

A detailed engraving of Johannes Sturm, a German humanist scholar, shown in profile facing left. He has a high forehead, a prominent nose, and is wearing a dark, textured garment with a white ruffled collar.

Johannes Sturm

Sichtweisen der
württembergischen
Hofmusik im ausgehenden
18. Jahrhundert

**Der Violoncellist
Johann Rudolph
Zumsteeg und
sein Werk**



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Der Violoncellist Johann Rudolph Zumsteeg und sein Werk

Johannes Sturm

Sichtweisen
der württembergischen Hofmusik
im ausgehenden 18. Jahrhundert

Der Violoncellist
Johann Rudolph Zumsteeg
und sein Werk



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Über den Autor

Johannes Sturm promovierte am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg und hatte zahlreiche Lehraufträge an der Universität Würzburg inne. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der württembergischen Hofmusik sowie auf der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2016 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht und verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Die Online-Version dieser Publikation sowie die Folien einzelner Vorträge und Workshops sind auf heiBOOKS, der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg, dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-313-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-313-8)

doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.313.427>

Text © 2017, Johannes Sturm

Umschlagillustration: Lithografie von Johann Rudolph Zumsteeg, gestochen von [Johann Heinrich?] Wüst, ca. 1800–1820.

ISBN 978-3-946531-74-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-946531-73-9 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Historischer Kontext	3
1.1 Biographik – Potentiale, Implikationen und Grenzen	6
1.2 Künstlerische Ausbildung in Württemberg im 18. Jahrhundert	12
1.3 Die Hohe Karlsschule als Ausbildungsstätte	13
1.4 Das Violoncello als Soloinstrument	19
1.5 Personelle und territoriale Verortung des Violoncellos	22
1.5.1 Paris	23
1.5.2 Berlin	26
1.5.3 Wien	28
1.5.4 Mannheim	30
1.5.5 Zusammenfassung	31
1.6 Zumsteegs Cellowerke im zeitgenössischen Repertoire	31
2 Biographie und Biographik Zumsteegs	33
2.1 Biographik	33
2.2 Interpretation der Lebensumstände	34
2.3 Rekonstruktion der Biographie	37
2.3.1 Kindheit und Jugend	37
2.3.2 Berufung als Hofmusiker	48
2.3.3 Lehre an der Hohen Karlsschule	59
2.3.4 Herzoglicher Konzertmeister	69
3 Zumsteegs Egonetzwerk	77
3.1 Johann Kauffmann	77
3.2 Ernst Häusler	80
3.3 Christian Ludwig Dietter	84
3.4 Juliana Kauffmann	94
3.5 Friedrich Schiller	97
3.6 Karl Friedrich Reinhard	103
3.7 Ludwig Schubart	106
4 Knotenpunkte in Zumsteegs Musikausbildung	109
4.1 Zumsteegs Cellolehrer Agostino Poli	109
4.1.1 Virtuose am Württembergischen Hof	110
4.1.2 Konzertmeister und Lehrer	113
4.1.3 Berufung als württembergischer Kapellmeister	117

4.1.4	Rückzug aus der Hofmusik	121
4.1.5	Polis pädagogische Tätigkeit	123
4.1.6	Werke	124
4.2	Biographische Aspekte Schubarts	134
4.2.1	Tonartencharakteristik	147
4.3	Johann Friedrich Seubert	148
4.4	Antonio Boroni in Stuttgart	151
4.5	Ferdinando Mazzanti	157
4.6	Niccolò Jommelli	158
5	Das kompositorische Werk	163
5.1	Kompositorische Bezüge	164
5.1.1	<i>Die Frühlingsfeier</i>	164
5.1.2	Zalaor	168
5.1.3	Mittel der Balladenkomposition	173
5.1.4	Zumsteegs Kantaten & Prologe	176
5.1.5	Instrumentalwerke	180
5.2	Quellenbeschreibung und Chronologie der Cellokonzerte	182
5.3	Analytische Aspekte der Cellokonzerte	185
5.3.1	Instrumentierung	185
5.3.2	Harmonik	187
5.3.3	Form	187
5.4	Einzelanalyse	188
5.4.1	<i>Konzert in As-Dur</i> (LWV A II 6)	188
5.4.2	<i>Konzert in Es-Dur</i> (LWV A II 3)	193
5.4.3	<i>Konzert in c-Moll</i> (LWV A II 7)	198
5.4.4	<i>Konzert in D-Dur</i> (LWV A II 2)	203
5.4.5	<i>Konzert in B-Dur</i> (LWV A II 4)	205
5.4.6	<i>Konzert in As-Dur A-Dur</i> (LWV A II 9)	209
5.4.7	<i>Konzert in G-Dur</i> (LWV A II 5)	213
5.4.8	<i>Konzert in A-Dur</i> (LWV A II 1)	220
5.4.9	<i>Konzert in Es-Dur</i> (LWV A II 10)	225
5.4.10	<i>Konzert in Es-Dur</i> (LWV A II 8)	230
5.4.11	<i>Konzert in F-Dur</i> [LWV A II deest.]	234
	Schlussbemerkungen	239
	Quellennachweise	243
	Index	262

Tabellenverzeichnis

1.1	Musikzöglinge der Hohen Karlsschule	15
2.1	Stundenplan 1778, nach HStA, A 272 Bü 157.	44
2.2	Auflistung der Aufführungen während des großfürstlichen Besuches	52
2.3	Les Délices Champêtres, Stoutgard: Cotta, 1782, S. 28–29.	54
3.1	Auswahl der häufigsten Werke nach der Liste des Jahres 1787	87
3.2	Minerva, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 36–37	104
3.3	La Nascità di Felicita, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 52–53.	104
4.1	Aufstellung der Quartette Polis	127
4.2	Aufstellung der Quintette Polis	129
4.3	Formaler Aufbau des Gran Concerto, 1. Satz	131
4.4	Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 26–27	133
4.5	Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 28–29	133
4.6	Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 42–43	134
4.7	Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 44–45	134
4.8	Partitur Psalm 118, Schorndorfer Musikhandschriften, Nr. 359, D-Sla	138
5.2	Aufstellung der größeren Balladen Johann Rudolph Zumsteegs.	174
5.3	Aufstellung der Kantaten Zumsteegs	177
5.4	Datierung der Cellokonzerte	184
5.5	Instrumentierung des Instrumentalwerke	185
5.6	Satzbezeichnung der Cellokonzerte	188
5.7	Formaler Aufbau <i>Konzert in As-Dur</i> , 1. Satz.	189
5.8	Formaler Aufbau <i>Konzert in As-Dur</i> , 2. Satz	191
5.9	Formaler Aufbau <i>Konzert in As-Dur</i> , 3. Satz	191
5.10	Formaler Aufbau, <i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz.	194
5.11	Formaler Aufbau des <i>Konzert in Es-Dur</i>	195
5.12	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz, Soloabschnitte	196
5.13	Formaler Aufbau des <i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz.	197
5.14	Formaler Aufbau des <i>Konzert in c-Moll</i> , 1. Satz.	199
5.15	Aufbau des 1. Solos, <i>Konzert in c-Moll</i> , 1. Satz.	200
5.16	Formaler Aufbau des <i>Konzert in c-Moll</i> , 2. Satz	201
5.17	Formaler Aufbau des <i>Konzert in c-Moll</i> , 3. Satz	202
5.18	Motivik des ersten Orchesterabschnittes des <i>Konzert in c-Moll</i> , 3. Satz	202
5.19	Formaler Aufbau des <i>Konzert in D-Dur</i> , 1. Satz	203
5.20	Formaler Aufbau des <i>Konzert in D-Dur</i> , 2. Satz	205

5.21	Formaler Aufbau, <i>Konzert in D-Dur</i> , 3. Satz	205
5.22	Formaler Aufbau des <i>Konzert in B-Dur</i> , 1. Satz	206
5.23	Formaler Aufbau des <i>Konzert in B-Dur</i> , 2. Satz	208
5.24	Vergleich des <i>Konzert in As-Dur A-Dur</i> mit der Ouvertüre <i>Tamira</i>	214
5.25	Formaler Aufbau des <i>Konzert in G-Dur</i> , 1. Satz	214
5.26	Formaler Aufbau des <i>Konzert in G-Dur</i> , 2. Satz	217
5.27	Formaler Aufbau des <i>Konzert in G-Dur</i> , 3. Satz	218
5.28	Formale Aufstellung der Abschnitte nach den Einzelstimmen in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52g II	219
5.29	Formaler Aufbau des <i>Konzert in A-Dur</i> , 1. Satz	221
5.30	Formaler Aufbau des <i>Konzert in A-Dur</i> , 2. Satz	222
5.31	Formaler Aufbau des <i>Konzert in A-Dur</i> , 3. Satz	222
5.32	Aufstellung des thematischen Materials von Solo 2 im <i>Konzert in A-Dur</i> , 3. Satz	225
5.33	Formaler Aufbau des <i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz	226
5.34	Formaler Aufbau <i>Konzert in Es-Dur</i> , Satz 1	227
5.35	Formaler Aufbau <i>Konzert in Es-Dur</i> , 3. Satz	230
5.36	Formaler Aufbau des <i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz	231
5.37	Formale Aufstellung des <i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz	234
5.38	Formaler Aufbau des <i>Konzert in Es-Dur</i> , 3. Satz	235
5.39	Formale Aufstellung des <i>Konzert in F-Dur</i> , 1. Satz	236
5.40	Formale Aufstellung des <i>Konzert in F-Dur</i> , 3. Satz	236

Abbildungsverzeichnis

1.1	Unterrichtsplan der Musiklehrer. HStA, A 272 Bü 80	18
1.2	Carl Ludwig Junker, Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782	21
1.3	Blees 1973, Das Cello-Konzert um 1800, S. 20	24
2.1	Consignation, HStA, A 272 Bü 96	41
2.2	Unterschrift Zumsteeg 1781, HStA, A 272 Bü 250	46
2.3	Unterschrift Zumsteegs, HStA, A 21 Bü 955	47
3.1	Gombart Verlagskatalog 1804	84
3.2	Nro. 5 Suonata à Tre Violoncelli del Sigr. Poli, in D-Sl, Cod. Mus. II, fol. 8	85
3.3	Protokoll zur Flucht Dietters HStA, A 272 Bü 249	89
3.4	Christian Ludwig Dietter: Duos op. 1, Nr. 1, 3. Satz, RISM A/I D 3005a	91
3.5	<i>Konzert in B-Dur</i>	92
3.6	<i>Konzert in B-Dur</i>	92
3.7	<i>Doppelkonzert B-Dur</i>	93
4.1	Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 1–3	125
4.2	Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 23–25	125
4.3	Spartiert D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 43–46	126
4.4	Liste der Musikschüler Seuberts, HStA, A 272 Bü 82	152
4.5	Spartiert nach den Stimmauszügen RISM ID no. 450005313	159
5.1	Klavierauszug Kassel 1784	165
5.2	Klavierauszug B & H 1804 (im Violinschlüssel)	165
5.3	Orchesterauszug B & H 1804	165
5.4	Nr. 18, Chor aus <i>Zalaor</i> nach dem Klavierauszug von Breitkopf und Härtel, 1806	169
5.5	<i>Zalaor</i> , 1. Akt, D-Sl, Cod. Mus. II fol. 12a, fol. 17-18	170
5.6	<i>Zalaor</i> , Nach der Handschrift D-Sl, Cod. Mus. II fol. 12a	170
5.7	Zumsteeg: <i>Die Entführung</i> , T. 426ff.	175
5.8	Zumsteeg: <i>Die Entführung</i> , T. 47–51.	175
5.9	Zumsteeg: <i>Unendlicher! Gott unser Herr!</i> , T. 6–11.	178
5.10	<i>Unendlicher! Gott unser Herr!</i> , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1805, S. 14	179
5.11	<i>Konzert in As-Dur</i> , 1. Satz, T. 53–58.	190
5.12	<i>Konzert in As-Dur</i> , 1. Satz, T. 123–128	190
5.13	<i>Konzert in As-Dur</i> , 3. Satz, Melodie der Violine I	192
5.14	<i>Konzert in As-Dur</i> , 3. Satz, Vlc-Stimme, T. 25–44	192
5.15	<i>Konzert in As-Dur</i> , 3. Satz, T. 139–147	193
5.16	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 3. Satz, Melodie	196

