähmlich", schreibt er, "das Haus worinnen ich hier logiert hatte, ist mir in der Nacht über den Kopf abgebrannt, mit Mühe habe ich mich, meine Familie und den Haupttheil meiner Sachen

gerettet...", worunter mit Sicherheit auch sein heute berühmtes Stradivarius-Cello von 1711 gemeint war, das später in den Besitz von *Jules Loeb*, Professor am Pariser Konservatorium, gelangte. Ein genauer Plan seines Instrumentes befindet sich als Faltblatt in der Erstausgabe seiner "Celloschule".

Den immer noch im Berliner-Engagement stehenden Virtuosen liess es keine Ruhe, dass der König seinem Entlassungsgesuch noch nicht entsprochen hatte, und so reiste Romberg Ende Oktober wieder nach Berlin, um bei diesem persönlich vorstellig zu werden. Der preussische Königshof setzte aber alles daran, um Romberg als Cellisten halten zu können.

Ob Bernhard tatsächlich schon in Berlin geplant hatte, trotz des *Kinskyschen* Kontraktes nach Russland zu fahren, oder ob er nur, wie er schreibt, "nach dem Willen der Königin diese Reise mitmachte", jedenfalls befand sich Romberg im Januar 1809 (er war jetzt 42 Jahre alt) zum erstenmal in Russland, zunächst für ganze drei Jahre in St. Petersburg, von wo aus er Tournéen ins Innere des Landes plante und durchführte. Der *Graf Mathieu Wielhorsky* wurde sein Schüler, und zwar, nach des Lehrers Ausspruch, sein bester Schüler. Die Neue Berliner Musikalische Zeitung vom 11. Mai 1870 berichtet von ihm:

"In jetzt nicht mehr gehörtem Romberg'schen Styl spielte der Graf das ganze Konzertrepertoire seines Meisters auswendig..." *Clara* und *Robert Schumann* hatten sich 1844 anlässlich ihrer Russlandreise ziemlich mit dem Cellisten angefreundet, der ihnen seinerseits Tür und Tor in der St. Petersburger Gesellschaft bis zur Kaiserin öffnen konnte. Im gemeinsamen Tagebuch vom März 1844 steht:

"Abends waren wir zu einer kleinen Quartettsoirée bei den *Grafen Wielhorsky*." (*Mathieu* hatte einen Komponistenbruder *Michael*, von *Schumann* einst als "Amateur-Genie" bezeichnet.) "Wir fanden *Molique, Gross, Maurer, Heinrich und Ciprian Romberg*" (zwei Neffen von Bernhard). "Sie spielten Quartett von *Spohr, Beethoven, und Mathieu Wielhorsky* ein Solo auf dem Violoncell, als Dilettant ganz brav, besonders mit guter Auffassung..." Romberg muss den Grafen sehr geschätzt haben, sicher auch deshalb, weil er das ganze Repertoire seines Vorbildes auswendig beherrschte; der Meister widmete dem Schüler sein 7. Konzert, das "Concerto Suisse" op. 44, auch die "Reise auf den St. Berhardsberg" genannt.

In einer seiner brieflichen Plaudereien an seinen Wiener Freund *Kunst* berichtet Romberg am 12. Januar 1809 aus Petersburg:

"Mein lieber guter Kunst,

Drey Tage nach meinen Brief aus Königsberg an Sie kam die Reise meines Hofes aufs Tapet nach Petersburg zu gehen; nach dem Willen der Königin habe ich diese Reise mit gemacht, und daran habe ich recht gut gethan, denn ich werde hier viel Geld machen. Für die Kaiserliche Familie habe ich schon gespielt; und anfangs der Fasten gebe ich mein Concert, und gleich nachher gehe ich nach Moscau, wo jezt schon ein Concert für mich arrangirt wird. Nach der Versicherung all meiner Freunde muss ich diesen Winter 15 000 rubel machen, und dass ist ein Spass. Vom König habe ich einen unbestimmten Urlaub, ich kann so lange in diesem Lande bleiben, als es mein Vortheil erheischt. Und vielleicht gehe ich auf meiner Rückreise über Wien um Sie wieder zu sehen."

"Ich laure auf eine gute Gelegenheit um Ihnen wieder etwas neues von meinen Arbeiten zu schicken. Es zeichnet sich besonders ein Rondoletto fürs Violoncell mit Begleitung von 2 Violins als Bass und Contra-Bass (sic) darunter aus. Es tud mir leid dass ich Ihnen

dies nicht gleich vorspielen kann, Sie würden gewiss Ihre Freude darüber haben. Das Wiener Concert aus Fis-mol hat bis jetzt noch immer das pre über all meine Concerte. Ich habe mir auch eine Polonaise gemacht aus B-dur, die ich mal zu dem Concert aus B-dur spielen will, weil mir das Rondo von dem Concert fürs publicum nicht genug Effekt macht, so hübsch wie es auch ist..."

Zu Beginn des Jahres 1810 befand sich Bernhard in Moskau, wo er in einer musikalischen Soirée wiederum seine absolute Verständnislosigkeit für die *Beethovenschen* Quartette zeigte. Bei *Thayer* lesen wir:

"Als zu Anfang des Jahres 1812 im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen *Soltikoff* der Satz (es handelte sich um das Allegretto vivace des Quartettes op. 59 Nr. 1) zum ersten Mal versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der grösste Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Bass-Stimme und trat sie, als eine unwürdige Mystifikation, mit Füßen. Das Quartett wurde beiseite gelegt."

Romberg traf um diese Zeit in Moskau wieder mit seinem ehemaligen Theorieschüler und jungen Freund *Ferdinand Ries* aus Bonn zusammen, mit dem er im Frühjahr 1812 die Ukraine und Südrussland zusammen bereiste. Die bis jetzt ungedruckte Klavierbearbeitung des berühmten "Rondoletto" op. 21 durch seinen Partner am Klavier ist ein lebendiges Zeugnis von dieser sympathisierenden Zusammenarbeit, und das charmante Konzertstück verdiente nicht nur wegen des Klavierbearbeiters eine Herausgabe!

Um dem Einmarsch der napoleonischen Truppen in den Jahren 1812/1813 zu entgehen, reisten die beiden aus Russland aus. Über die Ostsee-Provinzen führte sie der Weg nach Stockholm, wo sich Romberg von *Ries* trennte. Bernhards Tournée ging dann weiter nach Holland, Belgien bis wieder nach Paris, wo er - diesmal in den Zwischenakten einer Oper - konzertierend auftrat. Hier gab er einen Beweis dafür, dass ungünstige atmosphärische Einflüsse, unter denen andere so sehr zu leiden hatten, sein Spiel nicht zu beeinträchtigen vermochten:

"Es war im Theater empfindlich kalt; trotzdem spielte er wunderschön und riss alle Hörer durch die Reinheit seiner Intonation, die Schönheit seiner linken Hand, überhaupt seine unfehlbare Technik, zur Bewunderung hin. Keine Note war undeutlich, keine Note zweifelhaft" (*Allgemeine Deutsche Biographie*).

Im Oktober 1813 trat er innerhalb eines einzigen Monats in Berlin in drei verschiedenen Konzerten auf: er brachte das 6. Konzert op. 31 ("Concerto Militaire") im Schauspielhaus zur Uraufführung. Das Konzert in fis-moll op. 30, das Rondoletto op. 21, ein Capriccio über schwedische Volkslieder, eine Phantasie, ein Potpourri und die zweite Symphonie op. 28, alles Eigenkompositionen, ergänzten die Programme. Kurz darauf, am 6. November, wirkte er nochmals in einem Konzert mit; hier steuerte er das "Andante und Polonaise" op. 32 und das "Capriccio über wallachische und moldauische Lieder" op. 45 bei.

Rombergs höchst beeindruckende Energie, seine Produktivität und sicher auch seine eiserne Gesundheit standen im offensichtlichen Einklang mit seiner phantastischen Instrumentalbegabung, und er befand sich mit nun 46 Jahren im Zenith seiner Lebenskraft.

Am 8. Dezember 1813 musste auch Romberg in Wien auf Einladung *Beethovens* in der denkwürdigen Aufführung des Tonstücks "Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria 1813, geschrieben für Herrn Mälzel" mitgewirkt haben. Der Komponist dirigierte selbst, und sämtliche seiner Freunde, aber auch die ersten Musiker Wiens waren im Orchester vertreten: *Spohr*, *Schuppanzigh* und *Mayseder* an den Geigen, *Salieri* und *Meyerbeer* an Trommeln und Lärmsignalen, *Moscheles*, *Hummel*, und eben auch Bernhard Romberg.

Das Dankeschreiben *Beethovens* lautete wie folgt:

"Danksagung. Ich halte es für meine pflicht allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8ten und am 12ten Dez. gegebenen Akademie (zum besten der in der Schlacht bey Hanau invalid gewordenen Kaiserl. Oesterr. und Königl. Baier. Krieger) für ihren, bey einem so erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken (Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes bejtragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des gantzen mitwirkte...

Das Zusammentreffen der ersten M(eister) meine Aufmunterung."

Ludwig van Beethoven

Nach einer Konzertreise nach London muss Romberg 1814 nach Berlin umgezogen sein. Mit *C.M. v. Weber* spielte er im August zusammen "in der Stadt". Ein paar Auszüge aus dem Bericht von Ernst Theodor Amadeus *Hoffmann* in der Allg. Mus. Z. XVII, 19 (ohne Nennung seines Namens):

"...Die allgemeine Begierde, im Konzert nicht allein zu *hören*, sondern auch zu *sehen*, das Drängen nach Plätzen im Saal, wo dies möglich ist, entsteht gewiss nicht aus blosser, müssiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht; die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton offenbart sich deutlich; beydes, Licht und Ton, gestaltet sich in individueller Form, und so wird der Solospieler ... selbst die ertönende Melodie. - Das klingt sonderbar, ich gestehe es: aber sieh und höre unsern herrlichen Bernhard, dann wirst du erst recht verstehen, was ich meine, und mir exzentrische Unvertändlichkeit gewiss nicht vorwerfen. Die völlige Freyheit seines Spiels, die unbedingte Herrschaft über das Instrument, so dass es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr gibt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird: das ist ja doch wohl das höchste Ziel, wonach der ausübende Künstler strebt; und wer hat dies Ziel mehr erreicht als Romberg?"

"Er gebietet über das Instrument, oder vielmehr dies ist mit all seiner Stärke und Anmuth, mit seinem ganzen, seltenen Reichtum der Töne, so zum Organ des Künstlers geworden, dass es, wie ohne allen Aufwand mechanischer Kraft, wie von selbst alles ertönen lässt, was der Geist empfunden."

"Nicht gleichgültig ist es in dieser Hinsicht, dass Romberg niemals Noten vor sich hat, sondern alles, frey vor den Zuhörern sitzend, auswendig spielt. Du kannst es nicht glauben, welchen eignen Eindruck dies auf mich machte."

"Die Soli seines Konzertes wurden mir zur freien Fantasie, im Augenblick der höchsten Anregung empfangen; all die wunderbaren, oft von der dunkelsten Tiefe zur lichtesten Höhe aufblitzenden Figuren, brachen wie aus dem vom Moment erhobenen Gemüthe hervor..."

"Romberg hatte das Konzert, welches er vortrug, ein militärisches genannt. Du weisst, wie ich über diese Sachen denke: ich sah mich gleich nach der grossen Trommel um,

und erblickte wirklich dieses, wenigstens für mich, im Konzertsaal feindliche Prinzip richtig in einer Ecke des Orchesters. Doch war des Lärms nicht zuviel; der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinn gehabt, und das Ganze, in seiner Anmuth und Heiterkeit, deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht..."

Wie so viele andere Komponisten widerstand auch Romberg nicht der Mode, einen politischen oder einen militärischen Ruch, wenn schon nicht im Leben, so doch wenigstens in einer seiner Kompositionen unterzubringen. Dies beruht auf einer langen Tradition: Vom Mozart-Freund *Franz Xaver Duschek* existiert z.B. ein merkwürdiges Werk, das folgendermassen betitelt ist: "Die Seeschlacht und gänzliche Niederlage der grossen holländischen Flotte, eine charakteristische Sonate für das Pianoforte". Auch *François Servais* und andere berühmte Virtuosen schrieben muntere "Militär-Konzerte". Die tödliche Institution wurde zur Metapher; realiter herrschte eitel Wonne im Konzertsaal...

Von *Beethoven* kennen wir "Die Einnahme von Paris" oder "Germanias Wiedergeburt", oder auch die patriotische Kantate, die unter dem Titel "Der glorreiche Augenblick" auf die Vereinigung der Grossmächte zur Besiegung des französischen Eroberers hinwies, nebst sieben Kompositionen für "Militärmusik". In seiner "Schlachten-Symphonie" entging auch er nicht ganz dem Klamauk; doch konnte der Meister die Grenze zwischen bissigem Humor und tödlichem Ernst auf eine Weise auskomponieren, dass anstelle der offenen Opposition die Grenzen eher verwischt wurden; das Spiel wurde unversehens zum Ernst. Man mag es fast beklagen, dass sowohl "Die Schlacht bei Vittoria" wie auch "Der glorreiche Augenblick" den Komponisten auf einen Schlag berühmt, ja gar populär gemacht haben.

Im Zeitraum zwischen Sommer 1814 bis April 1815 spielte Romberg im dritten und letzten Konzert sein "Concerto Suisse" op. 44 und die Variationen über schwedische Volkslieder: "... sie enden als musikalischer Spass mit dem täuschend und originell nachgeahmten Anklingen des Dudelsacks und sie belustigten ungemein ... Am meisten aber erfreute seine "Elegie" fürs Violoncell, in welcher die sanfte Schwermuth auf dem klagenden Instrument tiefen Eindruck machte." Es handelt sich beim letztgenannten Werk um die schon früher erwähnte "*Élégie sur la mort d'un Objet chéri*" op. 26, einer brillanten Cello-Komposition mit einem Einschub eines nicht sonderlich tiefgründigen gesanglichen Themas, das Romberg im Andenken an seine bald nach ihrer Geburt verstorbenen ersten Tochter komponiert hatte.

Den Sommer und Winter 1815 benutzte Bernhard für eine ausgedehnte Konzertreise durch ganz Deutschland. Der Verfasser der Rezension in der Allg. Mus. Z. XVII, 324, stellt fest:

"Romberg ist, seit seiner letzten grossen Reise als Komponist und als Virtuos, noch weit höher gestiegen. Und macht nun ein Spiel, worin überall ein edler, reicher, (hier auch ein heiterer und anspruchsloser) Geist hervortritt; macht ein tiefes, das Verschiedenste umfassendes Gefühl; gründliche Einsicht in den ganzen Kreis der jetzigen Tonkunst; macht ein hierdurch, so wie durch viele Erfahrung und scharfe Beobachtung gesicherter, bei aller Freyheit nie die Grenzen überschreitender Geschmack und die unbeschränkteste Herrschaft über das Instrument, so dass dies, nicht nur ohne alles Gewaltsame oder ängstlich Erkünstelte, sondern als könne es gar nicht anders sein, dienet, um vollkommen auszusprechen, was jene geistige Vorzüge eingeben: - macht

dies, dies vereinigt, den Virtuosen im vollsten Sinn des Wortes: so ist Bernhard Romberg solch ein Virtuoso, oder keiner auf Erden."