5.17	Arie: „Luci amorose siete“ (Niccolò Jommelli), T. 1–6.	197
5.18	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz, T. 17f und 189f	198
5.19	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz, T. 117–122	198
5.20	<i>Konzert in c-Moll</i> , 1. Satz, T. 59–63	199
5.21	<i>Konzert in c-Moll</i> , 1. Satz, Wellenmotivik des 3. Solos	201
5.22	<i>Konzert in c-Moll</i> , 3. Satz, Ländler-Melodie	203
5.23	<i>Konzert in D-Dur</i> , 1. Satz, Themenvorstellung im Solo-Violoncello	204
5.24	<i>Konzert in B-Dur</i> , 1. Satz, T. 24–27	207
5.25	<i>Konzert in B-Dur</i> , 1. Satz, T. 149–151	208
5.26	<i>Konzert in As-Dur A-Dur</i> , T. 41–44	211
5.27	<i>Konzert in As-Dur A-Dur</i> , T. 88–91	212
5.28	<i>Konzert in As-Dur A-Dur</i> , T. 113–117	213
5.29	<i>Konzert in G-Dur</i> , 1. Satz, Soloexposition T. 1–11	215
5.30	<i>Konzert in G-Dur</i> , 1. Satz, T. 15–21	216
5.31	<i>Konzert in G-Dur</i> , 2. Satz, Haltetöne der beiden Soli	218
5.32	<i>Konzert in G-Dur</i> , 2. Satz, T. 76–80	218
5.33	<i>Konzert in G-Dur</i> , 3. Satz, Violoncello T. 35–38	220
5.34	<i>Konzert in A-Dur</i> , 3. Satz, Melodie des Solo-Violoncellos	223
5.35	<i>Konzert in A-dur</i> , 3. Satz, T. 100–113	224
5.36	<i>Konzert in A-Dur</i> , 3. Satz	225
5.37	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz.	227
5.38	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz	228
5.39	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz, T. 25–32	229
5.40	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 3. Satz, T. 1–8, 1. Thema	229
5.41	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 3. Satz, T. 49–58	230
5.42	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz, T. 8–15	232
5.43	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz, T. 132–139	233
5.44	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 1. Satz, Solostimme des Violoncellos	234
5.45	<i>Konzert in Es-Dur</i> , 2. Satz, T. 38–46	235
5.46	<i>Konzert in F-Dur</i> , 1. Satz, T. 47–54	235
5.47	<i>Konzert in F-Dur</i> , 1. Satz, T. 131–142	236

Einleitung

Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) ist kein Held der Musikgeschichte. Er hat Württemberg nie verlassen, hat seinen Dienst in seiner Rolle als Zögling, als Hofmusiker und als Konzertmeister versehen, ohne dass er über die Maßen aufgefallen wäre. Und doch ist sein Leben und Wirken eine außergewöhnliche Fundgrube, anhand derer sich in Einzelheiten die Musiklandschaft Württembergs nachvollziehen lässt.

Eigentlich stand ihm als Soldatenkind keine rosige Zukunft bevor, wenn sich der Herzog Württembergs nicht zunehmend für die Idee einer eigenen Akademie hätte begeistern können. Zumsteegs Glück eine kostenlose Ausbildung zu erhalten, die es ihm darüber hinaus ermöglichte, sich in der Musik weiterzubilden, war genauso nutzbringend wie fesselnd. Ihm wurde neben dem Cellospielen ebenfalls unbedingter Gehorsam gegenüber dem Herzog beigebracht, den er auch bis zu seinem Lebensende ausübte. Entsprechend blieb sein unmittelbarer Wirkungskreis auf Württemberg begrenzt. In den restlichen Staaten des Heiligen Römischen Reiches fanden die Werke der württembergischen Musiker eher in Ausnahmen Anklang.

Versucht man eine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts zu schreiben, erscheint dies heute fast unmöglich. Auch wenn das Königreich Preußen sowie das Erzherzogtum Österreich die politischen Schwergewichte in Mitteleuropa darstellten und wichtige Bezugspunkte für die anderen Länder waren, erklärt sich aus ihnen nur bedingt eine zusammenhängende, europäische Geschichte. Verflechtungen politischer Umstände, Gesandtschaften, die zirkulierenden gedruckten und in Manuskripten vorhandenen (Musik-)schriften, genauso wie die Unmengen an privaten Briefwechseln erschweren den Überblick weiter.

Diese Arbeit ist deshalb darum bemüht die Musikgeschichte Württembergs seit der Gründung der Militärakademie 1770 zu untersuchen, wobei Johann Rudolph Zumsteeg und insbesondere die Cellokonzerte, die all seine Lebensphasen begleiteten, dafür als geeignete Folie erscheinen, um entscheidende Ereignisse aufzuzeigen. Dabei unterscheidet sich die Ausbildung Zumsteegs vollkommen von einer Musikausbildung, wie sie etwa im kurpfälzischen Mannheim oder im Bistum Würzburg verlief.

Auslöser für diese Arbeit war eine wissenschaftliche Erzählung des zu Recht berühmten Sinologen Jonathan Spence, dessen Buch „The Question of Hu“ über die abwegige und hochspannende Geschichte eines Chinesen in Frankreich berichtet.¹ Die Beschäftigung mit dem kleinen Herr Hu war indes nur möglich, weil Spence akribisch geführte Akten über Herrn Hu eines Jesuiten einsehen konnte, der sich rechtfertigen musste, ob er den Chinesen nun richtig oder verwerflich behandelt hätte. Spence vermerkt, dass er zuletzt den Jesuiten überführt hätte, auch wenn dieser dennoch der Sieger des bereits vergangenen Gerichtsverfahrens blieb. Doch gerade weil der Jesuit selbst das Material zusammengestellt hatte, konnte er von Spence Jahrzehnte später „überführt“ werden. Was Spence bei Herrn Hu demonstrierte ist eine kriminologische Untersuchung der Umstände, der Personen und Zusammenhänge, in welcher er versuchte, sich der Zeit aus kontextueller Sicht anzunähern.

¹ Jonathan D. Spence: The question of Hu, eng, 1. ed., New York 1988.

Aus dieser Sicht habe ich Johann Rudolph Zumsteeg am Württembergischen Hof betrachtet. Und auch wenn die Handlungsmotive einzelner Personen deutlicher hervortraten, so bleibt schlussendlich auch in diesem Bezugsrahmen jeweils der zeitgenössische Autor der Sieger. Dass in dieser Studie der Kreis der handelnden Personen eine Aufweitung über Zumsteeg hinaus erfuhr – von dessen Celloklasse samt seinem Lehrer bis hin zu einer genauen Betrachtung der musikalischen Vorgänge und Zusammenhänge am Stuttgarter Hof – war von mir zu Beginn der Arbeit nicht intendiert, erwies sich aber als unvermeidbar. Zumsteegs Handeln erklärt sich ohne die Rahmenumstände kaum und ich bin mir schmerzlich darüber bewusst, nur einen Bruchteil der relevanten Akten der damaligen Zeit eingesehen und Personen und Ereignisse, die der Musik zu fern schienen, nur beiläufig betrachtet zu haben.

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit gliedert sich in drei Themenkomplexe. Im ersten Kapitel wurden Quellenlage und Methode der Arbeit erörtert. Darüber hinaus wurde der zeitgeschichtliche Kontext in Kürze einbezogen, sodass nicht nur die Musikausbildung untersucht wurde, sondern ebenfalls die kulturpolitischen Bedingungen in Württemberg. Aufgrund des Schwerpunktes der Arbeit auf den Cellokonzerten Zumsteegs wurde eine rudimentäre Bestandsaufnahme der Cellokonzerte der relevanten Zeit betrachtet. Im zweiten und längsten Abschnitt standen die Biographie Zumsteegs sowie dessen professionelles Umfeld im Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei sollten insbesondere die nichtgedruckten Quellen herangezogen werden, die eine Aufarbeitung der Biographie Zumsteegs erlaubten. Neben dieser erschien es sinnvoll, die mit ihm in Verbindung stehenden Personen in einen eigenen Kontext zu stellen. Die verschwimmende Grenze zwischen einer Generation der Mitschüler und Lehrer wurde zwar beibehalten, erübrigte sich aber nach seiner Ernennung zum Hofmusiker, sodass eine Differenzierung nur zeitweise zutreffend erschien.

Im letzten Abschnitt wurden die Werke Zumsteegs genauer auf ihre Kompositionsmerkmale und Techniken untersucht. Die dafür notwendige Erstellung der Partituren, die im Anhang angefügt wurden, bildete dafür die Ausgangsbasis. Um Kompositionsmerkmale aus dem Kontext seines Schaffens zu erläutern, wurde eine gezielte Auswahl an Werken aus seinem Œuvre getroffen, die eine Relevanz hinsichtlich der kompositorischen Entwicklung Zumsteegs aufweisen.

Die vorliegende Arbeit hätte ohne die Hilfe vieler nicht entstehen können. Dank sei Prof. Dr. Silke Leopold und Prof. Dr. Elena Ungeheuer, die die vorliegende Arbeit betreut haben. Auch Dr. Bärbel Pelker sowie Dr. Werner Gebhardt haben mir durch ihre tiefe Kenntnis des 18. Jahrhunderts stets neue Impulse für meiner Arbeit vermitteln können. Ich danke ebenfalls herzlich Dr. Matthias Slunitschek, der mit seinen Kenntnissen in zahllosen Gesprächen maßgeblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen hat. Julia Sturm und Gerda Sturm haben die Arbeit Korrektur gelesen. Zuletzt, aber dafür am herzlichsten, sei Sonja Erhardt gedankt, die mich in dieser Zeit ertragen, unterstützt und die Kraft gegeben hat, die Arbeit zu Ende zu bringen.