Diese kunstvoll gedrechselte Rezension sei hier stellvertretend für den Publikumsgeschmack der Zeit angeführt. Bis gegen das Ende des Jahrhunderts wurden noch symphonische Meisterwerke ohne Übergang neben die vielfältigsten solistischen und sensationell-virtuosen Darbietungen programmiert. In den zwanziger Jahren finden wir auch Symphonien von *Haydn*, *Mozart*, jetzt schon sogar die frühen Symphonien *Beethovens* ziemlich häufig aufgeführt, oft als Umrahmung der "Zirkusnummern". Beide fanden ihren Platz in den Konzertsälen, und beiden war der Erfolg gewiss.

Ein paar Jahre später, 1824, schrieb *Friedrich Rochlitz* im Buch "Für Freunde der Tonkunst" Bd. I über *Andreas Romberg* (und das trifft in gleichem Masse auf Bernhard zu): "so war er in eine für ihn, und alle Meister seiner Art, ja für alle insgesamt, höchst-schwierige Zeit gekommen. Nicht nur, dass die Symphonie in unseren Tagen überhaupt zu einer Höhe gehoben worden ist, die man vordem nicht ahnte, und wo sie nun den Gipfel aller Instrumentalmusik ausmacht, ist sie nach allen für sie bis jetzt entdeckten Regionen hin, von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und einigen Wenigen, die ihnen mit Glück gefolgt sind, in solcher Vollkommenheit ausgeführt worden, dass, bis etwa ein schöpferischer Genius eine neue Region entdeckt, Andern kaum etwas bleibt, als sich mehr oder weniger dem einen oder anderen jener Meister anzuschliessen, oder gewisse Eigenheiten derselben möglichst zu verschmelzen - was aber bis jetzt nicht sonderlich gelungen ist, und der Sache nach, nicht sonderlich gelingen kann..."
Heute muten uns diese Worte wie eine Prophetie an.

Der Dirigent

Bernhard Rombergs langjährige und unmissverständliche Absicht war, eine Anstellung als Kapellmeister am preussischen Hof zu bekommen; doch erst am 16. April 1816 konnte er dieses Ziel erreichen. Wie aus dem zahlreichen Briefwechsel zwischen dem Preussenkönig, resp. seinem "General-Direktor des Schauspiels" und dem grossen Virtuosen während der Jahre 1811 - 1815 hervorgeht, waren beide Teile über all diese Jahre hin sehr bemüht darum, Bernhard wieder durch eine Anstellung an Berlin zu fesseln. Vom Hof aus war das Interesse allerdings ausschliesslich daraufhin gerichtet, ihn als Solo-Cellisten ans Orchester zu binden. Seine tiefe Abneigung gegen das Orchesterspiel, und insbesondere die von der Intendanz immer noch erhoffte Wiederanstellung seines alten Pult-Rivalen *Jean Louis Duport* verunmöglichten Romberg, eine Anstellung in der gleichen Funktion zu akzeptieren. *Jean Louis Duport* war inzwischen bis 1812 vom spanischen Ex-König *Karl IV.* in Marseille unter Vertrag genommen worden.

Romberg strebte nur das eine Ziel an: die Anerkennung seines Musikertums in der Form eines Kapellmeister-Vertrages. Es folgen hier ein paar Auszüge aus dem beidseitigen Briefwechsel; sie mögen stellvertretend für die verschiedenen Interessenskonflikte sein:

"Allerdurchlauchtister, Grossmächtiger König,

Allergnädigster König und Herr,

... Es hat sich mir die Überzeugung gegeben, dass Bernhard Romberg die Stelle eines Ersten Violonzellisten als solche, anzutreten überhaupt nicht gesonnen gewesen, sondern ein anderes und zwar muthmasslich dirigierendes Verhältniss, welches, meines Erachtens, ihm nicht zu bewirken ist, sich gedacht habe.

...Solange ich mit Führung der Direction beauftragt bin, werde ich, um ihn auf das Feinste zu behandeln, um allen Zwist zu hüten, um meiner Stelle nichts zu vergeben, eher dahin wirken, dass der H. Romberg nichts leiste, ausser dem, was er selbst leisten will, als dass er etwas zu leisten brauchen würde, was ihm zu viel scheinen könnte.

...Die Leistungen, wozu Bernhard Romberg verbindlich gemacht werden soll, sind die ehrenvollsten, welche es für einen Virtuosen als Mitglied eines Orchesters geben kann. Er ist von jedem gewöhnlichen Tagesdienste dispensirt, das Mass seiner Leistungen ist dergestalt bestimmt, dass auch selbst bei einem 2 - 3 monatlichen jährlichen Urlaub ihm sehr viele freie Tage verbleiben.

Ich ersterbe
Euer Königlicher Majestät
unterthänigster
Iffland ."

Iffland an Romberg:

"Wohlgeborener Herr,

Es ist mir leid, dass Sie aus dem Briefe, worin ich über Ihr Verhältniss bei Wiederantreten des Königlichen Dienstes Ihnen geschrieben, Missverstand genommen haben.

Sie würden auf kurzem Wege die Sache gegründet haben, wenn Sie mit wenig Worten mir erwiedert hätten, was Sie in jenem Schreiben an Sie, mit der Berufsfreudigkeit unvereinbar fänden

...Niemand der hier anwesenden Virtuosen hat über Arbeitshäufung und Mangel an Anstand Klage geführt.

Die Direction würde ein seltenes Talent vernichten, wenn sie Missbrauch davon machen wollte. Die wahre Virtuosität ist aber zu hell denkend, um den anständigen Gebrauch für Missbrauch erklären zu wollen.

...Eine strenge Bestimmung und Bemerkung Ihrer Dienstleistungen lässt sich überhaupt weder nach der Gattung der Darstellungen und Ausführungen, noch nach Art und Tagezahl angeben. Sie werden aber von allen Symphonien und Zwischen-Acten zu den Schauspielen, so wie von kleinen Opern, welche im Schauspielhause gegeben werden, frei bleiben. Zu den grossen Opern, Prachtschauspielen mit grossen Ouvertüren und Märschen, grossen Balletten, wozu grosses Orchester erforderlich ist, welche auf den Königlichen Theatern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg gegeben werden, sind Sie zu Dienstleistungen verpflichtet. Auch wenn seine Königliche Majestät in Allerhöchst dero Cammern Musik befehlen, bleiben Euer Wohlgeboren dazu in Ihrer Eigenschaft als Königlicher Cammermusicus verpflichtet.

Die Verbindlichkeiten dürften etwa im Jahr 60 - 80 wirklich öffentliche Kunst- und Dienstleistungen für Euer Wohlgeboren veranlassen.

...Ich nenne Ihnen zwei Winterkonzerte, wobei als Virtuose und Konzertspieler auf dem Violoncell auf Ihr Talent gerechnet wird.

Euer Wohlgeboren
ergebenster Diener
Iffland."

Intendant *Brühl* an den preussischen König:

"...Der ehemals bei Ew. Königliche Majestät Capelle gestandene Violoncellist Bernhard Romberg - der grösste Künstler seiner Zeit auf diesem Instrumente - hat den Wunsch geäussert, wieder in Allerhöchst dero Dienste zu treten, und da die Anstellung eines so ausgezeichneten Mannes nicht allein für die Königl. Capelle Ehre bringend, sondern auch höchst nützlich ist, in dem durch denselben guter Geschmack verbreitet und den jüngeren Künstlern auf diesem Instrument Gelegenheit verschafft wird, sich kunstfertig zu bilden, so hielt ich es für meine Pflicht, den Romberg um seine Bedingungen zu fragen, unter welchen er hier zu bleiben gedächte. Er forderte ein Gehalt von zwei Tausend Thaler und den Titel eines königl. Capellmeisters. In Bezug des Gehaltes ist, dünkt mich, keine weitere Bemerkung zu machen, indem dasselbe keineswegs für die grossen Verdienste des Romberg zu hoch ist.

In Hinsicht des Capellmeister-Titels wäre zu bemerken, dass der Romberg desselben allerdings würdig ist, dass es aber weit leichter sein möchte, einen vorzüglichen Capellmeister, als einen so ausgezeichneten Künstler auf dem Violoncell zu finden, und dass Romberg folglich als Violoncellist ungleich nützlicher sein kann, um desto mehr, da Ew. Majestät die Anstellung des Capellmeister *Cherubini* zu genehmigen geruht haben.

Mein unmassgeblicher allerunterthänigster Vorschlag wäre demnach der, dem Romberg zwar den Capellmeister-Titel zu ertheilen, demselben aber die vorzügliche Verpflichtung aufzuerlegen, bei allen grossen und kleinen Hof Musiken, wenn er dazu aufgefordert würde, sich hören zu lassen, übrigens aber die Hof Concerte zu dirigieren, einen ihm von der Generalintendanz zu übergebenden jungen Violoncellisten unentgeltlich zu unterrichten und keine Ansprüche auf Musik-Direction im Theater zu machen, ausser, wenn es ihm die Generalintendanz auftrüge, oder etwas von seiner eigenen Composition aufgeführt würde."

Romberg an den preussischen König:

"...Allgemeine traurige Begebenheiten verbannten mich aus der Nähe Ew. Majestät person. Ich stand in der Fremde Brodt, aber mein Herz fand nirgends Ersatz. Erlauben Ew. Majestät, mich Ihnen wieder zu nahen, meine Wünsche zu Ihren Füßen niederlegen zu dürfen.

Schon seit längerer Zeit waren meine musikalischen Studien Theater Composition. Durch sie nur ward es mir möglich, mich in der Instrumentalcomposition zu vervollkommen. Um mich jedoch ganz diesem Fache widmen zu können, wozu ich hinlängliche Kraft in mir fühle, fehlte es mir bisher an Ruhe. Noch ist von Ew. Majestät die Stelle des verstorbenen Capellmeisters *Himmel* anderweitig nicht besetzt: ich wage daher die unterthänigste Bitte um diese Stelle. Und da ich mit dem darauf ruhenden Gehalte von zwey Tausend Thaler nicht auskommen könnte, zumal ich nach dem Tode meines Vaters, der auch das Glück hatte Ew. Majestät zu dienen, ausser meinen eigenen

starken Familie, noch meine betagte Mutter, und meine kranke Schwester zu versorgen habe, so ginge mein ferner ganz gehorsamster Antrag noch dahin: Ew. Majestät wollten alsdann geruhen, mir zu erlauben, durch zwey Monathe im Anfange, oder zu Ende des Winters, durch auswärtige Concerte noch einiges zu verdienen, um so als honetter Mann leben zu können.

Ew. Majestät mich würdig zu machen war und wird immer mein eifrigstes Bestreben seyn, und ersterbe ich in Hoffnung einer gnädigen günstigen Resolution.

Ew. Majestät
unterthänigster Diener
Bernhard Romberg ."

Aus einem Gutachten des Grafen *Brühl*:

"...Der Romberg ist unbedingt der grösste Virtuos seiner Zeit, und als solcher in jeder Hinsicht ausgezeichnet...

Bei Erlangung dieser Stelle würde er nach seiner eigenen Äusserung sein Instrument nur als Nebensache ansehen...

Als Componist der Instrumental Musik ist derselbe zwar rühmlich bekannt, doch steht sein compositions Talent mit dem seiner Virtuosität auf dem Violoncell bei weitem noch in keinem gleichen Verhältniss...

Für Singmusik hat er bis jetzt noch keinen ausgezeichneten Geist bewiesen, im Gegentheile ist ihm bisher alles misslungen. Ob ein Mann in seinen Jahren und wenn auch mit ausgezeichneten Geistesgaben ausgerüstet dennoch sich zum Gesangs-Componisten bilden kann, ist in Frage zu stellen und wohl zu bezweifeln, da selbst der grosse *Haydn*, welcher für Instrumentalmusik bis jetzt noch unerreicht geblieben, es nie dahin hat bringen können, ein ausgezeichneter Componist für Gesang Musik zu werden.

... wenn es des Königs Wunsch wäre, einen grossen namhaften Opern Compositeur in seinen Diensten zu haben allerdings Männer von mehrerer Bedeutung aufgefunden werden können, als z.B. *Cherubini*, *Beethoven*, *Spontini*..., *Maria v. Weber*.

...In Hinsicht seiner Compositionen würde wohl die Verfügung zutreffen, dass die General-Intendantur nicht verbunden wäre, solche annehmen zu müssen, wenn sie dieselben nicht für zweckmässig hielte."

Romberg schrieb damals am 25. Oktober zurück:

"...machte ich zur Hauptbedingung, dass, wenn einmal eine Kapellmeister-Stelle erledigt werden sollte, mir Niemand in unrechtmässiger Weise vorgezogen würde, denn mein Bestreben ging von jeher höher als bloss ausübender Künstler zu sein..."

Ein anderes Gutachten lautete dahin, dass "die Anstellung des Romberg ohne Frage wünschenswerth und rathsam" sei; man wünschte aber "denselben mehr als Virtuosen auf dem Violoncell als in der Function eines Kapellmeisters gebraucht zu sehen... Da des Romberg vorzüglich laut ausgesprochener Wunsch dahin geht nicht unter irgend einem andern Kapellmeister stehen zu müssen etc..."

Am Schluss dieses Schriftstückes findet sich eine Bemerkung des Königs: "dass der bekannte Musicus Bernhard Romberg als zweiter Kapellmeister hinter Hrn. *Weber* mit einem Gehalt von 2000 rthl. jährlich eintreten solle ."

Genug des Gerangels um eine "Verbesserung", d.h. um eine konvenable Anstellungssituation Rombergs am ersten Hof West-Europas, die eigentlich doch seiner Kapazität als Virtuose nicht gerecht werden konnte. Für ihn ging es eindeutig um die Hebung des Selbstwertgefühls, war doch eine Anstellung automatisch mit der Verleihung eines entsprechenden königlichen Titels verbunden. Es erscheint fast unglaublich, dass man sich bei der Wahl tatsächlich für Romberg entschieden hat. Dieser effektive Fehlgriff des Königs *Friedrich Wilhelm III.* ist nur zu entschuldigen, wenn man sich den starken Einfluss vor Augen hält, der durch die Kunst des Virtuosen auf den Monarchen einströmte. Der Staatsmann war eben auch Melomane und insofern ein Erbe des passionierten Flötisten *Friedrich des Grossen*...

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass man in der Tat schon 1811 erwogen hatte, Romberg in anderer Funktion als "nur Cellist" anzustellen; doch meinte die Intendanz von Berlin damals:

"Auf ein anderes Dienstverhältniss, als das, in der Eigenschaft eines Ersten Violoncellisten, weiss ich nicht anzuraten, weil dazu nicht Raum sich finden kann."

Wir kommen nicht darum herum, einen Blick auf die demonstrativ ausgelebte Unabhängigkeit von *Beethoven* zu werfen. Der Komponist, der als Exzentriker ein wirklicher Einzelgänger war oder wurde, weckte natürlich das Interesse, aber auch die Neugierde des Wiener Hochadels, der gleichzeitig auch die intellektuelle Elite der Stadt bildete. *Beethoven* hatte infolgedessen die besten gesellschaftlichen Beziehungen; er lebte grösstenteils von Kompositionsaufträgen und den für ihn ausgesetzten mehr oder weniger regelmässigen Zuwendungen. Sein Freigeist hätte ein "Dienst-Verhältnis", wie es die Musiker sonst damals als normal empfunden haben, einfach nicht ertragen. Andere Dinge, neben dem bestimmt vorhandenen Streben nach materieller Sicherheit, mögen ihm näher am Herzen gelegen haben. So lesen wir in einem Brief von 1801 an seinen Jugendfreund *Wegeler*:

"So viel will ich euch sagen, dass ihr mich nur recht gross wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen".

Inzwischen konzertierte Bernhard in Warschau und in Breslau u.a. mit seinem "Schweizer-Konzert", und man spendete ihm "wie überall laute Bewunderung und frohen Dank."

Am 19. April erhielt Bernhard seine "Kapellmeister-Dienstinstruktion", und wurde ermahnt, "auch in seinem neuen Dienstverhältnis das Instrument welches er bisher mit so ausgezeichnete hoher Fertigkeit behandelt, auch fernerhin in Königl. Diensten nicht bei Seite zu legen, sowohl bei Hofkonzerten als bei anderen öffentlichen Musiken." In Rombergs Dankschreiben heisst es:

"Die mir zugesandte Instruktion wird von mir pünktlich befolgt werden, und das Instrument, welches von Kindheit an das Ziel all meines Strebens gewesen ist, ... wird so lange ich athme der Gegenstand meiner eifrigsten Bemühungen bleiben. Meine Fertigkeit hierauf vor Sr. Maiestät dem Könige und dem Hofe zu produciren ist mein Stolz..."

Berlins Oper war eine Bühne allerersten Ranges. Bemerkenswert ist, dass *Beethovens* "Fidelio" nach seiner Uraufführung in Wien anschliessend in der Hauptstadt Preussens

gegeben wurde. Der Kapellmeister Romberg studierte *Hoffmanns* "Undine" ein und dirigierte sie anlässlich des Geburtstages des Königs am 3. August 1816. *Spontini, Boieldieu, C.M. von Weber, Salieri, Peter von Winter, Piccini*, sehr viel von *Gluck* und noch mehr von *Mozart* stand auf dem Spielplan. "Cosi fan tutti", "Don Juan", "Figaro", "Die Zauberflöte", "Titus" waren feste Bestandteile des Repertoires.

1817 trat Bernhard Romberg mit seiner Oper "Rittertreue" an die Öffentlichkeit, jedoch ohne Glück. In einer Berliner Kritik lesen wir:

"... Die herrliche Musik ganz zu würdigen ist eine Vorstellung nicht hinreichend, ...der hochgeschätzte Komponist ward nach der Oper herausgerufen, eine Ehre, die seit langer Zeit hier keinem Komponisten widerfahren ist..." Trotz dieser lobenden Besprechung erlebte die "Rittertreue" nur zwei Aufführungen. Nach der dritten, im Dezember 1818 revidierten Neueinstudierung wurde sie wiederum, und diesmal endgültig, fallen gelassen.

Romberg, der so sehr auf seine Rechte als "freier Künstler" pochte, muss sich auch in diesem neuen Amt als zweiter Kapellmeister sehr unwohl gefühlt haben. Aus der Korrespondenz mit der Intendanz geht hervor, wie er oft gereizt und unfreundlich reagiert hat. Er ertrug einfach die Abhängigkeit oder das Untergeordnetsein nicht. In einer Briefstelle vom 11. Juni 1816 (Acta der General-Intendantur) heisst es:

"Ich habe ... die Anzeige bekommen, dass in Zukunft mir nicht mehr als ein Billet zu der Loge ... im Königl. Opernhause zugetheilt werden könne. Da aber eine solche Herabsetzung sich nicht einmal ein gewöhnlicher Musiker gefallen lassen würde, viel weniger es sich für den Künstler Bernhard Romberg schickt, es aber besonders gegen das Ehrgefühl eines königl. preuss. Capellmeisters ist, so finde ich es nöthig mich ein für allemal gegen Ew. Hochgebohren über dergleichen Vorfälle zu erklären. Da ferner Ew. Hochgebohren meiner Frau nicht einmal einen Platz im Königl. Schauspielhause angewiesen haben, wie er sich für die Frau eines Königl. Capellmeisters passt, so erfolgt auch das Billet für das Opernhaus hiermit zurück, mit dem Bemerkten, dass sich meine Frau ihr Billet für das Schauspielhaus für Geld gelöst hat, und sie es auch in Zukunft für das Opernhaus sich lösen wird. ... Der freye Künstler, der von seinem Thun und Lassen niemand Rechenschaft abzulegen hat, bin ich nicht mehr; dafür stehe ich aber in dem ehrenvollen Amte eines Königl. Capellmeisters und muss darauf sehen, dass die Achtung, die mir als solcher zukommt, von niemand geschmälert werde..."

Romberg empfand es als ausgesprochen kränkend, dass man ihn so wenig an der Oper dirigieren liess und ihn dafür vermehrt als Cellisten bei Hofkonzerten heranzog. Er wurde nicht eigentlich als vollwertiger Kapellmeister beschäftigt. Dabei darf nicht übersehen werden, dass er dank seinem überragenden Ruf, seinem Können und auch dank seinen Beziehungen zum Hof einer musikalisch und künstlerisch grossen Kapazität wie *Carl Maria von Weber* vorgezogen wurde. Im Juni 1816 dirigierte er dessen Kantate "Kampf und Sieg", und im Oktober 1819 noch einmal anlässlich eines Konzertes in der Garnisonkirche, dazu kamen "Sachen aus dem Samson von *Händel*". Eine Bemerkung in einem Schreiben *v. Webers* zu dieser Aufführung erhellt die gespannte Atmosphäre: "Der Herr Graf *Brühl* entschuldigte sich bei mir, dass ihm Romberg aufgedrungen worden sei als Kapellmeister..." Zahlreichen und verschiedenen Äusserungen ist zu entnehmen, dass Rombergs "Horizont nicht über die engen Schranken des Virtuositums" hinausreichte. Man kann sich seine Anstellung als

Kapellmeister in der Tat nur durch den eminenten Einfluss erklären, den er durch seine virtuose Kunst auf seine Zeitgenossen ausübte.

Reilstab schreibt dazu einfühlsam und verständnisvoll in seinen 1851 erschienenen "Musikzustände Berlins" auf S. 291 ff.:

"Der unschätzbare Virtuos ging dadurch (durch Rombergs Anstellung als Kapellmeister) der Musik verloren, und sie erhielt dafür einen wenigstens ersetzbaren Orchester-Dirigenten. Romberg fühlte wohl, welche bedeutsamere Stellung er in der Musik aufgegeben hatte, und versuchte es, die neue dadurch zu heben, dass er auch als Komponist für das Theater auftrat. Allein dieser Versuch missglückte. Er war zu eingewohnt in anderen Bahnen und Sphären der Kunst, um in dem reiferen Alter noch eine neue mit Glück betreten zu können. Sein Talent zur Komposition im allgemeinen war kein bedeutendes, vollends konnte er sich nicht geltend machen auf einem Gebiet, wo er nicht heimisch war, dessen Landessprache er gewissermassen erst erlernen musste. Denn selbst das grosse Talent im allgemeinen bedarf für jede neue, bedeutsamere Richtung besonderes Studium, eine besondere Erziehung, muss sich erst hineinleben, hineinwachsen in den neuen Boden, und dazu gehört einige Zeit. Selbst *Beethoven* hatte grosse Mühe, bevor er seinen *Fidelio* so gestaltete, wie er jetzt der Stolz der Bühne ist; und *Haydn* hat nie daselbst heimisch werden können. Es soll also keine Herabsetzung der musikalischen Verdienste Rombergs darin liegen, dass er sie auf dem Theater nicht zur Geltung bringen konnte. Er musste dort einen neuen Acker vorbereiten und bestellen, und dazu war die Jahreszeit für ihn vorüber."

Zehn Jahre nach dem Tod des grossen Virtuosen geschrieben, nimmt diese Beurteilung einen hohen Stellenwert ein. Romberg galt zu dieser Zeit schon als historisches "Monument", sowohl als brillanter Virtuose wie auch als gefälliger Komponist. Zu weit entfernt von der jetzigen Publikumserwartung konnte ein solches Ideal nur noch in einer endgültig vergangenen Epoche seinen Platz behaupten.

In guten Treuen kann gesagt werden, dass Rombergs Wirken als Kapellmeister nur eine unbedeutende Episode in seinem Leben und in seiner Karriere war. Um seine Eitelkeit als Künstler zu befriedigen hat er, wie so viele nach ihm, dieses Feld angestrebt, inszeniert und schliesslich wieder verlassen. Für Romberg war einzig der Wunsch massgebend, mehr zu werden "als bloss ausübender Künstler" und "nicht unter irgendeinem Kapellmeister stehen zu müssen", wie er in seinen Briefen öfter betont. Er scheute sich gar nicht, auch schriftlich seine eigene Bedeutung als Virtuose deutlich hervorzuheben, aber über seine Tätigkeit als Kapellmeister lesen wir kein Wort. Dadurch erweckt er den merkwürdigen Eindruck, man könne daraus schliessen, was er selber im innersten darüber gedacht hat. Für Bernhard Rombergs künstlerische Bedeutung hat dieser Lebensabschnitt jedenfalls nichts beigetragen.

Der grossartige, aber auch grossprecherische *Gaetano Spontini*, früherer Liebling *Napoleons*, wurde schliesslich als Generalmusikdirektor sowohl Romberg wie auch *Karl Maria von Weber* vorgezogen. In Berlin nahm er dann eine solche Diktatorenstellung ein, dass die Zensur verbot, ihn zu kritisieren! Romberg reagierte prompt auf diesen Affront: am 20. Oktober 1819 bat er den König um seine Entlassung, "da durch die Anstellung des Herrn *Spontini* als erster Kapellmeister und General-Musikdirector meine Dienstverhältnisse sich bedeutend verändert haben". Rombergs Bestreben, nicht von einem Kapellmeister abhängig zu sein, hat ihn zu diesem Posten getrieben, und da er

nun einem "General-Musikdirektor" unterstellt wurde, reichte er augenblicklich seine Demission ein. Am 8. November meldete er, "dass ich (Romberg) mich ausser stande finde, irgend einigen Dienst im Theater verrichten zu können, indem mir mein Arzt verboten hat weder des Abends noch des Morgens auszugehen, blos des Mittags wenn die Sonne scheint, soll ich ein halb Stündchen die frische Luft geniessen", und: "... es ist für mich unumgänglich nöthig meinen Gesundheitszustand wieder in Ordnung zu bringen, der wie Ew. Hochgeboren selbst wohl wissen, durch den Dienst des Theaters nicht eben gefördert wird".

Am 15. November 1819 bekam er endlich die Entlassung, in der ihm bestätigt wurde, er habe "mit dem Fleisse seiner Thätigkeit seinen guten Willen während seiner dreyjährigen Dienstzeit zu erkennen gegeben".

Die Allg. Mus. Z. XXI, 803 schreibt dazu:

"So sehr nun unser Theater auch in dieser Hinsicht (d.h. durch *Spontinis* Anstellung) gewonnen hat, so viel verlieren wir auf der anderen Seite; denn unser allgemein geachteter Kapellmeister Romberg hat es, wie natürlich, seiner Künstlerehre ungemäss gehalten, zu einem anderen Künstler in untergeordneten Verhältnissen zu stehen, und demnach um seine Entlassung nachgesucht. Er hat das Orchester mit derselben Ruhe und Sicherheit geleitet, die wir an ihm bewundern, wenn er seinem Instrument die zauberischen Klänge entlockt. Wir dürfen dagegen hoffen, dass Herr Romberg uns künftig, wenn auch aus der Ferne, desto mehr durch neue Kompositionen erfreuen werde, da sein Talent, frey von drückenden Dienstangelegenheiten, nun wieder in schöne Wirksamkeit treten kann."

Auf dem Gipfel des Weltruhms

Wie er es gelobt hatte, liess der Meister sein Cello in den Jahren 1816 - 1820 nicht ruhen. *Reilstab* meldet:

"Romberg war in der Zeit, von der wir reden, der Liebling Berlins. Das will wenig sagen, aber er war auch der Liebling Europas gewesen, überall, wohin er gekommen war, von Russland und der Moldau und der Wallachei bis Paris und London. Seine Konzerte waren die, zu denen das Publikum sich drängte..."

Heinrich Heine bemerkt in seinem "Zweiten Brief aus Berlin" ganz lapidar: "Bernhard Romberg ist hier." Die Popularität des Cellisten Romberg muss ungeheuer gross gewesen sein, gross in einem Ausmass, wie es später im 20. Jh. nur seinem grossen Kollegen *Pablo Casals* vergönnt war.

Am 6. März 1817 spielte er in Frankfurt "sein schönes Schweizerkonzert", am 11. April in Amsterdam dasselbe, diesmal "Die Reise auf den Bernhardsberg" genannt, immer auch garniert mit Stücken wie das "Rondoletto" op. 21, oder das "Capriccio über schwedische Volkslieder" op. 28. Am 15. April gab er das "Militärkonzert", und nach Abstechern nach Utrecht, Rotterdam und in Den Haag spielte er in Amsterdam; diesmal stand das fis-moll Konzert auf dem Programm.

Eine nächste "Tournée" absolvierte er ein Jahr darauf in Deutschland, wo er im Herbst 1818 Hamburg, Leipzig und Hannover besuchte. *Rochlitz* schrieb über das Leipziger Konzert einen begeisterten Bericht:

"Ich weiss nicht, ob ich mich täusche, - denn das wahrhaft Vollendete gewährt leicht diese Täuschung - aber ich glaube den vortrefflichen Meister öffentlich noch nie in jeder Hinsicht so vollkommen gehört zu haben, ohne den geringsten Schein von Anstrengung in alle dem, was man das Mechanische der Tonkunst zu nennen pflegt, der seelenvolle Ausdruck in allen Stücken, welche doch diesmal einen Kreis der Gefühle, von tiefer aber keineswegs weichlicher Wehmut, bis zum lachenden Scherz erfüllten; und dabei selbst auch das Eigentümliche, über das Einnehmende seiner äusseren Erscheinung, wenn er spielt, ohne alle Noten, ganz als entquölle eben jetzt erst seiner Seele, was sein Auge ankündigt und sein Instrument ausspricht: alles dies vereinigt, riss jeden Zuhörer hin, und spielte ihn, mochte er sich dessen bewusst werden oder nicht, in die Regionen hinüber, wohin ihn der Meister haben wollte, und wo er nun ganz und gern sich ihm hingab..."

Eine weitere Konzertreise führt Romberg Anfang März 1819 durch. Sie brachte ihn nach Dresden, Prag und München. In Dresden hiess es über ihn: "Alle Urtheile und das allgemeine Entzücken, welches er durch sein Spiel hervorbringt, bezeugen einstimmig, dass er der erste aller Violoncellisten sei... Mit Recht kann man ihn, mit *Rousseau*, un des sanctuaires de l'harmonie nennen..."

Hier traf Romberg mit "dem jungen *Nikolaus Kraft*" zusammen, dem Sohn *Antons*, Solocellist in der Kapelle *Haydns*, den *Beethoven* so liebevoll und zärtlich "die alte Kraft" nannte; ebenso begegnete er hier dem von ihm geschätzten *Joseph Merk*. Viel später, im Jahre 1836 empfiehlt der Alt-Meister seinen jüngeren Kollegen mit wärmsten Worten: "Durch Gegenwärtiges stelle ich Ihnen (ein gewisser *Prell*) meinen alten Freund Herrn Professor *Merck* (sic) aus Wien vor. Über dessen Kunst-Talent etwas zu sagen, wäre überflüssig, da derselbe längst allgemein bekannt ist. Auch wäre es überflüssig, denselben Ihnen zu empfehlen, indem es eine Ehre ist, so einen Künstler bei allen Musikfreunden aufzuführen. Sollte mein Freund *Merck* Concert geben wollen, so helfen Sie ihm solches ein bisschen mit einzurichten."