Für die finanzielle und ideelle Hilfe danke ich der *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik* der Akademie der Wissenschaften Heidelberg und dem *Digital Archive for Chinese Studies* des Institut für Sinologie der Universität Heidelberg. Die großzügige Unterstützung durch ein Abschlussstipendium der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg erlaubte mir die Fertigstellung der Arbeit.

1

Historischer Kontext

Das Schrifttum zur künstlerischen Produktion Württembergs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist sehr unausgewogen. Während die schwer zu überblickende Sekundärliteratur zu Friedrich Schiller (1759–1805) und in bereits deutlich geringerem Ausmaße zu Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) sowie die Fokussierung auf Niccolò Jommelli (1714–1774) Ausnahmen bilden, umfasst die Forschungsliteratur zu Johann Rudolph Zumsteeg lediglich wenige Monographien und Aufsätze. Ein Großteil der vorhandenen Publikationen lassen die persönlichen Schicksale weiterer wichtiger Persönlichkeiten der Musikgeschichte des württembergischen Hofes dieser Zeit nahezu unberührt.¹ Die wichtigsten Werke sollen im Folgenden als Überblick zusammengefasst werden, wobei die zahlreichen Erwähnungen Johann Rudolph Zumsteegs in Miscellen aus Platzgründen in den Hintergrund treten. Eine genaue Auflistung findet sich in der Bibliographie.

Als wichtigste Publikation gilt die im Jahre 1900 von Ludwig Landshoff (1874–1941) erstellte Dissertation², die als äußerst hilfreich und akkurat zu werten ist. Eine Umarbeitung der Arbeit unterblieb und eine angekündigte zweite, überarbeitete Veröffentlichung kam nie zustande.³ Auch wenn Landshoff philologisch gründlich gearbeitet hat, kann man durch ungenaue oder fehlende Quellenhinweise die Arbeit mitunter schwerlich nachvollziehen. Landshoff selbst stand in Kontakt mit Rudolph Heinrich Zumsteeg (1832–1909), dem Enkel des Komponisten. Aus dem von ihm erhaltenen Material der zu dieser Zeit noch bestehenden Musikalienhandlung G[ustav] A[dolph] Zumsteeg hatte er Zugang zu heute verlorenen Briefen, familiengeschichtlichen Zeugnissen und Kompositionen. Die Arbeit schöpft reichlich aus den im Zweiten Weltkrieg zerstörten Briefen, bezieht sich auf ei-

¹ Eine ähnliche Einschätzung findet sich bei Ernst Holzer. Vgl. Ernst Holzer: Zur württembergischen Musikgeschichte, in: Süddeutsche Monatshefte 4.2 (1907), S. 279–288, hier S. 280–282.

² Ludwig Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, mss. Diss. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1900.

³ Landshoff schrieb am 14. Januar 1902 an Richard Batka, indem er sich für die späte Publikation entschuldigte: „Es hat seitdem in seiner jetzigen Gestalt zwei Jahre in meiner Schublade gelegen, und ich konnte mich nicht entschließen, es auf dem eingeschlagenen Wege zu beenden. Doch behalte ich mir vor, in reiferen Jahren ein vielleicht weniger umfangreiches, aber hoffentlich desto mehr lesbares Buch über Zumsteeg zu schreiben.“ Der Brief steht derzeit beim Antiquariat Inlibris Gilhofer Nfg. GmbH in Wien zum Verkauf.

ne heute verlorene familieninterne Biographie des Halbbruders von Johann Rudolph Zumsteeg und stellt damit die einzige Quelle dar, aus welcher sich biographische Einzelheiten gewinnen lassen. Landshoffs Besprechung ist insbesondere auf die Balladen und Lieder Zumsteegs fokussiert. Er fügte seiner Arbeit ein Werkverzeichnis Zumsteegs bei, welches neben einigen Ergänzungen bis heute Bestand hat und als LWZ (= Landshoff Werkverzeichnis) in der folgenden Arbeit herangezogen wird.

Franz Szymichowski (1902–?) veröffentlichte 1934 seine Dissertation⁴ zur selben Thematik, in welcher er insbesondere stilistische Merkmale Zumsteegs in dessen Werk untersuchte sowie dessen Werke in Verbindung zu Carl Loewe setzte. Die 1932 eingereichte Arbeit verzichtet auf quellenkundliche Arbeit und betrachtete an Landshoff anknüpfend das Liedschaffen Zumsteegs.

Jürgen Völckers (1913–?) betrachtete Zumsteeg in seiner Dissertation⁵ von 1939 erstmalig auch als Opernkomponisten. Neben einer biographischen Skizze Zumsteegs ergänzte Völckers einige quellenkundlich relevante Aspekte: Insbesondere die Einsicht in die Rechnungsakten des Theaterbetriebs ermöglichte ihm eine zumeist⁶ zutreffende Datierung der Aufführungen. Dass Völckers die italienische Oper „Ippolito“ sowie „Armide“ aus dem Zumsteeg'schen Schaffen als „Gelegenheitskompositionen“ betrachtet und sie bei ihm deshalb kaum Beachtung finden, ist als Folge der unterbliebenen kontextuellen Einordnung der Werke Zumsteegs zu betrachten. Seine Arbeit ist jedoch die erste, die über eine wissenschaftliche Fokussierung auf das Lied und die Ballade in Zumsteegs Œuvre hinausgeht, weshalb sie als wichtige Ergänzung gewertet werden muss.

1971 veröffentlichte Gunter Maier (geb. ?) seine Dissertation⁷, in welcher erneut das Liedschaffen Zumsteegs thematisiert und dessen Einfluss auf Franz Schubert untersucht wurde. Eine gründliche Besprechung der Lieder sowie ein ausführliches Liedverzeichnis ergänzen damit die Untersuchungen zum Liedschaffen Zumsteegs und zielen auf den von Landshoff nie erstellten zweiten Band ab. Darüber hinaus wird in der Dissertation die Rezeption Zumsteegs durch Franz Schubert detailliert betrachtet.

Erst James Swain (geb. 1941) veröffentlichte 1991 eine erste Arbeit⁸ zu den Cellokonzerten Johann Rudolph Zumsteegs, in welcher er drei Konzerte genauer bespricht und als Edition der Arbeit beilegt. Swains eingeschränkter Zugang zu Materialien lässt die Arbeit als geeignete Vorläuferarbeit erscheinen, deren Aufarbeitung des Materialbestandes allerdings unerlässlich ist. Swain hatte weder die Möglichkeit in den Akten des Hauptstaatsarchives Stuttgart Recherchen vorzunehmen, noch besaß er die vollständigen Notenmanuskripte, sodass seine Editionen ausschließlich auf den handschriftlichen Partituren basieren, wobei er jedoch die ebenfalls erhaltenen Stimmabschriften unbeachtet lässt.

Reiner Nägele (geb. 1960) veröffentlichte im Rahmen seiner Tätigkeit als Fachreferent der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek (1993–2008) im Jahr 2001 einen Artikel⁹ zum bis dahin unbeachtet gebliebenen Kirchenwerk Zumsteegs. Als 2002 die Württembergische Landesbibliothek eine Ausstellung zum 200. Todestag Zumsteegs veranstaltete, erschien ein von Nägele herausgegebenes Begleitbuch, in welchem insbesondere der Besitz des Notenbestandes der

⁴ Franz Szymichowski: Johann Rudolf Zumsteeg als Komponist von Balladen und Monodien, mss. Diss. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1932.

⁵ Jürgen Wolfgang Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels und der Musik am Württembergischen Hofe um die Wende des 18. Jahrhunderts, mss. Diss. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1944.

⁶ Völckers irrt sich in der Datierung der Oper „Der Schuß von Gänsewitz“, die am 22. August 1780 zum ersten Mal aufgeführt wurde.

⁷ Gunter Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert (= Göppinger akademische Beiträge 28), Göppingen 1971.

⁸ James J. Swain: Three cello concertos of Johann Rudolf Zumsteeg, mss. Diss. Austin: University of Texas, 1991.

⁹ Reiner Nägele: '... dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können'. Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg, in: Musik in Baden-Württemberg 2001, S. 179–192.

Landesbibliothek zu Johann Rudolph Zumsteeg erstmals veröffentlicht wurde.¹⁰ Die Quellenlage hat sich seit der von Landshoff im Jahre 1900 veröffentlichten groß angelegten Biographie Johann Rudolph Zumsteegs nicht grundlegend verbessert. Mitunter hat sie sich sogar verschlechtert, sodass nichts anderes übrig bleibt, als auf die Aussage der Sekundärliteratur zu vertrauen. So müssen die Briefe Johann Rudolph Zumsteegs an den Verlag Breitkopf und Härtel nach dem Bombenangriff auf das Verlagshaus 1943 als verloren gelten.¹¹ Einige Briefe befanden sich noch im Besitz der Familie Zumsteeg, welche sie im Jahre 1996 versteigerte.¹² Seither werden sie in unterschiedlichen Bibliotheken aufbewahrt. Die wichtigsten Quellen sind jedoch die Noten, die sich im Nachlass Zumsteeg der Württembergischen Landesbibliothek befinden.¹³ Die Manuskripte der Instrumentalwerke, die sich dort heute als Cod. Mus. II fol. 50–52 befinden, wurden 1903 von Rudolph Heinrich Zumsteeg¹⁴ an die Bibliothek verschenkt. Dass sie zwischenzeitlich verschollen gewesen seien, wie Weber vorgibt, wirkt unglaublich.¹⁵

Während die meisten Notenmanuskripte in die Landesbibliothek gelangt sind, existieren weitere Teile des Nachlasses im Stadtarchiv Stuttgart.¹⁶ Luise Zumsteeg (1761–1837), die Ehefrau des Komponisten, die mit ihrem Sohn Gustav Adolph Zumsteeg (1794–1855) die Musikalienhandlung zu einem Musikverlag auf- und ausbaute, nahm die Werke Johann Rudolphs nicht in das Verlagsprogramm auf.¹⁷

Die aussagekräftigsten Dokumente zur Biographie Zumsteegs befinden sich heute im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Da Zumsteeg als Zögling und Musiker stets bei Hofe angestellt war, finden sich Informationen zu dessen Wirken insbesondere in der Bestandsserie „Altwürttembergische Bestände“, in welcher Dokumente zu Zumsteeg sowie zu dessen Umfeld im Bestand „Hofmusik und Theater“ des Oberhofmarschallamts (HStA, A 21) zu finden sind. Im Bestand der „Hohen Karlsschule“ (HStA, A 272) finden sich die Akten zu Zumsteegs Zeit als Stuckateurknabe und als angehender Musiker, wenngleich die Aktenlage mit fortschreitender Ausbildung geringer wird. Die Akten mit der meisten Aussagekraft – diejenigen über seine Funktion als Lehrer bzw. Musikdirektor – müssen

¹⁰ Der Besitz des Hoftheaters ist durch den ausführlichen und äußerst zuverlässigen Katalog von Glytus Gottwald beschrieben worden. Siehe Clytus Gottwald: HB XVII 29–480, Bd. 6, T. 2 (= Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Codices musici 2), Wiesbaden 2000 Die zweite Reihe der Musikalien, die als Cod. Mus. II dort seither verwahrt wird und in welcher sich auch der Nachlass Zumsteegs befindet, harret indessen noch einer Erfassung. Ein etwaiges Vorwort, das Maier erwähnt Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 22 ist nie entstanden.