Aus all seinen Kompositionen, aus den Zeitungs- und Musikjournal-Berichten, aber auch aus seinen Briefen wird jetzt überdeutlich, dass Bernhard Romberg und seine Kunst das gleiche Profil wie vor fünfzehn Jahren aufweisen. Die Lebensdarstellung gibt uns ein ungefähres Bild davon, wie arbeitsam, wie mühsam, aber auch wie triumphierend er sich als Persönlichkeit in der musikalischen Welt bewegte. Seine Kunstanschauung, so wie sie aus seinen Werken und Briefen ersichtlich ist, hat er während seines ganzen Lebens nie geändert. Und doch lebte er in einer Zeit, die auch auf musikalischem Gebiet eine Krise bedeutete, aus der neue Lebens- und Kunstprinzipien erwachsen. Sehr prägnant verkörpert daneben *Ludwig van Beethoven* diese neue Epoche. Bernhard Romberg scheint fast nur in formalen Äusserlichkeiten empfänglich dafür gewesen zu sein. Es zeigt sich jetzt klar - was schon angedeutet wurde - dass der Virtuose vor allem nach dem Aufstieg zur höchsten technischen Vollendung die Fähigkeit verloren hatte, in seiner Kunstanschauung neuen Strömungen gegenüber offen zu bleiben.

Bis zu diesem Zeitpunkt jedoch, dem Ende seiner Berliner Jahre, traten die Konsequenzen dieser Entwicklung noch nicht so offen zu Tage; sie wurden auch vom Publikum noch nicht empfunden. Der Vergleich seiner Konzertprogramme bis zum Ende seiner Karriere spricht jedoch eine deutliche Sprache: er spielte stets und überall in

der Öffentlichkeit nur die selber komponierten Werke; allerdings war das die übliche Praxis aller "grossen" Instrumentalisten bis in die Frühklassik hinein. Romberg aber hat sie bis in die dreissiger Jahre des 19. Jh. beibehalten. Als Cellist muss er einzig dagestanden sein. Doch stiess er wegen seiner einseitigen Interessen immer mehr auf scharfe Kritik, die sich besonders dann in der Beurteilung seiner "Violoncell-Schule" Luft machte, in welcher er eben seine Kunstprinzipien proklamierte. Der Virtuose Romberg blieb aber bis in seine letzten Jahre gross und einzigartig, wie er es seit der Jahrhundertwende war.

Wir können Bernhards gesundheitliche Probleme, auf die er sich bei seiner Entlassung aus den königl. Diensten des öftern berufen hat, ruhig als psychosomatische einstufen, denn Mitte Dezember 1819 machte er sich wieder auf die Reise, nachdem er seine Bürde losgeworden war. Über seinen Weg berichtete er folgendes: "(ich) gehe erst nach Magdeburg, Rudolfstadt, Würzburg, und denke in der Ersten Woche des Januars in Stuttgart zu sein... von Stuttgart gehe ich in die Schweiz, und von da nach Mayland, und Turin; alsdann wieder durch die Schweiz nach Strasburg, den Rhein herunter durch Westphalen nach Berlin."

Aus Stuttgart meldete die Allg. Mus. Z. XXII, 152: "...vor kurzem wurde uns durch den Hrn. Kapellm. Bernhard Romberg ein herrlicher Kunstgenuss zu Theil. Unser geschätzter Violoncellist *Krafft (Nikolaus)* spielte mit ihm ein Potpourri f. zwei Violoncells von des letzteren (Rombergs) Komposition." Es handelte sich dabei wohl um das "Concertino" für zwei Celli in A-dur op. 72. Offensichtlich ist die Opuszahl falsch; die beiden werden doch wohl kaum die harmlosen Duette für zwei Celli zum Besten gegeben haben...

Im April 1820 wurde aus Mailand berichtet (Allg. Mus. Z. XXII 283): "B. Rombergs Erscheinung in Mailand bildet eine eigene musikl. Epoche für diese Hauptstadt. Man nannte ihn allgemein den *Paganini* auf dem Violoncell; und das will in Italien so viel sagen, als etwas unerhörtes, unglaubliches... Wenn nun der berühmte und treffliche *Spohr* mit all seinem grossen Beifalle in zwey Konzerten in Mailand sich nur einer sehr geringen Anzahl Zuhörer erfreuen konnte, so muss man es allerdings als etwas ausserordentliches, ja die Erscheinung als Einzig betrachten dass R. der erste fremde Künstler in Italien war, welcher mehr Zuhörer als alle seine Vorgänger hatte, kurz, es waren in seinem ersten Konzerte, wiewohl an demselben Tage unfreundliches Wetter einfiel und im Liebhabertheater Comödie gegeben wurde, doch gegen 2000 Personen zugegen... Gestern, den 10. dieses gab Romberg im besagten Theater (das grosse Theater alla Scala), auf Verlangen, sein zweites und letztes Konzert... Morgen spielt Romb. im Saale der Philharmonischen Gesellschaft Glidosei, und kehrt unmittelbar darauf über Turin nach Deutschland zurück." Dass Romberg während seines Mailänder Aufenthaltes *Paganini* hörte, muss man aus seiner Kritik über den "Flascholet-Spieler" im Brief vom 23. Mai 1828 schliessen. Etwas Genaueres über diese sicherlich wichtige und interessante Begegnung ist leider nicht bekannt.

Robert Schumann schrieb am 2. April in sein Tagebuch den etwas verschlüsselten Ausspruch:

"Wenn es nun ein Wagestück, dessen Grösse gegen den Tadel gehalten, der es beym Misslingen mit Recht trifft, zu wenig vom Horus anerkannt wird, oder wenn es Charlatanerie, die Berge auf Nadelspitzen tragen will, so zeugt das doch immer von

grosser Kunst des musikalischen Geistes u. hat ausser *Paganini* u. Romberg noch wenig Seitenstücke gefunden."

Wann und in welchem Saal das in der Allg. Mus. Z. XXIII, 334 besprochene Konzert in Zürich stattfand, ob auf der Hinreise nach Mailand oder auf der Rückreise, ist nicht klar zu entscheiden. Der Bericht darüber lautete (Allg. Mus. Z. XXIII, 334):

"Bernhard Romberg. Dieser Kunstfürst ward von uns so fürstlich, so vornehm wenigstens behandelt, als es Freystädtern und Kleinstädtern nur immer möglich ist. Unsere Grossen richteten ihm Gastmahle aus; der Handelsmann *Hofmeister* nahm ihn in sein reizendes Landhaus auf, wo er unfehlbar finden musste: "hier ist gut wohnen". Der Handelsmann *Ziegler* besorgte gleich sein Bildnis; und um den Ehrenpreis wetteifernd, hat der junge Schulthess ihm schöne Lieder zu- und nachgesungen. Das alles beweyst Ihnen schon, welch ein Beyfall - oder vielmehr, dass ihm der höchste und allgemeinste zu Theil geworden."

Als Dank für die freundliche Aufnahme in Zürich widmete Romberg eine Konzert-Ouverture in D-dur der "Allgemeinen Musikgesellschaft". Anlässlich der Zweit-Aufführung im Jahre 1822 hiess es :

"Das Orchester-Personal erinnerte sich mit Lust der Zeit, wo Romberg selbst dieses sein würdiges Geistesprodukt hier dirigierte, und alles pries den hohen Meister, der die ihm hier bewiesene Liebe durch Übersendung dieser Ouverture so schön belohnte" (Allg. Mus. Z. XXIV, 561).

Nach drei Konzerten in Strassburg, und nach Auftritten in Karlsruhe befand sich Bernhard im November 1820 wieder in Hamburg, wohin er "mit Sack und Pack" gezogen war.

Der Klavierfabrikant

In seiner geliebten Elbestadt nahm er nun festen Wohnsitz und, man staune, der Rastlose traf Vorbereitungen zur Eröffnung einer Klavierfabrik! Am 27. November 1822 schrieb er an einen Herrn *Kisting*, Kgl. preuss. Hofinstrumentenmacher in Berlin:

"...Mein Concert am 18ten (in Hamburg) ist recht gut ausgefallen. Didi (seine Tochter *Bernhardine*) hat ihre Arien recht fest und brav gesungen, auch *Carl* (sein Cellistensohn) hat sich tapfer gehalten, bei mir war es wie gewöhnlich, wenn Sie etwas darüber lesen wollen, so verschaffen Sie sich das Blatt der Originalien vom 20ten, darinn steht etwas darüber geschrieben. Sie wissen von altersher, dass ich meine Rezensionen nie selber mache, folglich werden Sie auch im Correspondenten nichts gefunden haben".

Im Weiteren lässt er sich über die verschiedenen Klavierfabrikate aus, beharrt auf einem Klavier, das er von einem gewissen *Eduard*, einem Schüler Kistings herstellen lässt, und das er nach Hamburg kommen lassen möchte, offenbar als Prototyp für seine eigene Fabrikation. "So bald mein Instrument fertig ist, so besorgen Sie es nur doch hieher, mein Wagen ist nicht zum besten hieher gekommen. Dem Menschen (dem Kutscher?) ist das eine Vorderradt abgefallen und hat dabey die Messingene Büchse verloren, auch hat er die Schwengel, woran die Pferde ziehen nicht mitgebracht, ob er sie nicht erhalten hat kann ich doch ohne Ihre Antwort nicht wissen."

Die Tatsache, dass sich Romberg mit 53 Jahren noch auf ein Gebiet wagte, das seinem eigentlichen Beruf und seiner Berufung doch recht fern stand, zeugt einmal mehr von seiner geistigen Beweglichkeit in technischen Belangen und von seiner ganz aussergewöhnlichen Energie. Ganz fremd war ihm der Instrumentenbau allerdings nicht: an seinem eigenen Instrument hat er sein Leben lang Verbesserungen einzuführen versucht, und in seinen Briefen begegnen wir häufig Äusserungen, die seine Vorliebe für den Instrumentenbau bekunden. Aus dieser Neigung heraus ist auch die millimeter-genaue Abbildung seines *Stradivari*-Cellos zu verstehen, gefolgt von einer genauen Beschreibung eines jeden Details wie Stimmstock, Steg, Bassbalken, Halsform etc. Viele Beobachtungen und Ratschläge, den Geigenbau und die Montage betreffend, ergänzen die Ausführungen. Romberg stellte das Kapitel erstmals seiner 1839 erschienen "Méthode de Violoncelle" (Ed. Lemoine) voran.

Lütgendorff zitiert einen Hamburger Geigenbauer namens *Michel Christopher Hilldebrand*, geb. 1768, der noch 1805 unter der Leitung des Geigenvirtuosen (sic) Bernhard Romberg arbeitete. Unter seinen Instrumenten sollen namentlich die grösseren, also Bässe, Violoncelli und Bratschen sehr geschätzt gewesen sein, und sie wurden schon im Anfang des 19. Jh. ziemlich teuer bezahlt. Wir finden in diesem Kompendium ("Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart") die Abbildung eines Zettels, den der Autor "in einem sehr schön und sauber gearbeiteten Violoncello" fand: M.C. Hilldebrand me fecit ad modum Straduar sub directione celebrissimi Bernardi Romberg.

Rombergs hervorragende mechanisch orientierte Intelligenz und Beweglichkeit bewährte sich offensichtlich auch auf dem Fremdgebiet des Klavierbaus. Er teilte nun sein berufliches Leben auf: die Sommermonate widmete er vor allem seinem neuen Unternehmen, die Wintermonate nützte er weiter für seine Konzert-Tournéen.

Im Winter 1820/21 begab sich Romberg auf eine Skandinavien-Tour: Kopenhagen, Stockholm, Upsala, Christiania und Goetheburg waren Orte seiner Auftritte. Auch liess er jetzt seinen zehnjährigen Sohn *Carl*, der damals noch auf einem kleinen, in Bratschenstimmung stehenden Cello spielte, mehr und mehr in seinen Konzerten zum Zuge kommen. Für die Stockholmer Kapelle komponierte er eine Symphonie.

Im Jahre darauf, 1821/22, reiste er mit Sohn und Tochter nach Prag; beide wurden mit viel Lob bedacht: *Bernardine*, die Arien von *Mozart* und von *Rossini* sang, und *Carl*, "der verhältnismässig ganz im Geiste seines väterlichen Lehrers spielte." Von Prag aus reisten sie nach Wien, wo Bernhard sechs Konzerte mit grossem Erfolg veranstaltete, drei im Januar, drei im Februar. Die Allg. Mus. Z. XXIV, 146 berichtet darüber: "Bernhard Romberg, der Heros aller Violoncellisten, feyerte in diesem Monat einen dreymaligen Triumph, jedesmal war der Saal überfüllt, jedesmal lohnte den Künstler enthusiastischer Jubelbeifall. Es ist aber auch ein wahrer Göttergenuss, einen so ganz vollendeten Meister zu hören, bey dem man in Versuchung geräth, ob man mehr den spiegelklaren, seelenvollen Ton, die unnennbare Leichtigkeit in der Besiegung jeglicher Schwierigkeit, oder die Eleganz, die Originalität und künstliche Ausarbeitung seiner Compositionen bewundern müsse. Auch sein Sohn *Carl* und seine Tochter *Bernhardine* sind herrliche Blütenzweige dieses kräftigen Stammes; ersterer hat bereits jetzt schon eine Ruhe, Sicherheit, Tonfülle und Delikatesse in seinem Spiel, die seine Jahre weit überflügelt."

Ein zweiter Bericht über die Konzerte im Februar berichtet von der Überreichung eines kostbaren Diamantringes durch Seine Majestät den Kaiser, in Anerkennung seines einzigartigen Talents.

Der einzige nachweisbare Brief *Beethovens* an Romberg bezieht sich auf das Konzert vom 12. Februar 1822:

"Ich bin diese Nacht wieder von den bei mir in dieser Jahreszeit gewöhnlichen Ohrenschmerzen befallen worden. Deine Töne selbst würden für mich heute nur Schmerz seyn, vielleicht ist (es) in ein paar Tagen besser, wo ich Dir dann Lebewohl sagen werde - wenn Du mich übrigens nicht zum Besuch bei Dir gesehen hast, so bedenke die Entlegenheit meiner Wohnung, meine (unaus)gesetzten Beschäftigungen, umsomehr da ich ein ganzes Jahr hindurch krank war, wodurch ich in so manchen begonnen Werken aufgehalten wurde - und am Ende braucht es die nichtssagenden Complimente zwischen uns ohnehin nicht - Ich wünsche Dir zu dem vollen Tribut des Beifalls Deiner hohen Kunst auch die metallische Anerkennung was jetzt selten der Fall ist; - wenn ich nur ein wenig kann, so sehe ich Dich samt Deiner Gattin und Kindern, welche ich hier von Herzen grüsse, gewiss noch.

Leb wohl grosser Künstler

wie immer
der Deinige

am 12ten Februar 1822

Beethoven

Letzte Höhepunkte

Hier an dieser Stelle wäre spätestens der Moment gekommen, da die Planung eines Cellokonzertes von *Ludwig van Beethoven* für Bernhard Romberg hätte beginnen müssen. Sein fünftes und letztes Konzert für Klavier hat der Meister im Jahre 1809 komponiert; seitdem befasste er sich nicht mehr mit dieser Form. Hätte der Primus aller Violoncellisten auch nur das geringste Interesse an zeitgenössischem und insbesondere an *Beethovens* Schaffen gezeigt, so wäre der Komponist dieser künstlerischer Herausforderung nicht ausgewichen. Ein Passus aus *Beethovens* Brief vom 26. Juli 1823 lautet: "Breitkopf u. Härtel haben den Sächsischen Chargé d'Affaires wegen Werken zu mir geschickt, auch von Paris habe ich Aufforderungen wegen Werken von mir erhalten, auch von Diabelli in Wien, kurz, man reisst sich um Werke von mir, welch' unglücklicher glücklicher Mensch bin ich - auch dieser Berliner hat sich eingestellt - wird nur meine Gesundheit gut, so dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen!"