¹¹ Nach Auskunft von Dr. Andreas Sopart, Archivar von Breitkopf und Härtel, E-Mail vom 28. Juni 2013.

¹² Nach Auskunft von Birgit Zumsteeg-Luft, E-Mail vom 14. Mai 2014.

¹³ Zum Bestand der Landesbibliothek siehe Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften von Johann Rudolph Zumsteeg im Besitz der WLB, in: Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Der andere Mozart?, Stuttgart 2002, S. 72–149: „Diese Handschriften sind auf unterschiedlichen Wegen in die Bibliothek gelangt: 1878 bzw. im Sommer 1903 als Geschenk von Rudolph Heinrich Zumsteeg; im Jahr 1907 als Kauf zusammen mit anderen Musikalien aus dem Besitz von Georg David und Wilhelm Amadeus Auberlen; aus der Musiksammlung von Ludwig Gantter; als Kauf von Wolfgang Früh im Jahr 1968 und aus dem Bestand der ehemaligen Hofbibliothek.“ Zitiert nach ebd., S. 72.

¹⁴ Lebensdaten nach dem Stammbaum im Findbuch 2263 Familienarchiv Zumsteeg-Henning 1776–1970 des Stadtarchivs Stuttgart [Stand 2011].

¹⁵ „Es gelang mir die zehn handschriftlichen Konzerte, die Landshoff erwähnt, in der Stuttgarter Landesbibliothek aufzufinden, nachdem sie inzwischen verschollen waren. Es befinden sich dort außer 10 Konzerten noch ein elftes unvollständiges, ein Terzetto per tre Violoncelli und eine Suonate per Violoncello, die bisher nirgends erwähnt sind.“ Zitiert nach Hans Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, mss. Diss. Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1932, 70f. Landshoff erwähnt das unvollständige Cellokonzert in F-Dur in der Tat nicht, die anderen Werke sind bei ihm allerdings korrekt aufgelistet.

¹⁶ Stadtarchiv SA 2263 Familienarchiv Zumsteeg-Henning 1776–1970.

¹⁷ Der Musikverlag G.A. Zumsteeg gelangte über Gustav Adolph Zumsteeg (1838–1907) in den Besitz von Paul Arno Milker (1880–?) und wurde 1940 von Hans Sikorski aufgekauft. Bis heute befindet sich der G.A. Zumsteeg Verlag bei Sikorski, auch wenn sich aufgrund des nicht existierenden Hausarchivs keine Originale von Zumsteeg mehr im Besitz von Sikorski befinden.

heute als verloren gelten¹⁸, sodass lediglich aufgrund von Erwähnungen Anderer Rückschlüsse auf Zumsteeg gezogen werden können. Zumsteegs Schülerakte ist in HStA, A 272 Bü 250 noch vorhanden, sodass sich einige wenige Aussagen über seine Jugend ergänzen lassen. Da Zumsteeg Zeit seines Lebens in Stuttgart tätig war, gab es wenig Bedarf für schriftliche Kommunikation, sodass sich entsprechend eher die Verfehlungen und juristischen Streitigkeiten erhalten haben, die zwar zum Gesamtbild etwas beitragen können, aber insgesamt die Wahrnehmung des Komponisten eher verzerren. Schriftverkehr hat sich über Luise Zumsteeg zur Familie Reinhard entwickelt, wodurch sich weitere Aspekte zur Biographie ergänzen lassen. Darüber hinaus setzte mit seiner neuen Position als Musikdirektor (gewissermaßen ein Quasi-Kapellmeister) ab 1793 Schriftverkehr mit dem Verlag Breitkopf und Härtel ein. Auch wenn sich der größte Teil der Korrespondenz nicht erhalten hat, lässt sich aufgrund der zitierten Passagen in Landshoffs Monographie doch der Lebensweg des Stuttgarter Komponisten ergänzen. Seine Tochter Emilie Zumsteeg, die sich für die Musik im Stuttgarter Raum äußerst wirksam einsetzte, kannte ihren Vater kaum, sodass auch sie in ihren Briefen wenig zur Klärung beitragen kann.¹⁹ Aufgrund der Quellenlage, aber auch aufgrund des bisher kaum aufgearbeiteten Umfelds von Zumsteeg musste die Biographie notwendigerweise kontextualisiert werden. Eine Analyse seiner sozialen Verflechtungen, seiner Aufgaben, die zeitliche Entstehung einiger Kompositionen sowie die wenigen erhaltenen Briefe führten deshalb zu einer revidierten Variante des Lebenslaufs, wie ihn Landhoff zeichnet, wengleich das gängige Bild Zumsteegs sich nur durch aufwändige Recherche teilweise neu schreiben ließ. Gerade für die kontextuelle Bestimmung seiner Lebensumstände mussten entsprechend die Personen aus seinem nahen und nächsten Bezugsbereich betrachtet werden. Im Folgenden findet eine methodische Annäherung von zwei Positionen statt. In einem ersten Teil soll versucht werden, die Biographie des Komponisten – insbesondere bis ins Jahr 1794 – zu (re-)konstruieren. Erst durch ein Kaleidoskop an verschiedenen Personen und Zusammenhängen sowie durch die glücklicherweise noch immer existenten Noten in seinem Nachlass ist es möglich, Aussagen zu treffen, die zu einer neuen Bewertung der Werke führen. Nicht nur in Bezug auf seinen langjährigen mutmaßlichen Cellolehrer Agostino Poli, sondern auch auf seine Mitschüler sowie ab dem Jahr 1779 auch auf die eigentlich fachfremden Schüler in Schillers Dunstkreis, wurden Querverbindungen und Vernetzungen für eine Interpretation erst durch biographische Detailarbeit möglich. Aufgrund der Erziehung Zumsteegs durch seinen Lehrer Poli findet dessen Lebenslauf eine verhältnismäßig ausführliche Darstellung, da sein Leben und Werk in bisherigen Arbeiten nur rudimentär betrachtet worden ist. Da die Lebensläufe des Umfeldes von Zumsteeg kein bloßes Schmuckwerk der Biographie Zumsteegs sind, sondern sich aus eigenen Motivationen speisen, sind sie als separate Lebensläufe angelegt, wengleich deren Beziehung zu Zumsteeg im Vordergrund steht.

1.1 Biographik – Potentiale, Implikationen und Grenzen einer Methode

Das wissenschaftliche Interesse am Verfassen von Künstlerbiografien entspringt der späten Neuzeit und ist seither fundamentaler Teil der musikwissenschaftlichen Arbeitspraxis. Auch wenn eine biographische Narration dem geschaffenen Werk nur ein weiteres Fragment zur Erforschung einer speziellen Musikkultur ergänzt, ist es eine unumgängliche Notwendigkeit, müssen doch andernfalls wertvolle Zusammenhänge im Dunkeln bleiben. Die zweite Auflage der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ räumt dem Lemma „Biographik“ sechs Spalten ein, was in Anbetracht des umfang-

¹⁸ Es handelt sich hierbei um die Akten HStA, A 272 Bü 133. Abgesehen vom Indexblatt, auf welchem vermerkt wurde, dass eine Personalakte Zumsteegs existierte, ist heute lediglich zu konstatieren, dass die Akte 1909 das letzte Mal gesehen wurde. Über den weiteren Verbleib ist nichts bekannt. Auch eine Spur, die nach Marbach führte, da 1909 einige Akten an den dortigen Schillerverein abgegeben wurden, führte zu keinem Ergebnis. Die Personalakte lässt sich nach Korrespondenz mit Gudrun Bernhard vom 1. Oktober 2013 im Zugangsbuch von 1909 nicht nachweisen.

¹⁹ Darüber hinaus gilt auch ihre Korrespondenz mit Breitkopf und Härtel seit dem Bombenangriff als verloren.

reichen Lexikons unverhältnismäßig erscheint, welches mit 9 Sachbänden und 17 Personenbänden eine deutliche Aussage gegenüber der Biographik trifft. Es bringt damit in der Gesamtkonzeption deutlich zum Ausdruck, dass die Musikwissenschaft innerhalb der Personenbände auch weiterhin mit den Operatoren *Leben und Werk* verfährt. Es mag verschiedene Gründe geben, dass die Musikwissenschaft auffallend selten in Publikationen zur Biographik auftaucht, ist jedoch in jedem Fall aufgrund der fachimmanenten Gewichtung unterrepräsentiert.²⁰ Die Methode der Biographik ist Teil der gesamten kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtung. An den Polemiken von Carl Dahlhaus²¹ und Hermann Danuser²² der 1970er Jahre werden die unterschiedlichen Herangehensweisen deutlich. Dahlhaus' Auffassung, dass die Biographik obsolet geworden sei²³, bringt seine Position in der Debatte der Geschichtswissenschaft zum Ausdruck, welche die seit jeher ausgiebig diskutierte Frage thematisiert, wie Historik und Historiographie zu vereinbaren seien.²⁴ Die analytische Besprechung von Danuser, der einen Text von Dahlhaus selbst verwendet, um daran die Verknüpfung von biographischen und interpretativen Ansätzen aufzuzeigen, erläutert, dass der eingeschlagene Lösungsweg von Dahlhaus voller Widersprüche bleibt und den Kontext einer Kanonisierung nie verlässt. Und doch hinterfragen trotz der Ankündigung eines selbstkritischen Schreibens weder Danuser noch Dahlhaus ihre eigene Position sowie die Betrachtung des konkreten sozialen Umfeldes, wie dies Joachim Kremer fordert.²⁵

Die Frage nach einem definierten Kanon der 'Heroengeschichte' führt dabei direkt in eine Gattungs-, Stil- und Epochengeschichte, deren Konstruktion aus dem Kanon gewonnen wird. Um Dahlhaus aufzugreifen, bleibt entsprechend fraglich, ob beispielsweise der Begriff der Romantik als stilistisches Konstrukt selbst nicht viel eher Ausdruck einer ideengeschichtlichen Architektur ist, in welche sich rückwirkend Lieder des frühen 19. Jahrhunderts einordnen lassen. Die Frage nach der zeitgenössischen Bedeutung bleibt indes indifferent, vielleicht auch unbeantwortbar. Charles Rosen beginnt sein Werk *„The Classical Style“*²⁶ mit einer Geschichte, die unmittelbar im Heroenkult endet, in welcher er zu der Einschätzung gelangt: „It would appear as if our modern conception of the triumvirate [Haydn, Mozart, Beethoven] had been planned by history.“²⁷

Eine narrative Beschreibung der Umstände führt als Resultat notwendigerweise zu dem vom Autor gezeichneten Bild der beschriebenen Person und folgt dabei einer hermeneutischen Maxime, deren vermeintliches Ziel in der wahrheitsgemäßen Beschreibung des vielschichtigen Geflechtes ein-

²⁰ Joachim Kremer: 'Leben und Werk' als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur 'Berufsbio-graphie' zu den 'Komponisten von amts wegen' und dem Begriff 'Kleinmeister', in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* : Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 13. bis 15. März 2002, Bd. 14 (= Telemann - Konferenzberichte), 2004, S. 11–39 für eine historische Einschätzung der Biographik innerhalb der Musikwissenschaft siehe Melanie Unsel: *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik 3), Köln [u.a.] 2014, 421f.

²¹ Carl Dahlhaus: *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos NZ* 1.136 (1975), S. 82, hier S. 82. Vgl. auch Amfried Edler: *Überlegungen zum Verhältnis von musikalischer Biographik und Gattungsgeschichte*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. v. Cordula Heymann-Wentzel/Rainer Cadenbach, Würzburg 2004, S. 234–244.

²² Hermann Danuser: *Wie schreibt Dahlhaus Geschichte?: das Kapitel 'LiedTraditionen (1814–1830)'* aus *'Die Musik des 19. Jahrhunderts'*, in: *Musik & Ästhetik* 12.47 (2008), S. 75–97.

²³ Dahlhaus: *Wozu noch Biographie?* (1975), S. 82.

²⁴ Grete Klingenstein (Hrsg.): *Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit* (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 6), München 1979.

²⁵ Vgl. Kremer: *Leben und Werk als biographisches Konzept* (2004), S. 30: „Aus den in den letzten dreißig Jahren entwickelten Konzepten der biographisch arbeitenden Disziplinen ist ein Ansatz ableitbar, der – anders als eine Heroenbiographik zu leisten versucht hatte – den Einzelnen nicht nur als besonderen und der Allgemeinheit entrückten Künstler, sondern ihn als in Rahmenbedingungen eingebunden versteht, beispielsweise hinsichtlich seiner Ausbildung eingebunden in kollektive Verhaltensmuster.“

²⁶ Charles Rosen: *The classical style Haydn, Mozart, Beethoven*, Expanded ed., New York 1997.

²⁷ Zitiert nach ebd., S. 19. Überhaupt basiert das gesamte Buch von Charles Rosen auf einer ausschließlichen Fokussierung auf die heroisierte Musik. Die Notenbeispiele der Komponisten (Bach, Beethoven) offenbaren Rosens Fokus auf Werke mit hoher Wirkungsgeschichte, sind jedoch als Stellvertreter ihrer Zeit ihrem Kontext entrissen.

zelter handelnder Akteure im Verhältnis zu deren Erzeugnissen liegt. Vgl. Unseld: *Biographie und Musikgeschichte* (2014), 419f. Zitate als probates Mittel werden deshalb notwendigerweise mitunter zweckentfremdet, weil sie ihrem Kontext entrissen werden, da sie nie Teil einer homogenen Biographik waren und sind. Das jeweilige Erstellen der Dokumente ist stets durch äußere Umstände motiviert, deren kontextuelle Schichten auch durch noch so akribisches Arbeiten nicht vollständig entschlüsselt werden können. Durch den Akt der Zusammenstellung des Autors wird ihr Kontext verändert, die Ordnung der biographischen Narrative erzwungen.²⁸ Zwangsläufig verlagern sich Schwerpunkte, werden Sinngehalte verdreht oder Missverständnisse produziert.²⁹ Die Sichtung und Einschätzung von Quellen benötigt eine möglichst breite Kenntnis des entstehenden Kontextes³⁰, da stilistische Einschätzungen einzelner Werke, besonders bei Musikalien, lediglich Indizien für Thesen liefern.³¹ Dennoch bleibt das Material einem größeren biographischen Narrativ verhaftet, sodass das transportierte Bild notwendigerweise das Werk des Forschers ist und damit dessen Konstruktion niemals verlässt. Um ein Beispiel aus einem ganz anderen Bereich zu wählen: Jonathan Spence, ehemaliger Präsident der American Historical Association, hat dies in seinem Psychogramm über den chinesischen Kangxi Kaiser der Qing auf die Spitze getrieben, indem er bereits im Buchtitel die Methodik der Schreibweise anklingen lässt: „Emperor of China. Self-portrait of K'ang-hsi“³² und eine autobiographische Schrift durch Zusammenstellung von Zeugnissen des Kaisers von China suggeriert. Es ist nicht nur hervorzuheben, dass er damit als Biograph eine autobiographische Sammlung einer anderen Person verfasste, sondern dass er darüber hinaus das Buch in einer Weise konzipierte, „that would have made logical sense to the Emperor himself.“³³ Gerade weil die authentischen Dokumente im Buch selbst äußerst akkurat übertragen wurden, täuschen sie auch über die Tatsache hinweg, dass sie Teil der Narrativik von Spence bleiben, dessen Zusammenstellung noch immer die psychologische Deutung der Werke über die Textauswahl darstellt.

Mit Unseld ist anzunehmen, dass mit der Verbreitung der Psychoanalyse verstärkt eine Deutung der Persönlichkeit in Biographien einhergeht.³⁴ Allerdings wurden bereits im 18. Jahrhundert biographische Schriften weniger zur chronologischen Abfolge einzelner Ereignisse als zur Zeichnung einer Persönlichkeit verwendet. So reflektierte bereits Ludwig Schubart zur Biographie seines Vaters:

„[...] so beschloß ich, jenen Aufsatz auf Schubart's Schriften aufzusparen, und lieber aus freier Hand, ohne alle Subsidiën, sein P o r t r a i t im G a n z e n zu zeichnen, so wie ich es in meiner Seele fand. – Es kam hier darauf an, die Haupttheile eines vielhaltigen und sehr zusammengesetzten E i n d r u c k s hervorzusuchen, zu ordnen und zusammenzustellen; die Raisonnements überall mit Anekdoten, und Thatsachen aus dem Leben des Geschilderten zu belegen; und durchgehends auf ein psychologisches Ganzes hinarbeiten: daß der so ihn kannte, dem Aussteller

²⁸ Brinkmann benannte als Tendenz eine Abkehr vom Schreiben von Biographien. „Statt eine interpretierende Biographie zu schreiben, edieren Wissenschaftler heute lieber Dokumentenbände, Schriftsteller und andere interessierte Zeitgenossen übernehmen die von der Wissenschaft verschmähte oder nicht gewagte Aufgabe.“ Siehe Brinkmann 1985, S. 151, zitiert nach Unseld: *Biographie und Musikgeschichte* (2014), S. 405.

²⁹ So etwa auch, wenn Schiller 1788 in einem Brief die Problematik der Geschichte beschreibt, die „unter seiner Feder“ entsteht. Siehe ebd., S. 421.

³⁰ Vgl. etwa Holzers Kommentare zu Vorarbeiten. Holzer: *Zur württembergischen Musikgeschichte* (1907), S. 279.

³¹ „Geringfügige Tatsachen können ungeahnte Folgen haben – ein Zwickern evoziert die Wissenschaftstheorie, ein Schafdiebstahl führt zur Revolution –, weil eines mit dem anderen zusammenhängt.“ Zitiert nach Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung: Beitr. zum Verstehen kultureller Systeme*, 1. Aufl. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 696), Frankfurt am Main 1987, S. 34.

³² Shengzu Qing: *Emperor of China: self-portrait of Kang-hsi*, hrsg. v. Jonathan D. Spence, New York 1988. Entsprechend wird in bibliographischen Systemen der Autor Qing Shenzu [Kangxi] korrekt vermerkt, während Spence dort als Herausgeber geführt wird.

³³ Ebd., S. XIII.

³⁴ Unseld: *Biographie und Musikgeschichte* (2014), S. 28.

beym ersten Anblik zurufe: Er ists! der ihn nicht kannte, wenigstens sagen müsse: Es ist Natur – und nicht Phantasiegemächt!³⁵

Die Thematisierung seiner eigenen Befangenheit als Sohn, sowie die Lücken, die er nicht zu füllen im Stande war, lassen darüber hinaus die Biographie als weit durchdachteres Konzept erscheinen, als Schubart in seiner von ihm selbst verfassten Autobiographie in der Abfolge einzelner Episode seines Lebens zu leisten im Stande war. Das Einbeziehen der eigenen Perspektive sowie die daraus folgende Interpretation zählen zu den grundlegenden Problemstellungen der Ethnologie. Nach dem Anthropologen, Ethnologen und Religionswissenschaftler Clifford Geertz darf die wissenschaftliche Perspektive des Forschers nicht zu einer dünnen Beschreibung des Forschungsgegenstandes führen, sondern muss die Beschreibung vielmehr durch die Interpretation zu einer „dichten Beschreibung“³⁶ ergänzen.³⁷ Um die Problematik der Autoreninterpretation – wenn auch nur scheinbar – einzugrenzen, ist es vonnöten, die Biographie einzelner Individuen innerhalb ihres sozialen Kontextes zu erfassen, um daraus Einzelereignissen interpretierbar und gleichzeitig auch Widersprüchliches sowie Divergentes nicht zu verschleiern, sondern offen zu legen.³⁸ Das Verfassen paralleler Biographien, deren Schnittpunkte die Hauptbiographie umrunden, liefert entsprechend Einsichten und Denkweisen, die den Kontext ergänzen, zumeist verkomplizieren und zumindest in Ansätzen eine Instrumentalisierung der anderen Personen als bloßes Schmuckwerk verhindern. Der soziale Kontext und die personellen Verbindungen des Hauptakteurs ist die bestimmenden Größen eines dynamischen Netzwerkes³⁹, dessen Akteure ebenfalls einer Beschreibung bedürfen. Dieses Ego-Netzwerk⁴⁰ Zumsteegs soll damit die Sichtweisen und Motivationen anderer Personen konnotieren und zu einer ganzheitlicheren Einschätzung der Vorgänge führen. Gleichfalls werden damit Interaktionszusammenhänge deutlich, deren Kontext sich erst mit dem Netzwerk ergeben. Das Erreichen einer höheren 'Pfadtiefe' des Ego-

³⁵ Ludwig Schubart: Schubart's Karakter, Erlangen 1798, S. 1798.