Die künstlerische Patt-Konstellation zwischen den beiden Genies, hervorgerufen durch die musikalische Begrenzung, um nicht zu sagen durch die künstlerische Blockade des Cellisten, verhinderte offensichtlich die Schöpfung eines konzertanten Werkes des tauben Meisters für das dritte Soloinstrument nach dem Klavier und der Geige. Und das ist wahrlich mehr als nur bedauerlich!

Eine Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret ist zwar erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. zur Norm geworden. Wenn sich nun ein Komponist in seinen

elfenbeinernen Turm zurückziehen will, das heisst, wenn ihm wenig oder nichts daran gelegen ist, dass sein Schaffen an die Öffentlichkeit gelangt, so ist das seine Sache. Nicht so für den Interpreten. Da er, abgesehen von Spezialfällen, der einzige Vermittler ist, fällt ihm die Aufgabe zu, das vom Komponisten Geschaffene ans Publikum heranzutragen. Sein Name ist den meisten Hörern oft besser bekannt als derjenige des Komponisten. Sein Erscheinen auf dem Podium drängt ihn in den Vordergrund und er wird sozusagen zur "öffentlichen Person". Immer mehr Interpreten sind sich ihrer Verantwortung gegenüber dem zeitgenössischen Musikschaffen bewusst geworden, und sie nahmen sich in der Folge ihrer Aufgabe mit viel Offenheit, Kompetenz, ja sogar mit eigentlichem Sendungsbewusstsein an.

Zu Rombergs Zeiten stellte sich dieses Repertoire-Problem allerdings noch nicht klar und eindeutig. Es war für ihn näher liegend, sich auf sich selber zu beschränken, fand er doch in den Jahren vor seiner Solisten-Karriere noch wenig wirklich überlebensfähige Cello-Musik, die von *Boccherini* vielleicht ausgenommen. *Joseph Haydn* schrieb sein geniales Konzert in D-dur op. 101 zwar schon im Jahre 1783; es ist daher anzunehmen, dass Romberg es gekannt hat: in seinem dritten Konzert in G-dur op.6 findet man gebrochene Terzenketten in Oktavgriffen, die sich ohne Kenntnis des Finales von *Haydn* nicht so ohne weiteres erklären lassen. Von *Mozart* hingegen besitzen wir nur die ersten 16 Takte eines "Andante" für Violoncello und Klavier, komponiert im Sommer 1781 in Wien. Im *Köchelschen* Anhang ist die Rede von einem später verbrannten Konzert in F-dur. Die Werke von *Carl Philipp E. Bach*, von *Stamitz*, *Graf* oder *Anthon Filtz* konnten den grossen Virtuosen nicht wirklich interessieren. Die Suiten von *J.S. Bach* waren ihm bestimmt nicht unbekannt - ein "Prélude" für Cello allein, 1840 veröffentlicht als Beilage zur *Allg. Mus. Z.*, weist darauf hin. Doch wurden diese barocken Stücke zu seiner Zeit eher als Stilübungen angesehen, wie das Titelblatt einer der ersten gedruckten Ausgabe aus dem Jahr 1826 von *Friedrich Dotzauer* belegt: "Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle, ouvrage posthume des *J.S.Bach*."

Sicher wurde die Begrenzung von Rombergs künstlerischem Verständnis vom damals verfügbaren Cello-Repertoire, also von seiner Zeit her diktiert. Bedenken wir doch, dass der Virtuose fast noch in einer cellistischen Pionierzeit gelebt hat. Sein Konzertinstrument, das *Stradivari* von 1711 (später im Besitz von *Jules Loeb*), war zur Zeit seiner Erwerbung durch Romberg erst achtzig Jahre alt!

Die *Allg. Mus. Z.* XXIX, 589 gibt zu bedenken, dass "eine gewisse Monotonie entstehe, stets des Virtuosen eigene Compositionen zu hören, wenn das Gemüth von *Beethoven*, *Chopin* u.A. ganz erfüllt ist." *Adolph Bernhard Marx* hat zum Problem des Konzertwesens im frühen 19. Jh. im Jahre 1828 in der *ABMZ*, Nr. 3, S.23 in scharfer Form Stellung genommen:

"Eine eben so gerechte, wenn auch nicht erfreuliche Genugthuung gewährt es, dass der Antheil des gebildeten musikalischen Publikums an den Romberg'schen Abendunterhaltungen sichtlich immer mehr abgenommen und die Klage über Unbefriedigung und Langeweile sich besonders unter gebildeteren Kunstfreunden immer häufiger hat vernehmen lassen. Dies ist die nothwendige und wohlverdiente Folge der Künstlerischen Perfidie, in einem Cyclus von sechs Versammlungen auch nicht ein Plätzchen für unsre Meister *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* offen zu lassen. Schwerlich möchte es Herrn Kapellmeister Romberg gelingen, noch öfters ähnliche Unternehmungen zu Stande zu bringen; diese Vorhersagung wird sich so gewiss erfüllen, als unsre seit vier Jahren wiederholte Warnung, dass die Konzerte durch ihre Schlechtigkeit allen Kredit

verlieren würden, immer offener durch den "Erfolg" bestärkt wird. Indess, es ist Zeit, die Strenge unserer fortwährenden Opposition gegen das Rombergsche Unternehmen durch die Beweggründe zu rechtfertigen, das für manche Leser der alte, wohlverdiente Ruhm des Herrn Kapellmeister Romberg wenigstens mildernde Berücksichtigung zu empfehlen scheinen mag. Eben dieser Ruhm, eben die grossen, allgemein dankenswerthen Verdienste des Herrn Romberg dringen und berechtigen jeden Kunstfreund zu der lautesten Missbilligung. Ein Mann von grossen musikalischen Gaben, von achtungswerthester Bildung, ein Künstler, der durch festbegründeten Ruf und vollkommene äussere Selbständigkeit jeder Rücksicht auf Vortheil, auf momentane Laune und Gunst des Publikums überhoben sein kann, ein Mann, dem sich treffliche Künstler zutrauensvoll verbünden, dem die Kunstfreunde sich anvertrauen in der Hoffnung, bei ihm edlen Genuss, Förderung des Kunstsinnes, Geistesveredlung und Erhebung zu finden: ein so vielfach berufener und verpflichteter Mann will die verderbliche Richtung unserer Zeit von dem Geistigen und Wahren ab zum Leeren und Gekünstelten, vom Seelenausdruck zur Phrasendrescherei, die Hintansetzung des Inhalts um die Gewandtheit oder Kostbarkeit der Ausführung durch sein Beispiel bestärken?"

Marx' Gegenüberstellung von Geistigem und Gekünsteltem, die eine Verlagerung von Geist und Kunstsinn auf Künstlichkeit, Leere und blosse Gewandtheit der Ausführung unter Vernachlässigung des Inhalts anzeigen sollte, waren Anlass zu einer Diskussion, die Virtuosität und Virtuositum zum Streitfall werden liess. Die Einwände lauteten, Musik sei nur noch Mittel zum Zweck, spieltechnische Glanzthaten zur Schau zu stellen, angestrebt werde allein Perfektion. Virtuosität habe lediglich sich selbst zum Ziel, sie bedeute Dressur, und die ihr zugrunde liegenden Kompositionen seien oberflächlich und trivial.

Die beginnende Ablehnung einer nur auf das Äusserliche gerichtete Virtuosität beruhte auf einer neuen ästhetischen Grundposition, die Virtuosität im Sinne einer werkgebundenen Kunst des Interpretierens begriff: spieltechnisches Können hatte sich in den Dienst einer Ausdeutung musikalisch-geistiger Inhalte zu stellen. Gefordert war eine interpretatorische und reproduktionstechnische Einheit im Nachvollzug eines Werkes. Man verlangte jetzt allgemein mehr als blosse Unterhaltung im Konzert, oder blosse Tändelei. Selbstaufopferung, Selbstverleugnung wurde nun vom reproduzierenden Musiker gefordert. Man wollte in ihm nur noch das Werkzeug des Komponisten sehen. "Der wirkliche Künstler verschmähe es, seine Persönlichkeit geltend zu machen" meinte derselbe *E.T.A. Hoffmann*, der sich einst überschwenglich zu Romberg geäussert hatte.

Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewannen diese und ähnliche Auffassungen mehr und mehr an Boden, und sie hatten im Bereich des öffentlichen Konzertwesens entsprechende Auswirkungen. Sicher gab es Phasenverschiebungen zwischen den einzelnen Soloinstrumenten, und die Frage, inwieweit eine Neuorientierung sich auf das traditionelle Repertoire bezog, oder ob sie ebenso das Engagement für zeitgenössische Kompositionen einschloss, ist nur im Einzelfall zu beantworten.

Sichtweisen solcher Art, wonach der reproduzierende Musiker nur noch eine dienende Rolle als Werkzeug des Komponisten zu spielen hat, also auf jedes subjektive künstlerische Empfinden und jedes kreative künstlerische Handeln zu verzichten habe, blieben zwar für das solistische Spiel vorerst ohne grösseren Belang; sie prägte zuerst

die Einstellung gegenüber dem Orchestermusiker. Im Gegensatz zur individuellen nachschöpfenden "Leistung" von Solist und Dirigent sollte der Orchestermusiker als notengetreuer Ausführender, als disziplinierter Handwerker funktionieren. Doch machen erst die individuellen Züge des Virtuosen seine Kunst zu dem, was der Hörer an ihr als besonders wertvoll empfindet. Beim reproduzierenden Künstler stehen diese Eigenheiten bekanntlich in direktem Zusammenhang mit den charakteristischen Merkmalen seiner Persönlichkeit, denn "man spielt so, wie man ist..." Häufig beeinflusst schon die äussere Erscheinung des Virtuosen, sein Gesicht und Auge, seine Art sich zu bewegen und sein Vermögen, der inneren Erregtheit nach aussen hin Ausdruck zu verleihen die Wirkung seines Spiels ungemein. Auch sein Temperament, seine starke Vitalität spielt eine fundamentale Rolle im Augenblick seiner Präsenz auf dem Podium.

So gut es auf Grund des Quellenmaterials möglich ist, versucht Rombergs Biograph *Schäfer*, die Persönlichkeit und die Eigenheiten Bernhard Rombergs zusammenzufassen: "...Aufschluss geben Bilder (das Portrait in seiner "Méthode"), eine Ölfarbenskizze in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, ein Portrait von *Oeri*, eine Zeichnung von *Montmorillon* und ein Portrait von *Gentili*. Da aber alle Abbildungen nur Brustbilder sind, oder ihn am Cello sitzend darstellen, so ist über seine Grösse und Figur nichts zu sagen. Sicher ist, dass sein Gesicht von blondem, welligen Haar und Backenbart umrahmt war, Oberlippe und Kinn waren bartlos. Seine offenen blaugrauen Augen lassen auf Geradheit und Direktheit schliessen, sein Mund, streng geschlossen, verraten Stolz. Sein ovales Gesicht zeichnet sich durch etwas Zartes aus; die hohe Stirn deutet auf geistige Beweglichkeit. Der Mode gemäss ist sein Hals mit einer weissen, bis ans Kinn reichenden Halsbinde geziert."

"...Wie aus zeitgenössischen Berichten zu ersehen ist, muss Rombergs äussere Erscheinung, vor allem seine Art sich zu bewegen und sein Ausdruck beim Cellospiel ungemein anziehend gewirkt haben. In *E.Th.A. Hoffmanns* Konzertbericht heisst es ausdrücklich, man müsse Romberg "sehen und hören", und auch in anderen Nachrichten ist mehrfach die Rede vom ästhetischen Genuss, Rombergs leichte und schöne Bewegungen zu verfolgen. Dieser "ganz besondere Charakter" war sicher in seiner Art, das Cello zu spielen und in seinen technischen Fähigkeiten begründet. Aber auch die Persönlichkeit Rombergs in ihrer Ausstrahlung hat zweifelsohne dazu beigetragen."

"...Wie *Spohr*, *Molique* und andere gehörte auch er zu dem eigentlichen Virtuosentypus des Biedermeier, zu jenen Künstlern, die als Menschen etwas kleinbürgerliches und "Biedereres" an sich hatten, und die sich als treusorgende Familienväter, von einer zahlreichen Kinderschar umringt, wohlfühlten. Im Verkehr mit den Mitmenschen gaben sie sich oft umgänglich und meist gutgelaunt. All diesen Künstlern war ein starker Bildungstrieb eigen, der sich bei Bernhard Romberg allerdings nicht, wie bei manch andern, auf das wissenschaftlich-philosophische Gebiet erstreckte, sondern sich in praktischer Hinsicht offenbarte. Fast sein ganzes Leben lang befasste er sich mit dem Instrumentenbau, experimentierte dauernd, berechnete und erprobte die günstigsten Proportionen seines Instrumentes und besichtigte auf seinen Reisen zahlreiche Klavierfabriken. Für ihn war der Instrumentenbau jenes Gebiet, in welchem sich sein Intellekt und sein Spürsinn betätigen konnte, während andere Künstler seiner Art die Wissenschaft und die Philosophie als Spielfeld ihres Intellektes benutzten."

"...Romberg lebte einen ungewöhnlichen Wandertrieb aus; rastlos bis ins hohe Alter, gönnte er sich eigentlich bis kurz vor seinem Lebensende keine Ruhepause, dauernd war er am Umziehen mitsamt seiner Familie. Noch als 72jähriger scheute er sich nicht,

in seinem Reisewagen nach London und Paris zu fahren, nachdem er doch jeden Winter zuvor das In- und Ausland bereist hatte."

"...Seine Gründlichkeit, seine Ausdauer und sein Fleiss waren aussergewöhnlich. Aus Rombergs Briefen geht hervor, wie eingehend er an seinen Kompositionen arbeitete, und wie wichtig es ihm war, sie vor der Veröffentlichung nochmals durchzusehen."

Dem wäre beizufügen, dass Rombergs lange anhaltende Meisterschaft auf dem Cello zeitlich auch noch ihren Tribut verlangt hat; doch seine Energie schien unerschöpflich zu sein. Ein etwas schwerer, niederdeutscher Humor drückt sich in seinen Briefen aus: mit Witz und Satire schildert er häufig Reiseerlebnisse und malt mit besonderer Vorliebe Details aus. Sein Sinn für Gemütlichkeit drückte sich bestimmt auch in seinem Spiel aus, wenigstens im privaten Rahmen. Wir erinnern uns an die köstliche und etwas neidische Bemerkung von *Spohr*, dass er seinen Kollegen einst hörte "sein schwerstes Concert in fis-moll vorzutragen, ohne dass ihm dabei die Pfeife ausging..."

Der bedeutende, ja verantwortliche Wesenszug für Rombergs beschränkte Entwicklung war seine in höchstem Mass ausgeprägte Egozentrik. Gleichzeitig war diese aber auch die Sprungfeder für seine grandiose und lange Karriere; für ihn selber bedeutete sie keinesfalls die tragische Behinderung, die wir heute darin erblicken. Wir kennen keine einzige Briefstelle, die auch nur im entferntesten auf eine Auseinandersetzung mit den brisanten politischen Ereignissen hinweisen würde. Gerade die aufregendsten Jahre 1813 - 1815, die Befreiung und die Selbstfindung Preussens nach *Napoleon*, erlebte er ja selbst als aktives Mitglied am Hof des Königs *Friedrich Wilhelm III.* In professioneller Beziehung aufs engste mit den politischen Ereignissen seiner Zeit verknüpft, finden wir aber nie auch nur ein Wort davon, keinen einzigen Niederschlag in seinen Briefen. Nicht eine einzige Äusserung zu dem plötzlichen Aufblühen der Berliner Bühne nach der Festigung Preussens lässt uns irgend eine innere Anteilnahme Rombergs erahnen. In seinen Briefen finden sich hingegen zahlreiche Belege dafür, dass er politische Ereignisse, oder auch neue Kunstströmungen, vielleicht überhaupt jedes Geschehen ausschliesslich von dem einen Gesichtspunkt aus betrachtete, wie sie wohl in seinen eigenen Lebensgang eingreifen würden und welchen Schaden oder Nutzen er daraus ziehen könnte. Deutlich geben seine Briefe auch davon Kunde, dass er die Beziehungen zu Persönlichkeiten seines Bekanntenkreises im wesentlichen danach gestaltete, wie diese seinen Wünschen und Ansprüchen entgegen kamen.