³⁶ Wenngleich der Ausdruck nicht auf Geertz zurückgeht, wurde er durch sein gleichnamiges Buch dafür in der Wissenschaft viel beachtet. Der Ausdruck bezieht sich ursprünglich auf Ryles Ausführungen in seinem Aufsatz „Thinking and Reflecting“. Siehe Gilbert Ryle: Thinking and Reflecting, in: Collected essays 1929-1968, Bd. 2, London 2009, S. 479–493. Geertz liefert keine kurze Definition einer „Dichten Beschreibung“ in seinem Sinne, jedoch umschreibt er Funktion und Anwendung in seinem Aufsatz „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“: „Ist nämlich Ethnographie dichte Beschreibung und Ethnograph derjenige, der solche Beschreibungen gibt, dann lautet in jedem einzelnen Fall - ob es sich um eine Kladde mit Feldnotizen oder um eine Monographie vom Umfang malinowskischer Werke handelt - die entscheidende Frage, ob Zwinkern von Zuckern und wirkliches Zwinkern von parodiertem Zwinkern unterschieden wird. Wir haben die Triftigkeit unserer Erklärung nicht nach der Anzahl uninterpretierter Daten und radikal verdünnter Beschreibungen zu beurteilen, sondern danach, inwieweit ihre wissenschaftliche Imagination uns mit dem Leben von Fremden in Berührung zu bringen vermag. Es lohnt nicht, wie Thoreau sagt, um die ganze Welt zu reisen, bloß um die Katzen auf Sansibar zu zählen.“ Zitiert nach Geertz: Dichte Beschreibung (1987), S. 24.

³⁷ ebd., S. 15 Vgl. Sebastian Werr: Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick, in: Musik mit Methode: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (= Musik - Kultur - Gender 1), Köln 2006, S. 197–212, hier S. 197.

³⁸ Stegbauer hat darauf bereits in einem Artikel hingewiesen, in welchem er die Problematik untersucht, in welcher „die Akteurperspektive durch die des Forschers ersetzt wird. [...] Aus diesem Grund, so soll argumentiert werden, ist es unerlässlich, die Teilnehmerperspektive mit in die Forschung einzubeziehen.“ Zitiert nach Michael Windzio: Divergenzen zwischen Netzwerkforscher- und Akteurperspektive, in: Marina Hennig/Christian Stegbauer (Hrsg.): Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung), Wiesbaden 2012, S. 53–74, hier S. 53–54.

³⁹ Ich folge der Netzwerkdefinition von Jansen. Siehe Dorothea Jansen: Einführung in die Netzwerkanalyse: Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele, 3., überarb. Aufl. (= Lehrbuch), Wiesbaden 2006. Herz beschreibt zumindest drei leicht divergierende Definitionen und führt weitere Diskrepanzen in einer problematisierenden Besprechung auf. Siehe Andreas Herz: Strukturen transnationaler sozialer Unterstützung. Eine Netzwerkanalyse von personal communities im Kontext von Migration, Wiesbaden 2014, S. 30–32.

⁴⁰ Herz schlägt bei nahezu deckungsgleichem Inhalt für Ego-Netzwerk den Begriff der „personal community“ vor „da sich hierdurch eine begriffliche Doppelung in der konzeptionellen Rahmung des Gegenstands (personal community) und dem dafür vorgesehenen Forschungszugang (ego-zentrierte Netzwerkanalyse) ergibt, die in der Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚Netzwerk‘ begründet ist.“ Zitiert nach ebd., S. 29, Fn. 1.

netzwerkes, wie es Windzio fordert, ist aufgrund der zeitlichen Distanz und nur über die erhaltenen Archivalien schwer zu realisieren.⁴¹

„Somit liefert die Netzwerkanalyse in erster Linie deskriptive und komplexitätsreduzierende Erkenntnisse zu Interaktionszusammenhängen, die zwar einen wichtigen, aber eben nur einen Teil eines umfassenden Sozialstrukturkonzeptes ausmachen.“⁴²

Die dafür nötige empirische Informationsdichte ist durch die zeitliche Distanz sowie die Begrenzung auf erhaltene Materialien des 18. Jahrhunderts limitiert.⁴³ Das Erstellen des Ego-Netzwerkes von Zumsteeg dient dazu, das soziale Gefüge, in welchem sich der Musiker bewegt, kenntlich zu machen und Interpretationen desselben zu ermöglichen. Das personale Netzwerk ist indes für die Betrachtung nur insofern interessant, als es imstande ist, relevante Informationen über Zumsteeg zu liefern und damit als Schnittmenge einer soziologischen sowie kulturanthropologischen Arbeit zu dienen. Dass es sich dabei um eine soziale Form handelt, wie Herz unterstellt, indem er auf Mitchells Definition von 1969 verweist, ist dabei lediglich für die generalisierende Aussage über soziologische Konzepte zutreffend.⁴⁴ Gerade im Hinblick auf die soziologische Einordnung höfischer Netzwerke ist die Bezeichnung als „Figuration“ (Norbert Elias)⁴⁵ zutreffender, da sich im Gegensatz zur Form mit einer sich personell dynamischen Figuration die zu beschreibenden Gegenstände – etwa in Form von Musikstilen, Architekturen aber auch Örtlichkeiten des Handelns – in ihrer Bedeutung und damit in ihrer Interpretation wandeln.⁴⁶

Im Kontext der Stuttgarter Hofmusik zeigt sich das berufliche Umfeld Zumsteegs in Bereichen, die sich zu allen Zeiten durchdringen. Zum einen seine eigene Zeit der Ausbildung, in welcher er Mitschüler und Aufseher bzw. Lehrer erlebt und aus welchen sich sein späteres berufliches Netzwerk hauptsächlich zusammensetzen wird. Zum anderen die zweite Phase, die mit seiner Anstellung als Hofmusiker beginnt und sich mit seinem anschließenden Rollentausch vom Schüler zum Lehrer, welcher ihm einen neuen Handlungsspielraum gestattet, fortsetzt. In beiden Phasen wandeln sich zwar soziale Bezugsgrößen sowie die äußeren Umstände und Bezugspunkte innerhalb der Hofmusik, der Wandel geschieht allerdings äußerst langsam, sodass von einem nahezu statischen Ego-Netzwerk gesprochen werden kann. Darüber hinaus wurden wenige Personen aus Zumsteegs Wirkungskreis hinzugezogen, die nicht im Bereich der Hofmusik tätig waren. Die Rollen, die sie in Bezug auf Zumsteeg spielen, sind zu unterschiedlichen Zeiten je neu zu bewerten.

⁴¹ Michael Windzio: Ethnische Segregation in Freundschaftsnetzwerken. Unit-Non-Response und Imputation in einer Befragung von Schulklassen, in: Marina Hennig/Christian Stegbauer (Hrsg.): Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung), Wiesbaden 2012, S. 75–94, hier S. 76.

⁴² Bruno Trezzini: Theoretische Aspekte der sozialwissenschaftlichen Netzwerkanalyse, in: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie 24.3 (1998), S. 511–544, hier S. 522, ebenfalls zitiert in Christian Stegbauer/Marina Hennig: Fundierung der Netzwerkperspektive durch Habitus und Feldtheorie von Pierre Bourdieu, in: Marina Hennig/Christian Stegbauer (Hrsg.): Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung), Wiesbaden 2012, S. 13–32, hier S. 14.

⁴³ Ein besonders drastisches Beispiel aus der Schillerforschung betrifft seine Zeit als Regimentsarzt. Die mit ihm in Verbindung stehenden (namentlich bekannten) Vorgesetzten haben kaum schriftliche Zeugnisse hinterlassen, sodass dessen offizielle Tätigkeit nur vage nachvollziehbar ist. Etwaige heimliche Entfernungen von seinem Vorgesetzten, die ohnehin verschleiert werden mussten, sind entsprechend nicht nachzuweisen.

⁴⁴ Siehe Herz: Strukturen transnationaler sozialer Unterstützung. Eine Netzwerkanalyse von personal communities im Kontext von Migration (2014), S. 33; dort auch die Definition von Mitchell

⁴⁵ Siehe Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 423), Frankfurt am Main 2002, S. 2. Zur Verwendung des Begriffes siehe auch S. 243f.

⁴⁶ Eine ähnliche Herangehensweise findet sich bei Latour: „Ein Text ist dann dicht und gut, wenn jedem der einzelnen (menschlichen wie nicht-menschlichen) Akteure Handlungsspielräume zur Verfügung stehen, das Netzwerk neu zu weben, zu verändern, wenn neue Konstellationen möglich sind und neue Akteure hinzukommen können. Netzwerke basieren auf einem radikalen Relativismus, was nichts anderes bedeutet, als alle Relationen aufzuzeigen.“ Zitiert nach Werner Krauss: Bruno Latour: making things public, in: Dirk Moebius Stephan und Quadflieg (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2011, S. 595–609, hier S. 607.

Für die musikwissenschaftliche Analyse der Handschriften der Cellokonzerte stehen sowohl philologische Problemstellungen zur zeitlichen und kontextueller Einschätzung der Quellen sowie der Einsatz harmonischer und melodischer Mittel im Vordergrund. Da die Cellokonzerte zwischen spätestens 1777 und mindestens bis 1792 entstanden, lässt sich an ihrer deutlich komplexeren Faktur die Entwicklung des Komponisten wesentlich genauer ablesen als an den kurz gehaltenen Kompositionen seiner Lieder. Dieser Umstand ändert sich teilweise erst mit der Komposition der Balladen, die zwar später zu Zumsteegs bekanntesten Werken gehören, jedoch aufgrund der kleinen Besetzung weit weniger repräsentativ für den Komponisten sind. Innerhalb der langen Zeitspanne in welchen die Cellokonzerte geschrieben wurden, müssen indes selbst nicht nur weitere Werke Zumsteegs im Kontext betrachtet, sondern ebenfalls die Werke der ihn umgebenden Komponisten einbezogen werden.

1.2 Künstlerische Ausbildung in Württemberg im 18. Jahrhundert

Die Musikgeschichte Württembergs wurde in etlichen Publikationen hinlänglich diskutiert.⁴⁷ Für die Geschichte des Landes während der Regierungszeit Karl Eugens gilt dies noch weit mehr und soll deshalb lediglich kursorisch im Folgenden besprochen werden.⁴⁸ Das kleine Herzogtum Württemberg unter Herzog Karl Eugen (reg. 1737–1793) zählte im 18. Jahrhundert zu den kulturell bedeutendsten Höfen in ganz Europa. Dessen erste Phase einer repräsentativen und glanzvollen Außenwirkung erzielte der Hof dabei vor allem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durch den italienischen Komponisten Niccolò Jommelli und den französischen Choreographen Jean Georges Noverre (1727–1810).⁴⁹ Mit dem Aufbau eines neuen Ausbildungswesens ab 1770 unter Herzog Karl Eugen begann eine zweite Phase der württembergischen Geschichte, die sich deutlich von den vorherigen Umständen abhob und in der sich eine neue Generation von Musikern, Komponisten und anderen Künstlern behaupten konnten, unter welchen besonders Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) das höfische und städtische Musikleben Stuttgarts maßgeblich prägte. Innerhalb der hierarchisch organisierten Ständegesellschaft stellte die Hofmusik in ihrer Figuration einen durchaus bedeutsamen Aspekt der höfischen Repräsentation dar. Sie bewegte sich damit als Spielball auf dem politischen Parkett zwischen dem Hof auf der einen Seite und einer landschaftlichen Vertretung auf der anderen.

Der Streit der württembergischen Herzöge mit ihrer Landschaft, der Ständevertretung, war vorprogrammiert, denn die Herzöge hatten zwar die Möglichkeit, Reversalien zu erlassen, jedoch waren sie von den finanziellen Zuwendungen der Landschaft abhängig. Gerade in der Anfangsphase Karl Eugens Regierung hatte der junge Herzog noch im Sinne der Landschaft regiert.⁵⁰ Mit seiner wachsenden Erfahrung stellte er sich allerdings zunehmend gegen die Landschaft und entschied eigenmächtig. Durch Karl Eugens Hunger nach Geldmitteln kam es entsprechend zu schweren Unstimmigkeiten, deren Auswirkung bis hin zur Verlegung des Hofes von Stuttgart nach Ludwigsburg führte. Der württembergische Erbvergleich des Jahres 1770, dem der Herzog zwar zustimmte, zwang Karl Eugen in den Folgejahren zu einem Gesinnungswandel, der sich auch in der Kultur und damit in der Hofmusik niederschlug, dessen Umsetzung aber nur zögerlich verlief.⁵¹ Hofmusiker und Künstler waren Leidtragende dieser Auseinandersetzung, da sie ihre Finanzen aus der Rentkammer bezogen, die ihrerseits der Landschaft unterstand.⁵² Während Karl Eugen die Ausgaben für Repräsentationen mäßigte, änderte sich am Bedürfnis einer höfischen Repräsentation nur wenig. Da

⁴⁷ Die Pionierarbeit leisteten dabei die folgenden Autoren. Ein ausführlicher Überblick der relevanten Literatur findet sich in der angehängten Bibliographie. Siehe Rudolf Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, Josef Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, 2 Bde., Stuttgart 1890, Ernst Holzer: *Schubart als Musiker (= Darstellungen aus der württembergischen Geschichte 2)*, Stuttgart 1905.

⁴⁸ Siehe u.a. Karlheinz Wagner: *Herzog Karl Eugen von Württemberg: Modernisierer zwischen Absolutismus und Aufklärung*, Stuttgart München 2001; Robert Uhland: *Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart (= Darstellungen aus der württembergischen Geschichte 37)*, Stuttgart 1953; *Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, 2 Bde., Eßlingen a.N. 1907–1909; Emma Simon: *Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargestellt*, Stuttgart 1876.

⁴⁹ Umfangreiche Forschungsarbeiten sind hierzu bereits entstanden: Marita P. MacClymonds: *Niccolò Jommelli. the last years, 1769–1774 (= Studies in musicology 23)*, Ann Arbor 1980, Sibylle Dahms: *Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts (= Derra dance research 4)*, München 2010, Ute Christine Berger: *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, Tübingen 1997.

⁵⁰ Siehe Friedrich Wintterlin: *Landeshoheit*, in: *Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, 2 Bde., Bd. 1, Eßlingen a.N. 1907, S. 168–190, hier S. 169 Wintterlin bezieht dies insbesondere auf die Jahre bis 1756. Vgl. Jürgen Walter: *Carl Eugen von Württemberg, Gekürzte Neuaufll., Mühlacker Irdring 2009*, S. 186–209.

⁵¹ Siehe ebd., S. 252.

⁵² Siehe Hermann Abert: *Die dramatische Musik*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, Bd. 1, hrsg. v. *Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein*, Eßlingen a.N. 1907, S. 557–614, hier S. 522.

für die bisherige musikalische Außenwirkung größtenteils Ausländer herangezogen wurden, für die Karl Eugen mitunter astronomische Summen aufwendete⁵³, reifte in ihm mit dem Jahr 1770 die Vorstellung heran, die teuren Ausländer durch eigene Landeskinder, ähnlich der Stuckateure und Gärtner, an seinem neugegründeten Bildungsinstitut selbst auszubilden.⁵⁴ Die bereits im Jahre 1767 bei Künstlern angehäuften Schulden von 60.000 Gulden erzwangen schlichtweg diesen Kurswechsel.⁵⁵ Mit Errichten der Ausbildungsstätte auf Schloss Solitude forcierte er die Schulung von Landeskindern, deren Bezahlung lediglich einen Bruchteil der teuren ausländischen Virtuosen betragen sollte. Der notwendige Etat für Oper und Theater konnte entsprechend ebenfalls auf einen Bruchteil reduziert werden. Dieser Plan zur Restrukturierung der Hofmusik dürfte seinen Ursprung 1774 gehabt haben, in welcher Zeit die Ausbildung der Tonkünstler und Tänzer am militärischen Waisenhaus als gesondertem Studiengang begann. Die Verwendung der Ausbildungsstätte zum Heranziehen landeseigener Hofbediensteter, aber auch Musiker fügt sich damit problemlos in das Bild der zweiten, zurückhaltenden Phase Karl Eugens ein, dessen Inszenierung seiner von den Kanzeln der Kirchen verkündeten charakterlichen Wandlung in der Geschichtsschreibung seither geprüft wird.⁵⁶ Zum Zeitpunkt der Verkündung war die Restrukturierung der Hofkapelle zwar längst in vollem Gange, jedoch erschienen mit dem Ende des Jahres 1777 erstmals die Namen der Musiker im Hofadressbuch für das kommende Jahr, was zwar keine Konsequenzen für deren Bezahlung hatte, jedoch als offizielle Zugehörigkeit zum Hofstaat Karl Eugens gelesen werden muss.

1.3 Die Hohe Karlsschule als musikalische Ausbildungsstätte

Die heute als „Hohe Karlsschule“ bekannte Einrichtung, für die Karl Eugen auch über seinen Tod hinaus in Erinnerung geblieben ist, ist bereits unter verschiedenen Aspekten untersucht worden.⁵⁷ Im Hinblick auf die Musikausbildung ist sie jedoch bis heute eher stiefmütterlich behandelt worden. Da die Schule vorerst insbesondere zur Ausbildung von Militärs sowie Gartenkünstlern und Stuckateuren aufgebaut wurde⁵⁸, war die Erziehung vor allen Dingen durch einen militärischen Ausbildungsstil geprägt.⁵⁹ Uniform und Überwachung durch Aufseher sowie Mitschüler verdeutlichen den herrschenden alltäglichen Drill.⁶⁰ Das Konzept der Schule wandelte sich mehrfach, was sich ebenfalls mit ihren Anpassungen und Erweiterungen entsprechend in der Namensgebung zeigte. 1767 wurde sie auf dem Planungskonzept noch „Academie militaire“⁶¹ genannt, im gedruckten

⁵³ Abert listet beispielhaft den Besetzungsetat der Oper auf 1754 = 29970 Gulden; 1755 = 27770 Gulden; 1762/63 = 26714 Gulden; 1763/64 = 22608 Gulden; 1767 = 99410 Gulden. Siehe ebd., S. 522f.

⁵⁴ Siehe Uhland: Geschichte der Hohen Karlsschule (1953), S. 52.

⁵⁵ Siehe Abert: Die dramatische Musik (1907), S. 526.

⁵⁶ Siehe Gabriele Katz: Franziska von Hohenheim: Herzogin von Württemberg, Stuttgart 2010, S. 104–106.

⁵⁷ Die erste ausführliche Untersuchung verfasste Heinrich Wagner mit seiner dreibändigen Reihe Heinrich Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 1, Würzburg 1857; ders.: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 2, Würzburg 1857; ders.: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 3, Würzburg 1858; siehe auch Uhland: Geschichte der Hohen Karlsschule (1953); Bertold Pfeiffer: Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, hrsg. v. Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, Eßlingen a.N. 1907, S. 615–768; Gustav Hauber: Die Hohe Karlsschule, in: Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., Bd. 2, Eßlingen a.N. 1909, S. 3–114; Sabine Rathgeb: Studio & Vigilantia: die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 102), Stuttgart 2009, besonders S. 175–403; sowie Werner Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule: ein biographisches Lexikon, Stuttgart 2011.

⁵⁸ Der auslösende Grund mag ein finanzieller gewesen sein, da die Parkanlage des Schlosses Solitude noch nicht abgeschlossen war. Vgl. Wagner: Herzog Karl Eugen von Württemberg (2001), S. 25.

⁵⁹ Exerzieren wurde dabei bspw. als wichtiger Teil des Lehrplans betrachtet. Um äußere Einflüsse abzuhalten wurde darüber hinaus die Korrespondenz mit den Eltern streng reglementiert und überwacht. Siehe ebd., S. 78.

⁶⁰ Vgl. Rathgeb: Studio & Vigilantia (2009), S. 177.

⁶¹ Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 1 [Allgemeines], vom 7. August 1767.

Reglement von 1770 jedoch als „Militarische [sic!] Pflanz=Schule“⁶² bezeichnet. Mit dem Jahr 1773 wurde die Schule in eine Militär- (und Ritter-) Akademie und schließlich 1782 von Kaiser Joseph II. bekanntlich zur Hohen Schule – und damit in den Rang einer Universität – erhoben.

Mit der sich wandelnden Zielsetzung der Schule selbst veränderten sich ebenfalls die Zusammensetzung der Klassen sowie die Bestimmungen der Eleven und Zöglinge. Zwar wurde zu jedem einzelnen Schüler eine Akte mit dessen Unterlagen begonnen, eine fachliche Zuweisung kann allerdings nur grob geschehen sein und gestaltete sich vermutlich eher innerhalb der vier Klassen, in die die ersten Aufgenommenen eingeteilt wurden.⁶³ Die eigentliche Spezialisierung geschah erst gegen Ende des Jahres 1774, als das Fachlehrersystem eingeführt wurde.⁶⁴ Die Anzahl der Eleven und Zöglinge erhöhte sich innerhalb der ersten Jahre deutlich, sodass bis zum 31. Dezember 1773 bereits insgesamt 528 Zöglinge aufgenommen worden waren.⁶⁵ Bis zur Schließung der Karlsruhschule wurden insgesamt 50 Zöglinge dem Musikfach zugeordnet.⁶⁶