Eine Ausnahme bildete die freundschaftliche Beziehung zu *Kunst* in Wien, mit dem er von 1806 an bis zu seinem Tod in ununterbrochenem Briefwechsel stand. Romberg hatte ihn bei einem seiner Wienerbesuche lieb gewonnen. Zwar erbat er sich von ihm manche Hilfeleistung, aber er mochte ihn offensichtlich in seiner ganzen Ergebenheit. Aber auch diese einzige Freundschaft entwickelte sich selbst nach Jahren nicht weiter; es blieb stets bei der förmlichen Anrede. Grosse Treue bewies Romberg gegenüber seiner eigenen Familie, aber auch der Familie seines Veters *Andreas* gegenüber, der er nach dem Tode des Familienvaters ein uneigennütziger Helfer war.

Treue Freundschaft klingt als Unterton auch in fast allen Briefen an seine Hauptverleger *Haslinger* und *Peters* an. Romberg hat es sogar verstanden, mit *Beethoven* ein "freundschaftliches" Verhältnis zu bewahren, obschon die beiden sich zeitweilig getrennt hatten. *Lenz von Breuning* berichtet darüber:

"Er (*Beethoven*) ist immer noch der Alte, und ich bin froh, dass er und die Rombergs noch so miteinander auskommen. Einmal zwar war er beinahe entzweit mit ihnen; ich

war aber damals der Vermittler und erreichte meinen Zweck so ziemlich..." Wir wissen, wie schwer es war, mit Beethoven eine dauernde Freundschaft aufrechtzuerhalten. Rombergs umgängliche und verträgliche Art ermöglichte es ihm, seine Freunde und Bekannten im gleichen Mass an ihn zu fesseln, wie er selber an ihnen hing. Schäfer meint noch, dass Romberg - natürlich auch wieder im eigenen Interesse - seine im Grunde pragmatische Lebenseinstellung immer wieder durch grosse Freundlichkeit und sicher auch durch ehrliche Dankbarkeit für genossenen Vorteil zu verschleiern wusste. Sein Egoismus, der doch doch so zu seinem Beruf als Virtuose und zu seiner eigentlichen Persönlichkeit gehörte, hätte dadurch seine abstossende Wirkung den Mitmenschen gegenüber verloren, weil daneben eine natürliche Gutmütigkeit und Ehrlichkeit als Gegengewicht vorhanden gewesen sei.

Wie schon dargelegt worden ist, schätzte Romberg seine Kunst hauptsächlich danach ein, "welchen Effekt sie mache ." Wir erinnern uns an die muntere Überlegung in seinem Brief an *Kunst* vom 12. Januar 1809: ..."weil mir das Rondo von dem Concert fürs publicum nicht genug Effekt macht..." Den gleichen Masstab legte er auch an sein Cellospiel.

Nach *Reilstab* war Romberg "der Liebling Berlins, ja der Liebling Europas". Er wurde von den bedeutendsten Männern und Frauen unterstützt, selbst der preussische König oder die Kaiserin Russlands waren ihm herzlich zugetan. Das Gewinnende in seinem Wesen muss also doch wohl, wenigstens nach aussen hin, sein primäres Merkmal gewesen sein. Es mag - nach den Berichten seiner Zeitgenossen - auch teilweise zu seinen aussergewöhnlichen Erfolgen im Konzertsaal beigetragen haben.

Auf der anderen Seite zeigte Romberg besonders Persönlichkeiten gegenüber, die ihm nicht besonders nahe standen, einen an Hochmut grenzenden "Virtuosenstolz", der direkt abstossend wirken musste. Ausgesprochen boshaft äusserte er sich über die damals aufstrebenden Cellisten *Friedrich Dotzauer* (1783 - 1860) und *Friedrich August Kummer* (1797 - 1879): "Kaffeebohne, Tintenfass, geh' in die Schul' und lerne was..." Für einige wenige Kollegen wiederum fand er auch anerkennende Worte, so für *Nikolaus Kraft* oder *Joseph Merk*. In der "Méthode" findet sich ein interessanter Passus, der sich auf seinen ehemaligen und einzigen Rivalen in Berlin bezieht; er sei hier vollständig zitiert, da er in Bezug auf die Cellotechnik von grossem Interesse ist:

"*Louis Duport*, der in seinem Violoncellspiel mit Fertigkeit und Geschmack die lieblichsten Töne verband, verstand überaus gut, die Flageolet-Töne mit den festzunehmenden zu verbinden, und zwar so, dass er sich nicht nur beider abwechselnd, sondern auch noch einer dritten zwischen Flageolet und festgenommenen Tönen schwebenden Art bediente indem er diese nicht fest auf das Griffbrett drückte, sondern die Saite seitwärts bog, von der Rechten zur Linken, wo auch der Ton eine Art von Flageolet-Ton wird, und auf diese Weise führte er ganze Passagen mit dem erfreulichsten Erfolge aus."

Bernhard Rombergs "Weltstar-Syndrom" war jedoch nicht einziger Grund dazu, dass wir kein Konzert für Violoncello von Beethoven besitzen. Im Innersten war er unfähig, einen Weg zu beschreiten, der nicht der seine war, und der ihn künstlerisch erschüttert hätte. Bei aller äusseren Risikofreudigkeit auf dem Konzertpodium war Romberg während über einem halben Jahrhundert nur dazu bereit, die ihm seit seiner Kindheit bekannte und vertraute Musik zu verteidigen.

Beethovens frommer Wunsch, für Romberg möge neben dem Publikumserfolg auch die "metallische Anerkennung" nicht fehlen, ging reichlich in Erfüllung: seine Einnahmen in Wien betragen in dieser Saison, nach *Hanslick*, ungefähr 10'000 fl., was etwa dem zweieinhalbfachen des jährlich zugesicherten Einkommens von *Beethoven* entsprach. Im Februar 1822 konzertierte der Cellist noch in Warschau; eine Notiz berichtete: "Hr. Kapellmeister B. Romberg gab, begleitet von seinem Sohn und seiner Tochter, zwey Konzerte, nach welchen er uns, mit Warschau nicht sehr zufrieden, wieder verliess." Er selbst berichtet darüber an *Kunst*:

"...Die Reise von Wien nach Warschau war eben nicht die angenehmste, hinter der grossen Republick Kracau (welches jetzt ein wahres Jammer Nest ist, seitdem es von Oesterreich getrennt ist) waren die Wege grässlich, und dabey noch die misserablen Postpferde, so dass wir oft zu Fuss gehen mussten... Die Reise von Warschau nach Posen war eben nicht viel besser als die von Kracau nach Warschau, glücklicherweise hatten wir die bewusste Kaffeemaschine bei uns, an der wir uns oft labten. Aber um mir das Polen recht verhasst zu machen, wurde uns zu Klodowa *Carls* Bass vom Wagen geschnitten, und zwar in der Nacht, was der arme junge gejammert hat kann ich Ihnen nicht sagen, er wollte gerne acht Tage auf der Strasse schlafen, wenn er seinen Bass nur wieder hätte. ...ich wollte, dass ich nun das ausgelaugte Holz von Herrn *Streicher* (dem Wiener Klavierbauer) schon dazu hätte, ...erzählen Sie ihm die traurige Geschichte von *Carls* Bass."

"...Haben Sie nichts von dem Bass aus Rab gehört, auch der *Stoss* (wahrscheinlich *Martin Stoss*, Wien 1778 - 1838), Instrumenten-Macher in der Singengasse) sollte ein sehr schönes Violoncell bekommen. Dasjenige welches ich in Wien gekauft habe ist zwar sehr schön, aber es kann doch mit dem meinigen nicht auskommen, folglich muss ich trachten für meinen *Carl* noch ein Besseres zu finden, welches ich auch mit Hülfe meiner Freunde zu thun hoffe."

Nach kurzem Aufenthalt in Berlin trafen sie dann am "grünen Donnerstag" wieder in Hamburg ein. Ein Brief vom 15. Juni 1822 an *Peters* handelt vom Preis und der Qualität von Klaviersaiten; Romberg muss sich demnach intensiv mit seiner Klavierproduktion auseinandergesetzt haben. Diese Beschäftigung während der Sommermonate füllte ihn auch in den folgenden Jahren aus.

Wiederum begab er sich mit seinen beiden Kindern gegen Ende 1822 auf Reisen: Berlin, Amsterdam und Paris waren die Ziele. Vom darauffolgenden Winter ist nur bekannt, dass der Meister in Rotterdam gespielt hat. Anfangs Oktober 1824 machte Romberg sich dann zu einer ausgedehnten Konzertreise auf. In Leipzig wurden erstmals kritische Stimmen laut (Allg. Mus. Z. XXVII 209):

"...Vor allem danken wir ihm für das herrliche Andante in seinem h-moll Konzerte....Wenn aber ein solcher von Allen anerkannter Meister, der Genius des Violoncellos, es noch für nöthig findet, sogar die "Elegie", in der wir überhaupt weder nach altem noch nach neuem Begriffe, so schön auch die vorherrschende Moll-Melodie ist, etwas Elegisches hören können, mit einer ganz gewöhnlichen, sehr brillanten Einleitung zu versehen: so heisst das doch wohl zum Nachtheile der Kunst sich zu sehr nach dem Geschmacke der Menge richten, so gewiss es auch ist, dass das Urtheil der Mehrzahl aus guten Gründen nicht völlig übersehen werden darf." (Die Besprechung bezieht sich auf die schon erwähnte "*Elégie sur la mort d'un objet chéri*" op. 35, die Romberg im Andenken an seine erste, frühverstorbene Tochter komponiert hatte.)

Am 27. Oktober konzertierte Romberg in Dresden. "...Er wird wohl in Rücksicht der Gleichheit, Schönheit und Stärke seines Tones und seiner Fertigkeit einzig bleiben..." Über Breslau reiste er dann wieder nach Russland. In einem Brief an *Kunst* erzählt er, wie er mit seinen beiden Kindern "überall die erste Aufnahme gefunden" habe, besonders in Moskau und Petersburg, wo man sie gerne behalten hätte. "Auch die Kaiserinn Mutter", so schreibt er, "sprach diesen Wunsch in einem Hofkonzerte, welches ich mit meinem *Carl* und *Bernhardine* bei ihr hätte, laut aus. Da ich aber diesen hohen Wunsch nicht nachkommen konnte, weil ich mich nun mal hier (in Hamburg) angekauft habe, so musste ich versprechen bald wieder zu kommen. Welches dann auch wohl in einigen Jahren geschehen könnte. Die Kaiserinn schenkte *Bernhardine* ein schönes Gürtelschloss, *Carl* einen Brillant Ring und mir ebenfalls einen sehr schönen Ring."

Gegen Ende März 1825 mussten die Rombergs wieder in Petersburg angekommen sein. In einem Brief des Fürsten *Galitzin* an *Beethoven* heisst es: "...Dans quelques jours nous exécuterons votre nouveau quatuor avec Bernard Romberg qui est ici depuis un mois..." Es dürfte sich um op. 127 gehandelt haben, vielleicht auch um op. 132, das *Beethoven* jedenfalls vor November 1825 fertig komponiert hatte. Über Rombergs Reaktion auf dieses Werk liegt uns kein Bericht vor. Über Riga und Königsberg müssen die Reisenden im Juli, nach zehn Monaten also, wieder in Hamburg angekommen sein, "zufrieden mit dem Ertrag und mit der Reise", wie *Bernhard* schreibt.

Kunst gegenüber berichtet er im Oktober 1825: "Die neuen Flügel von *Streicher* (Klavierfirma in Wien) machen mir sehr viel Vergnügen. Doch bin ich von meiner Seite auch nicht faul gewesen, und mache jezt schon die besten Tafel-Fortepianos in Hamburg. Kommenden Sommer will ich auch Flügel anfangen, aber keine Kopie von *Streicher*, ich liebe es nicht ändern nach zu arbeiten, ein jeder muss seine eigene Idee verfolgen. Erstlich kommt die Sache auf diese Weise weiter; und zweitens bestiehlt er seinen Nächsten nicht. Wer es anders macht hat unrecht."

Dem Produktionsausstoss nach wies das Unternehmen Rombergs eine respektable Grösse auf. Bestimmt arbeitete er selbst nicht aktiv mit; jedenfalls lief die Fabrik "unter Rombergs Leitung und besonderer technischen Aufsicht", und es wurden "Pianos von bedeutender Güte gefertigt." Der Klavierfabrikant wollte Wien und London die Stirne bieten, was ihm offenbar auch gelang. Er verkaufte hauptsächlich ins Ausland, wie er schreibt, "nach Holland, Braband, Schweden und Russland und auch Berlin."

Im Sommer 1826 schrieb Romberg nach der Heirat seiner Tochter *Bernhardine* an *Kunst*: "...Das Übele von der Sache ist nur, dass diese Verheiratung mich ganz und gar in Unordnung bringt.... und aufrichtig gesagt mir fehlt die Tochter auch an allen ecken. So haben wir uns entschlossen Hamburg zu verlassen und wieder nach Berlin zu ziehen. dass dieses für mich eine gewaltige Unruhe macht, können Sie sich leicht denken; besonders wegen meiner Forte piano Fabrik..." Im Herbst 1826 erfolgte dann tatsächlich die Umsiedlung des Unternehmens, ein kolossales Unterfangen in Anbetracht der damaligen Verkehrsmittel...

Im Winter begab sich *Bernhard* mit seinem Sohn *Carl* zusammen auf eine Skandinavien-Tournée, die bis Anfang Juni 1827 dauerte. Am 4. Juni schrieb er an *Kunst*: "Vor einigen

Tagen bin ich wieder von meiner Reise hier angelangt, und ich denke auch nun den kommenden Winter mal ruhig zu verleben. theils wegen meiner Frau und Kinder, und auch um meinen Fortepiano mal recht im Gange zu bringen, denn ich muss jetzt anfangen das Dinges im grossen zu treiben."

Was sich Romberg unter einem ruhigen Winter in Berlin vorstellte ist vielleicht aus folgender Notiz in der Allg. Mus. Z. XXX, 41 zu ersehen: "Der Herbst hat mit reichen Kunstgenüssen begonnen, und noch mehrere werden uns verheissen. Bernhard Romberg, jetzt hier wieder heimisch als Privat-Mann, lässt sich hier nach mehreren Jahren wieder im Concerte des Frauenvereins und Friedrichstifts öffentlich hören und hat Quartett-Soiréen angekündigt."

Haydn und *Mozart* waren längst schon Bestandteile des allgemeinen Repertoires. Für *Beethovens* Spätwerke, insbesondere was seine Streichquartette betrifft, fanden sich erst wenige Enthusiasten ein – seine ersten acht Symphonien hingegen waren durchaus populär. In diesem Umfeld musste eine wachsende Kritik an Virtuosen wie Romberg entstehen, wobei sie natürlich vorerst nur auf die Programmierung, d.h. auf die dargebotenen Kompositionen abzielte, nicht auf das Spiel an sich. In der Besprechung des sechsten Abends in Berlin heisst es in der Allg. Mus. Z. XXX, 145:

"...Hr. Kapellmeister Bernhard Romberg schloss seine Quartett-Soiréen ... mit gleich trefflichem Spiel und einförmiger Auswahl der Musikstücke. Doch spielten Hr. K.M. *Ritz* ein Violin-Solo von *Rode* und Hr. *Greulich* ein *Hummel'sches* Pianoforte-Trio. Für das Violoncell sind übrigens die Kompositionen von Bernhard Romberg anerkannt vorzüglich, und wenn dieser Meister selbst solche vorträgt, gewinnen sie dreyfachen Wert..."

Am 7. Februar 1828 konzertierte Romberg in Wien im landständischen Saal mit seinem 9. Konzert in h-moll und einem Rondo à la Mazurka: "...über die Eleganz, Präzision, Delikatesse und Grazie, welche dieser Hochmeister aller Violoncell-Virtuosen jeder seiner Kunstleistungen einhauchte, bedarf's keiner Worte..." (Allg. Mus. Z. XXX, 225).

Ist es nun Zufall oder Absicht Rombergs, dass in diesem Konzert *Beethovens* erste *Fidelio-Ouverture* uraufgeführt wurde, die der Verleger *Haslinger* aus dem Nachlass des Meisters an sich brachte? War dieses Konzert als Hommage an Rombergs im Dezember 1927 verstorbenen Jugendfreund gedacht? Diese Frage bleibt unbeantwortet. So wie wir Romberg als Menschen kennengelernt haben, möchte ich eine auf diese Weise gezeigte posthume Ehrenbezeugung nicht ausschliessen.

Nach diesem Konzert trat der Meister noch fünfmal in Wien auf, dreimal im landständischen Saal und zweimal im Kärnthner-Tor-Theater. Anscheinend brachte er am 17. Februar dort sein 10. Konzert in E-dur zur Uraufführung, das *Friedrich Grützmacher* dann als nachgelassenes Werk vom Verlag *Peters* überlassen wurde, und das von ihm später "redigiert" und herausgegeben wurde.

Schäfer übermittelt die folgende nette Anekdote über ein Konzert am 12. März 1828, das Romberg aber nur als Zuhörer besuchte:

"Der Cellist *Leopold Böhm* spielte ein Rondo seines Lehrers *Merk*. Doch gerade hinter ihm im Orchester hatte Bernhard Romberg Posto gefasst, dessen Nähe den sonst unerschrockenen Künstler socher Gestalt aller Haltung beraubte, dass nicht nur sein

Vortrag aller Kraft, Klarheit und alles Ausdrucks ermangelte, sondern er sogar einmal ganz aus dem Conzepte kam."

Kurz danach trat Bernhard dann in Prag auf, wo "seine Kompositionen diess-mal weniger ansprachen als in den Jahren 1819 und 1821." Er brachte wiederum das E-dur Konzert zu Gehör. Ziemlich unbedeutend fand man das Potpourri *Erinnerungen an Wien*, woran aber wohl die Wertlosigkeit der gewählten Motive schuld seyn mochten."

Über Königsberg, wo er das gleiche Programm spielte, trat Romberg die Heimreise nach Berlin an. In seiner Sommerwohnung, wo er sich "ganz glücklich" fühlte und ein "allerliebstes Stübchen zum arbeiten" hatte, schrieb er an *Kunst*: "Das vergnügte Leben in Wien und Prag hat mich wieder auf die munteren Beine gebracht, und (ich) sehe so wenig von Berlin, dass die Berliner Schreiber mir nicht den Kopf verrücken sollen, und wenn es nicht anders sein kann, so mahle ich mir das Josephstädter Kaffeehaus samt der Donau-Brücke an der Wand. Mich sollen die Kerls in Ruhe lassen."

Der Lebensabend

Aus Bad Töplitz schrieb er am 26. Juli 1828: "Ich gebrauche jetzt hier die warmen Bäder für meinen Schnuppen, aber es geht noch um kein Haar besser, vielleicht kommt es noch nach, wenigstens will ich es hoffen."

Über etwaige Winter-Tournéen in den Jahren 1828/29 und 1829/30 findet man keine Nachrichten. Man weiss aber, dass Romberg 1831 Berlin wieder den Rücken gekehrt hat und zurück nach Hamburg gezogen ist. Man kann annehmen, dass die "preussische Monarchie" für seine Klavierfabrik, entgegen seiner Hoffnung, doch nicht das richtige Absatzgebiet war. Es mögen auch andere Gründe im Spiel gewesen sein: seine Frau war Hamburgerin und er selbst war ja durch lange Aufenthalte an die Elbestadt gebunden.

Im Winter 1831 liess er sich in Danzig hören; der Kritiker meinte witzig: "Wenn von dem Chimbarasso die Rede ist, so weiss man, das es ein Berg ist..." Auch in Stralsund gab Romberg ein Konzert. Möglicherweise schloss sich die der "Kaiserinn Mutter" im Jahre 1824 versprochene Rückkehr nach Russland an, doch wir haben darüber keine Berichte.

Ende Dezember 1832 zog es Romberg wieder nach Wien. Am 14. Dezember lesen wir in einem Brief an *Kunst*:

"...ich hatte mir zwar vorgenommen meine Tage in Ruhe zu verleben, oder besser gesagt, auf der faulen Haut zu liegen. aber es will mir nicht recht glücken, denn erstlich bin ich an das Reisen zu sehr gewöhnt, und dann spiele ich noch viel zu gut, um ursache zu haben mich ganz von der öffentlichen weld zurückzuziehen. ich merke es daran, dass ich in den Wintern wo ich hier still gesessen habe, und nur um andere Künstler (*Bernhardine* und *Carl?*) zu unterstützen, öffentlich gespielt habe, und immer hat mein alter bass den Preis davon getragen. (...) Folglich muss doch etwas wahres an der Sache sein. denn die Leute haben hier ebenso gute Ohren als irgendwo anders, wenn sie auch nicht so kurz oder so lang sind. man kann es nehmen wie man will. mein kleiner Mops ist ein allerliebstes Thierchen, und hat fast gar keine Ohren. dagegen hat meines

Nachbars Esel ganz gewaltige Ohren, und er ist in seiner Art recht hübsch. Lassen wir nun den Mops und den Esel ruhen und kommen wir wieder auf mich zurück, der ich von keiner von beiden zugehöre. also da ich mich noch für niemand zu fürchten habe, so will ich nach Neujahr wieder eine kleine Reise machen, nemlich wenn ich mal ins laufen komme, so kommt es mir auf ein paar hundert Meilen gar nicht an. Meine schwedischen Freunde wollen ich soll mal wieder nach Stockholm gehen. aber das Dinges über den Belten ist mir zu kalt, drum will ich mich nach Süden wenden und Sie diesen Winter in Wien besuchen. Sie werden freilich wohl sagen... na, das geht halt nit. Aber ich sage: das soll doch gehen."

Zu Rombergs Bemerkung über die Unterstützung anderer Künstler muss doch festgestellt werden, dass kein einziges Konzert von ihm bekannt ist, das er zu Gunsten von Drittpersonen gegeben hätte, obschon diese Form von Mäzenatentum damals gang und gäbe war. Hingegen wissen wir von einigen "Akademien", in denen *Beethoven* "zum Vortheil" anderer gespielt oder dirigiert hat.

1833 finden wir Romberg einmal mehr in Wien, wo er zweimal auftrat; diesmal brachte er zwei Concertinos, eine Phantasie über norwegische Alpenlieder und ein "humoristisches Tongemälde unter dem Titel: *Der Maskenball* zu Gehör. "Wer auch immerhin der musikalischen Malerey im Allgemeinen nicht sonderlich hold ist, muss dennoch an der charakteristischen Auffassung der einzelnen Bestandteile, an der sinnreichen Verbindung zu einem Totaleindrucke, endlich an der hohen Virtuosität des Meisters wahrhaft sich vergnügen; denn dieser ist, obgleich in Jahren vorgerückt, fortwährend noch derselbe, einzig als Sänger auf seinem Instrument, spielend mit den ungeheuren Schwierigkeiten, und wird wohl lange noch unübertroffen bleiben."

Romberg war jetzt sechsundsechzigjährig. Wie gewöhnlich konzertierte er nach Wien in Prag. Offenbar fühlte er sich nicht ganz in Form; es hiess dann über ihn in der Allg. Mus. Z., 414:

"...Der unerreichte Künstler auf seinem Instrumente hat, trotz seiner vorgerückten Jahre, noch nichts von der Frische seines Humors, von der Tiefe des Gefühls verloren, die, mit seiner ungeheuren Kunstfertigkeit, Zartheit und Reinheit verbunden, jetzt wie ehemals enthusiasirt, wie sie der Kunst zu wünschen ist; doch mit der imponierenden Kraft ist es ein Anderes, und störend ist es schon, dass die Abnahme dieser Eigenschaft eine schwächere Besaitung seines Instrumentes nothwendig gemacht hat, wodurch der eigentliche Charakter desselben leidet..."

Über Dresden reiste er dann zurück nach Hamburg, wo ihn wieder die Arbeit in seiner Klavierfabrik erwartete. Berichte über den kommenden Winter liegen nicht vor. Wir wissen aber, dass Romberg im Frühjahr 1835 sich längere Zeit in München aufhielt. Von einem Konzert in Nürnberg las man (Allg. Mus. Z. XXXVI, 335):

"Ein günstiges Geschick hat uns den edlen Nestor der Violoncellisten Hrn. Kapellmeister Romberg zugeführt... Seit *Paganini* fand kein Virtuos solchen enthusiastischen von höchster Achtung bewirkten Beyfall."

Wir können diesen Vergleich mit der am meisten mystifizierten Gestalt in der Geschichte der Virtuosen nur mit grösstem Respekt zur Kenntnis nehmen, und wir erinnern uns, dass schon *Schumann* die beiden Giganten auf ein vergleichbares musikalisches Niveau gehoben hat.

Aus München wurde berichtet (Allg. Mus. Z. XXXVI, 515):

"...Selbst die Zeit scheint Respekt vor diesem Talent zu haben: er altert nicht. Was er an Kraft verloren haben kann, hat er an Zartheit, Innigkeit und Präzision gewonnen, und es ist in seinem Vortrage eine Rundung und Vollendung, die noch immer gleiche Bewunderung erregt, wie früher..."

Den Sommer über, und auch den grössten Teil des Winters 1834/35 muss Romberg sich in Hamburg aufgehalten haben. Die Allg. Mus. Z. XXXVII, 395 berichtet über ein Konzert in Bremen, das offenbar kurz nach dem Auftreten von *Clara Wieck-Schumann* stattgefunden hat:

"...Eigentlich zu kurz darauf kam Bernhard Romberg, ...dem man wahrlich sein hohes Alter nicht anmerkt... Für den Zuhörer entsteht nur eine gewisse Monotonie, stets des Virtuosen eigene Kompositionen zu hören, wenn das Gemüth von *Beethoven*, *Chopin* und anderen ganz erfüllt ist."

Im Frühsommer 1835 ist noch ein Konzert in Mannheim nachweisbar ("...Dieser Künstler altert nicht..."), über Koblenz ("mit der Schnellpost"), Eisenach und Leipzig reiste Romberg nach Berlin; über allfällige Konzerte dort ist nichts bekannt.

Die Nachrichten über den Alt-Meister werden jetzt spärlicher. Man muss annehmen, dass Romberg sich vom öffentlichen Konzertpodium zurückzog. Über den letztbekanntesten grossen Auftritt in Frankfurt a. M. im Winter 1835/36 schrieb die Allg. Mus. Z. XXXVIII, 225: "...der immer noch jugendliche Bernhard Romberg. Sein im Theater gegebenes Konzert war sehr besucht und er entlockte dem nicht leicht beweglichen Publikum den lautesten Beyfall. Über sein treffliches schon längst in der ganzen civilisirten Welt nach vollem Verdienst gewürdigtes Spiel, wie über seine Kompositionen noch etwas zu sagen, wäre überflüssig."

Endlich, während der Jahre 1837 und 1838, im Alter von siebzig Jahren, fand Bernhard Romberg die Musse, seine Art, das Cello zu spielen, seine Erfahrungen mit der Musik, in der Konzertpraxis und mit seinem Instrument in einer "Violoncell-Schule" niederzulegen. Dem Verleger *Haslinger* schreibt er am 18. März 1840: "Da ich keine Kunstreise mehr machen werde, so ist es mir drum zu thun etwas zu haben was mir Beschäftigung gewährt, und mich mit der Musikalischen weldt in stäter Verbindung erhält, denn ich bin noch nicht bange, dass ich so bald übertroffen werde."

Sowohl *Haslinger* wie auch *Peters* lehnten die Drucklegung ab, weil ihnen das verlangte Honorar zu hoch war. Romberg machte sich deshalb im Jahre 1838 wieder auf Reisen, um seine Schule im Ausland zu verkaufen. Er scheint zuerst nach London gegangen zu sein; danach finden wir ihn in Paris, wo er zwar auch niemanden fand, der die "Méthode" stechen liess. Immerhin verkaufte er dort die Rechte der französischen Übersetzung an den Verlag *Lemoine*, "der ihm gleich 2500 francs gab und nach dem Verkauf einer gewissen Anzahl Exemplare noch 1500 francs." Für dieses Geld liess der Autor sein Werk dann in Deutschland selbst stechen. Die "Violoncell-Schule" erschien in deutscher Sprache am 18. März 1840 als "Eigenthum des Verfassers in Commission bei *Trautwein*, Buch- und Musikalienhandlung in Berlin" zum Preis von "Acht Reichsthalern netto."

Romberg verfolgte mit seiner Reise nach Paris auch die Absicht, seine "Méthode de Violoncelle" als offizielles Lehrmittel am Pariser Conservatoire einzuführen. Nach gründlicher Begutachtung eines Gremiums der "Académie Royale des Beaux Arts" wurde sie dann angenommen. Im Gutachten heisst es wörtlich: "Le nom de Mr. Bernard Romberg est justement célèbre, sa réputation est Européenne. Il appartient à l'Allemagne par sa naissance, il appartient à la France par ses travaux. Il a fait partie de notre Conservatoire de Musique, et aujourd'hui, retiré dans sa patrie, c'est en français qu'il a écrit sa Méthode. Félicitons notre école de son adoption..."

In der französischen Version des Bandes erschien ein Empfehlungsschreiben von *Louis Norblin*: "...elle (la Méthode) nous sera utile pour l'enseignement en la joignant à l'Essai du doigté par *Duport*, et la "Méthode" de Mr *Baudiot*..."

Auguste Franchomme, ein Schüler *Norblins* und Professor am Conservatoire seit 1846, fügte hinzu: "...Nous allons être bien heureux de pouvoir profiter des longues et précieuses réflexions que vous avez relevées sur l'art de jouer notre instrument." Und er unterschreibt: "Mon Cher Monsieur Romberg, les compliments de votre admirateur et haut dévoué *Aug.te Franchomme*."

Bernhard Romberg selbst war vom besonderen Wert seiner Schule fest überzeugt. Im Februar 1840 schrieb er an den Verleger *Trautwein*:

"...da ich nun in der Schule das Studium meines ganzen Lebens gebe, so will ich mich auch damit beschäftigen, solange ich lebe... soviel bin ich gewiss, dass es keine bessere Schule giebt, als die ich hier gebe...", und später: "...ich scheue keine Kritik, obschon ich mein Werk noch nicht als ganz vollkommen betrachte. Aber soviel weis ich gewiss, dass ich unter den Blinden der einäugichte bin. Darum wird es Blinden schwer werden, das Werk zu beurtheilen, das heisst wenn sie nichts mehr können als hin und her zu streichen, das heisst wieder, wenn sie den Sinn der Musik nicht in sich aufgefasst haben."

Eine andere, bereits zitierte Briefstelle lautet: "Hätte Herr *Dotzauer* und *Kummer* etc. auch so gedacht, so würden sie keine Violoncell-Schule herausgegeben haben bei denen man das Berliner Sprichwort in Anwendung bringen kann: Kaffe bohne, Dinte fass, geh in die Schule und lerne was..."

Schäfer behauptet, dass *Dotzauer* und *Kummer*, wie fast alle namhaften Cellisten ihrer Zeit indirekt Schüler von Romberg gewesen seien; *Bächi* in seiner Anthologie "Berühmte Cellisten" meint sogar, gestützt auf *Wasielewski*, dass "sie alle" irgendwann ein paar Lektionen von Romberg bekommen hätten. Wie dem auch sei, ausnahmslos alle Cellisten seiner Zeit hatten den Grossmeister gehört und von seinem Spiel einen derartigen Eindruck gewonnen, dass ein Funke des Romberg'schen Geistes in ihnen weiterlebte. Gerade *Dotzauer* und *Kummer* waren feine, gebildete, aus der Schule *Duports* hervorgegangene Spieler; Rombergs übergrosse Selbstbewusstsein und seine sich häufig manifestierende Ungerechtigkeit gegenüber den Qualitäten anderer, vor allem jüngerer Cellisten entsprachen einfach seinem Wesen.

Rombergs Methode wurde von der Öffentlichkeit nicht so begeistert aufgenommen, wie er sich das vorgestellt hatte; das Publikum war mit seinem letzten Werk weniger zufrieden als der Autor selbst.

Die *Allg. Mus. Z.* XXXXII, 585/89 meint, er hätte seine Schule zwanzig Jahre früher erscheinen lassen sollen, sie hätte dann "der Welt mehr genützt." Jetzt sei ja inzwischen schon "so manches Nützliche im Bereiche des Instruktiven erschienen." In Wahrheit ist der Niederschlag seiner Unterrichtserfahrung in anderen Schulen und Unterrichts-

methoden von *Kraft, Linke, Dotzauer, Merk, Kummer* oder *Lee* bereits so integriert worden, dass des grossen Rombergs "Violoncell-Schule" in der Tat nur wenig methodisch Neues mehr bringen konnte, während dort, wo er seine über fünfzig Jahre währende Podiumserfahrung einbrachte, oder wo er sich über stilistische Fragen äussert, er auch heute noch auf grosses Interesse zählen kann.

Der Referent der Besprechung in der *Allg. Mus. Z.* XIII, 585/89 war ein früherer Schüler Rombergs, und er entschuldigte sich am Ende seiner Kritik mit den folgenden Worten: "Ich habe redlich das Gute des Werkes erkannt, habe aber auch ebenso, unverdiente Lobhudelei verachtend, mein Urtheil ungeschminkt niedergeschrieben, jedoch ohne dem allgemein geehrten Verfasser, dessen alter Verehrer ich stolz mich nenne, zu nahe treten zu wollen ... Zu Ende des ersten Theils ist von der Auswahl die Rede, die für die bereits erworbene Fertigkeit des Schülers am passendsten sein möchte; der Verfasser scheint aber sich damit nicht einlassen zu wollen, obgleich es wohl auch erwünscht gewesen wäre, wenn er selbst Manches anderer Meister empfohlen hätte, um theils dem Vorwurf des Egoismus zu entgehen, theils auch um die Einseitigkeit nicht Wurzel fassen zu lassen, welche dem Schüler daraus erwachsen dürfte, der nur die Kompositionen eines Meisters übt... Der Verfasser (Romberg) beklagt sich über den Mangel an gehaltvollen Kompositionen für das Violoncell, durch deren Studium der Kunstjünger zu einem guten Styl und Vortrag gelangen könnte usw. - Was ich selbst in dieser Gattung geleistet habe, sagt er, überlasse ich der Mit- und Nachwelt zu beurtheilen. Der würdige Verfasser scheint nicht nur hierdurch alles Andere unbeachtet zu lassen, sondern muss auch in der That sich um nichts weiter bekümmert haben, als um das was er schrieb. Er hat nie, wenigstens öffentlich nie, etwas Anderes als seine eigene Arbeit gespielt, und hätte er Gelegenheit genommen, auf Anderer Verdienst ein wohlwollendes Auge zu werfen, so würde er sich im Gegentheil überzeugt haben." "Dass man übrigens gegenwärtig weder Anderer noch Rombergs Konzerte von drei Sätzen mehr hören mag, liegt im Geschmacke der Zeit, welchen leider diejenigen Virtuosen herbeigeführt haben, die durch elende, selbstfabrizierte Modemacherwerke zu glänzen suchten... Romberg lebte während der ganzen Epoche nur für sein eigenes Interesse, denn er schrieb nur erst später einiges für Dilettanten, welches nicht als Schulsache zu betrachten ist, bildete bekanntlich auch nur wenige Schüler (aus)... und liess nun erst jetzt seine Schule erscheinen..."

Keiner der erhaltenen Briefe Bernhard Rombergs gibt irgend eine Reaktion auf diese Angriffe auf sein abschliessendes Lebenswerk wieder.

Ein etwas trauriger Nachtrag über seinen letzten Pariser Aufenthalt ist noch anzufügen: trotz seines hohen Alters - er war immerhin schon zweiundsiebzigjährig - liess es sich Romberg nicht nehmen, sich noch als Solist, allerdings nur im Privatkreis, hören zu lassen. In seiner "Biographie universelle des Musiciens" schreibt *Fétis*:

"Je l'ai entendu à cette époque, et je puis assurer qu'il n'existait plus rien du beau talent que j'avais admiré à Paris trente-huit ans auparavant. Un son faible, un jeu timide, des intonations douteuses, un archet débile, avaient pris la place des grandes qualités de l'artiste d'autrefois. C'était un triste spectacle que celui de ce vieillard, qui ne voulait pas finir avec ce qui le quittait, et qui semblait se plaisir à porter des mortelles atteintes à sa belle renommée..."

Über den Fortbestand der Romberg'schen Klavierfabrik ist nichts bekannt. Bernhard gönnte sich nur eine kurze Altersruhe, und dies auch nur gezwungenermassen. Wir erinnern uns an seinen letzten Brief an seinen guten Freund *Kunst*: "Das Brief schreiben war nie meine Passion, doch je älter ich werde, so fauler werde ich auch in dieser Kunst... einen grossen Grund davon ist, dass ich mir keine Feder mehr zum Briefschreiben schneiden kann, weil ich es nicht mehr sehen kann. und die Stahlfedern sind mir zum Briefschreiben zu hart; denn ich komme gleich damit durchs pappir..."

Am 13. August 1841 entschlief Bernhard Romberg im Kreise seiner Familie "nach längerem Leiden an der Brustwassersucht." Er wurde in einer Familiengruft auf dem ehemaligen Friedhof zu St. Petri in Hamburg beigesetzt.

Noch einmal ging sein viel gerühmter Name durch die musikalische Weltpresse: "Das grösste musikalische Ereignis für Hamburg, ja für Europa, in unsern Mauern war ein trauriges, es war Bernhard Rombergs Tod" (Neue Zeitschr. f. Musik Bd. XV, 108).

Epilog

Während verschiedener Perioden in meinem Leben habe ich mich mit Werken Bernhard Rombergs beschäftigt. Das erste Mal waren es in meiner Kinderzeit die Duette, die sog. Sonaten, später dann die Concertini, die Sonaten mit Harfe, zuletzt die Konzerte Nr. 2, 4, 5 und 9. Ich bedaure heute ausserordentlich, dass mir damals grösstenteils nur *Grützmannersche* Bearbeitungen zur Verfügung gestanden sind. Wesentlichen Gewinn aus meiner Beschäftigung mit diesen Werken hätte ich ziehen können, wenn mich meine Lehrer frühzeitig auf ihre musikgeschichtliche Einordnung aufmerksam gemacht hätten. Die Erstausgaben wären ja in den grossen Bibliotheken aufzufinden gewesen... Was ich als Kind mit romantischer Musikbegier von den Sonaten in aufgenommen habe, wurde zwar bereits durch das Studium der Concertini korrigiert: ich lernte, dass ihre sinnvolle Ausführung eine hoch entwickelte und den klassischen Artikulationen gerecht werdende Bogentechnik verlangte. Erst im Laufe meiner Erfahrungen mit den neun Konzerten bin ich mir dann der stilistischen Originalität dieser Werke bewusst geworden, immerhin handelt es sich um Musik aus der sich grundlegend wandelnden Epoche zwischen 1800 und 1830.

Nach meiner Studienzeit war mir Bernhard Romberg vertraut als ein grosser Cello-Meister unter vielen. Als ich mich dann entschlossen habe, tiefer einzudringen in die Geheimnisse dieses Virtuosen, Komponisten und Menschen, erweckte diese intensive Beschäftigung meinen immer grösser werdenden Respekt und meine zunehmend grössere Bewunderung für diese ausserordentliche Figur am Cellistenhimmel.

Sie erinnern sich bestimmt an meine Eingangsworte: "wir alle müssen uns durch grosse Widerstände technischer und künstlerischer Art durchkämpfen, um unser eigenes Können zu erweitern." Die Eigenheiten unseres Gross-Meisters haben Sie ja inzwischen erkannt. "C'est à prendre ou à laisser" sagte mein Lehrer *Maurice Gendron* in solchen Fällen; ihm verdanke ich eigentlich die Geduld, mich in die in die Welt Bernhard Rombergs zu vertiefen. Wenn *Gendron* und andere grosse Meister im 20. Jh. einerseits ein gewisses Lächeln über den "Wert" dieser Stücke nicht verbergen konnten, so beharrten sie andererseits auf der unbedingten Notwendigkeit, sie zu studieren. Für einen

jungen Cellisten, der wirklich an einem sauberen Handwerk feilen will, führt kein Weg daran vorbei. Das Eindringen in diese Welt vergrössert zudem seine Kenntnis eines Repertoires, das uns bekanntlichermassen nicht mit viel Solo-Literatur bedacht hat.

Bernhard Romberg hat bis jetzt noch keinen Nachfolger gefunden; die wenigen genügend couragierten Cellisten, die sich nach seinem Tod öffentlich an seine Konzerte gewagt haben, sind an einer Hand abzuzählen. Es scheint mir aber durchaus möglich zu sein, dass schon bald wieder eine Generation heranwächst, die sich intensiv mit der Lehre des bahnbrechenden Virtuosen Bernhard Romberg auseinandersetzen wird. Das könnte ihr den goldenen Schlüssel in die (linke) Hand geben, der den Zugang zur "unerträglichen Leichtigkeit" (Besenbinder) des Cellospiels eröffnet.

An dieser Stelle gebührt herzlicher Dank meinem Mentor Dr. Dominik Sackmann für seine kritischen Hinweise und kompetenten Ratschläge. Ebenso danke ich Paul Adler, Barbara Könz und Ursula Lehmann für ihre sprachlich einfühlsame Lektoren-Arbeit.

Nach über 36jähriger, fast ununterbrochener Lehrtätigkeit betrachte ich die vorliegenden Vorlesungen als Schlussarbeit an der HMT in Zürich. Ich möchte sie der jungen Generation widmen.

Paris, Oktober 2001 - Juni 2002

Bibliographie

- Julius Bächli: Berühmte Cellisten (Zürich 1973)
- Hugo Becker/Dago Rynar: Mechanik und Aesthetik des Violoncellospiels
(Wien-Leipzig 1921)
- Eckard Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst (Dresden 1856-1861)
- Franz Brendel: Geschichte der Musik (Leipzig 1855)
- Margaret Campbell: The great cellists (London 1988)
- Steven De'ak: David Popper (Neptune City 1980)
- Jean Louis Duport: Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet
(Paris 1806)
- François-Joseph Fétis: Biographie universelle des musiciens (Paris 1875)
- Georg Wilhelm Fink: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder
Universal-Lexikon der Tonkunst (1840)
- Walter Forster: Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung (Wiesbaden 1955)
- Paul Grümmer: Begegnungen (München 1963)
- Michael Gruselman: Beethoven (München, o.J.)
- Heinrich Heine: Sämtliche Werke in zwölf Bänden (Berlin-Leipzig o.J.)
- Willy Hess: Beethoven (Zürich 1956)
- E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik (Berlin-Weimar 1988)
- Ernst Kurth: Musik-Psychologie (Berlin 1931)
- Hubert Le Blanc: Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les
Prétentions du Violoncelle (Amsterdam 1740)
- Stefan Ley: Wahrheit, Zweifel und Irrtum in der Kunde von Beethoven's Leben
(Paris-Genève 1985)
- Ettore Losco: Paganini et sa technique (Nice 1991)
- Lauro Malusi: Il Violoncello (Padova 1972)
- Dimitry Markevitch: Cello Story (Princeton 1984)
- Klaus Marx: Die Entwicklung des Violoncellspiels bis zu Duport (Diss. Saarbrücken
1962)
- Hermann Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon, vollendet von August
Reissmann (Berlin 1870-1883)

Heinz Klaus Metzger: Beethoven. Das Problem der Interpretation (Musik-Konzepte 8),
(München, 1979)

Sylvette Milliot: Le Violoncelle en France au XVIIIème siècle (Paris-Genève 1985)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (hrsg. von Friedrich Blume) (Kassel, 1949-1979)

Der Grosse Brockhaus (Leipzig 1932)Ludwig Nohl: Beethoven, Geschichten u.
Anekdoten (Stuttgart 1877)

Winfried Pape: Die Entwicklung des Violoncellspiels im 19. Jahrhundert
(Diss. Saarbrücken 1962)

Hugo Riemann: Musik-Lexikon, 8. Auflage (Berlin und Leipzig 1916).

Bernhard Romberg: Méthode de Violoncelle (Paris 1838)

Bernhard Romberg: Violoncell-Schule in zwei Abtheilungen (Berlin 1840)

Herbert Schäfer: Bernhard Romberg, sein Leben und Wirken (Diss. Münster 1931)

Ludwig Schieder: Der junge Beethoven (Leipzig 1925)

Anton Schindler: Ludwig van Beethoven (Münster 1860)

Leopold Schmidt: Beethoven, Werke und Leben (Berlin 1924)

Robert Schumann: Tagebücher (Leipzig 1987)

Waldemar Schweisheimer: Beethovens Leiden (München 1922)

Richard Specht: Bildnis Beethovens (Hellerau 1930)

Louis Spohr: Selbstbiographie (Kassel-Basel 1850)

F.A. Steinhausen: Die Physiologie der Bogenführung (Leipzig 1920)

Editha und Richard Sterba: Beethoven et sa famille (Paris 1955)

Gert Streidt/Klaus Frahm: Potsdam (Köln 1996)

A.W. Thayer: Ludwig van Beethovens Leben (Berlin 1866)

Ludwig Ueberfeldt: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung (Diss. Bonn 1915)

Erich Valentin: Cello (Pfullingen 1955)

René Vannes: Dictionnaire Universel des Luthiers (Bruxelles 1951)

Hans Volkmann: Neues über Beethoven (Berlin-Leipzig 1905)

Theodor. v. Frimmel: Ludwig van Beethoven (Berlin 1912)

Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher (Frankfurt
1913)

Wilhelm Joseph von Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte (Leipzig 1911)

Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries: Biogr. Notizen über L.v. Beethoven (1838)

Paul Wiegeler: Beethoven (Berlin 1946)