NAME	AUFNAHME	RESERVIERUNG	BERUF DES VATERS
Jakob Adam Beurer	5.2.1770	?	Grenadier
Lukas Breitling	5.2.1770	?	Corporal
Anton Weil	5.2.1770	17.10.1774	Tambour im Corps Royal d'artillerie
Wilhelm Friedrich Hirschmann	16.3.1770	22.9.1774	Stiefvater: Gemeiner
Johann Philipp Mohl	6.4.1770	?	Dienstknecht
Johann Friedrich Weberling	22.4.1770	10.9.1774	Corporal
Johann Jacob Häberle	16.8.1770	21.9.1774	Reiter
Johann Christoph Weber	16.5.1770	?	Wagner
Peter Pocquet	9.6.1770	?	Garde
Christian Ludwig Dietter	16.12.1770	24.11.1774	Canonier
Johann Kauffmann	16.12.1770	9.9.1774	Corporal
Johann Georg Kauffmann	16.12.1770	24.9.1774	Corporal
Johann Rudolph Zumsteeg	16.12.1770	21.9.1774	Corporal
Andreas Peter Malter	21.10.1771	18.10.1774	Tanzmeister
Georg Jacob Ernst Häusler	16.12.1770	21.9.1774	Corporal
Johann David Schwegler	16.12.1770	27.9.1774	Grenadier
Georg Christoph Schwegler	?	?	Grenadier
Maximilian Georg Friedrich Miller (2te)	9.1.1771	?	Major
Johann Georg Keller	9.1.1771	3.9.1774	Garde
Friderich Ludwig Rähle	17.1.1771	24.9.1774	Gemeiner
Johann Karl Wilhelm Stocker	?	16.10.1774	Grenadier
Christian Ludwig Leonhard Mayer	27.2.1771	26.9.1774	Hautboist (Garde)
Johann Benjamin Friderich Mayer (d.Ä.)	27.2.1771	26.9.1774	Hautboist (Garde)

⁶² Reglement vor die von Sr. herzoglichen Durchlaucht gnädigst aufgestellte Militarische Pflanz=Schule, Stuttgart 1770, in HStA, A 272 Bü 1. In dieser Form wurde sie auch das erste Mal in der Stuttgardische privilegierte Zeitung am 28 Februar 1771 benannt. Zum Reglement generell siehe Uhland: Geschichte der Hohen Karlsruhschule (1953), 66f. Rathgeb (Studio & Vigilantia [2009], S. 179) Rathgeb folgt Uhland (Geschichte der Hohen Karlsruhschule [1953], S. 73), dass die Bekanntmachung der Schule erst mit Karl Eugens Geburtstagsfest vom 11. Februar 1771 erfolgt sei, jedoch steht dies im Gegensatz zur vorherigen Veröffentlichung. Bei der Beschreibung des Geburtstags Karl Eugens, die am 28. Februar erscheint, wird darüber hinaus nicht die Militarische Pflanzschule beschrieben, sondern die Preisverleihung (in der beispielsweise auch General von Augé (1698–1784), welchem Schiller später zugewiesen wird, zum Feldzeugmeister ernannt wurde).

⁶³ Da die Unterschrift der Reverse erst 1774 ausgestellt wurde und einige der Schüler zu diesem Zeitpunkt ihre „Bestimmung“ selbst noch nicht kannten, muss davon ausgegangen werden, dass eine Spezialisierung erst nach dieser Zeit stattfand. Dass Musikerschüler direkt aufgenommen wurden, wie Rathgeb (Studio & Vigilantia [2009], S. 179) annimmt erscheint abwegig, sodass eher davon ausgegangen werden muss, dass eine musikalische Ausbildung ergänzt wurde. Vor 1774 kann deshalb nicht von Musikzöglingen gesprochen werden.

⁶⁴ Siehe Uhland: Geschichte der Hohen Karlsruhschule (1953), S. 111.

⁶⁵ Siehe Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsruhschule (2011), 35–60. Viele der Zöglinge waren in der Zwischenzeit bereits ins Militär, nach Hause oder in eine handwerkliche Lehre entlassen worden.

⁶⁶ Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 482–490.

NAME	AUFNAHME	RESERVIERUNG	BERUF DES VATERS
Christian Kienle	28.2.1771	9.6.1787	Grenadier
Christoph Albrecht Hauber	15.3.1771	12.11.1774	[Fourier]
Jacob Ulrich Renneau	18.5.1771	19.12.1774	Zimmermann
Peter Friedrich Curie	29.7.1771	?	Zimmermann
Jacob Friederich Gauß	29.12.1771	20.10.1774	Meßner
Johann Georg Mayer	29.12.1771	20.10.1774	[Beisitzer und Nachtwächter]
Johann Friederich Mayer	13.3.1772	20.10.1774	Amtsdiener
Johann Baptist Schaul	20.5.1772	?	Kammerlakai
Adam Tauber	30.11.1772	?	Kammermusikus (Taxis)
Ludwig Friderich Schweizer	5.12.1772	13.11.1774	Ratherr
Heinrich Schaul	17.1.1773	4.12.1774	Garde
Hieronimus Joseph Sicard	2.6.1773	?	Hoffechtmeister
Johann Christian Ludwig Abeille	28.7.1773	?	Kammerdiener
Johann Jacob Gottlieb	1.5.1775	29.4.1775	Garde
Carl Andreas von Qualenberg	4.4.1775 (?)	29.4.1775	Hofmusikus in Mannheim
Jacob Ulrich Bachmaier	1.5.1775	6.5.1775	Dragoner
Johann Benedict Bonsold	1.5.1775	?	[Musikmeister]
Johann David Friederich Haller	1.5.1775	1.5.1775	Corporal
Johann Jacob Gottlieb Keller	1.5.1775	29.4.1775	Garde
Friderich Carl Gottfried Kepler	1.5.1775	?	Kaufmann
Carl Friderich Weberling	29.5.1775	?	Corporal
Johann Christian Gottlob Eidenbenz	1.6.1776	?	Präzeptor
Johann Jakob Gauß	3.1.1778	?	Meßner
Johann Philipp Schweizer	1.2.1778	3.6.1778	Kellerei
Jacob Friderich Schwegler	24.3.1778	?	Garde

Tabelle 1.1: Musikzöglinge der Hohen Karlsschule

Deutlich zeigt sich anhand der Tabelle 1.1⁶⁷, dass die Reverse der Zöglinge zeitlich mit der Spezialisierung an der Akademie zusammenfallen. Karl Eugens Wunsch nach einer Verbesserung der Ausbildungsstätte hatte bereits im Sommer 1774 im Rahmen der Lehrerschaft zu Einschätzungen der Schüler geführt. Von den Schülern selbst wurde jedoch erst im November 1774 eine Einschätzung von sich selbst sowie von Mitschülern gefordert, in welcher sich auch bereits die meisten der späteren Musikschüler für die Musikausbildung entschieden. Daraus folgt, dass erst mit dem Ende des Jahres 1774 von einer eigentlichen musikalischen Fachausbildung gesprochen werden kann, wenngleich bereits früher Musikunterricht erteilt worden war. Als Lehrer im Fach Musik lassen sich bis zum Beginn⁶⁸ einer geregelten Tonkünstlerausbildung Johann Friedrich Seubert (1771–1793)⁶⁹, Johann Adam Schulfink (1771–1774)⁷⁰, Johann Georg Decker (1771–1793)⁷¹ Karl Eugen schreibt am 31. Oktober 1776 an Seeger: „[...] Da ich gnädigst geruhet habe dem Trompeter Decker der durch das Absterben des gewesenen HofTrompeters Bloss vacant gewordene Hof-Trompeters Stelle

⁶⁷ Zöglinge, deren Verweildauer auf der Akademie äußerst kurz war, wurden nicht in die Tabelle mit aufgenommen.

⁶⁸ Ob Musiklehrer vor dem Jahr 1771 unterrichtet haben, war nicht möglich zu eruieren, da keine Listen gefunden werden konnten, die vor Oktober 1771 erhalten sind. Es ist anzunehmen, dass Seubert, Schulfink und Decker ebenfalls früher, vielleicht bereits mit Beginn der Schule 1770 unterrichtet haben, beweisen lässt es sich jedoch nicht. Siehe HStA, A 272 Bü 161.

⁶⁹ Zu seinem Lebenslauf siehe unten.

⁷⁰ Siehe auch Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 603, Eberhard Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon, in: Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750 - 1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 11–84, hier S. 71 Von Stauch selbst ist kaum etwas bekannt. Ein einziger Beschwerdebrief hat sich in seiner Lehrerakte erhalten, in welcher er über „schimpfliche Reden“ und einen tätlichen Angriff auf seine Person berichtet. Siehe HStA, A 272 Bü 133.

⁷¹ Siehe auch Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 603.

mit der damit verknüpften Besoldung von 300 fl. jährl. jedoch aber dergestalten zu conferieren daß solcher noch ferner bey Meiner Herzogl. militair academie bleiben solle: Als gebe Ich solches dem Hhn ObristWachtmeister des Endes hierdurch gnädigst zu vernehmen, um ihm hiervon die Eröffnung zu thun. [...]“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133 und Christian Stauch (1773–1793)⁷² regelmäßig nachweisen.⁷³ Allerdings dürften darüber hinaus weitere Hofmusiker unterrichtet haben, die sich durch den Unterricht Gratifikationen erhofft hatten.⁷⁴ Da im Verlauf des Jahres 1774 zeitgleich einige der hauptsächlich italienischen Musiker⁷⁵ ihren Abschied erhielten, tritt der politische Wille, die Virtuosen durch ausgebildete Landeskinder zu ersetzen, besonders deutlich hervor. Darüber hinaus zeigt sich, dass sich innerhalb der Musik nicht – wie in anderen Städten – eine Familienstruktur über die Berufe der Väter ergibt. Stattdessen setzte sich durch die Erziehung an der Hohen Karlsschule die Musikklasse hauptsächlich aus den Kindern niederer Militärs zusammen, sodass eher aufgrund verwandtschaftlicher Verhältnisse eine ähnliche Ausbildung absolviert wurde. Darüber hinaus wurden die Zöglinge durch Eingangstests, zu denen ebenfalls die Musik gehörte, in ihren Begabungen geprüft. Uhland erläutert, dass die Anzahl der Musikzöglinge seit 1772 abnahm.⁷⁶ Da jedoch von einer eigentlichen Musikausbildung erst ab 1774–75 gesprochen werden kann⁷⁷, wäre Uhland dahingehend zu korrigieren, dass erst nach Mai 1775 kaum mehr Musiker aufgenommen wurden.⁷⁸ Da ab 1778 keine neuen Musiker hinzukamen und die Anzahl der Preise für Musik reduziert wurde, wandelte sich die Tonkünstlerausbildung vom Heranziehen einer eigenen Hofkapelle zurück in einen ergänzenden Musikunterricht für die anderen Fächer der Hohen Karlsschule.⁷⁹ Gleichzeitig wird dadurch der Charakter der Ausbildung deutlich, die zu einem konkreten Ziel, nämlich zur Schaffung eines vollständigen Orchesters führen sollte. Die Tonkünstler müssen entsprechend streng nach

⁷² Siehe Wagner: *Geschichte der Hohen Carls-Schule* (1857), S. 604.

⁷³ Siehe HStA, A 272 Bü 161.

⁷⁴ Es bleibt fraglich, ob und welche weiteren Hofmusiker an der Akademie unterrichteten. In der Personalakte von Johann Martialis Greiner (1724–1805) (Lebensdaten nach Nägele/Pelker (*Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme*, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*, [Online-Publikation] [= *Schriften zur Südwest-deutschen Hofmusik 1*], [Schwetzigen] 2014, S. 479–535, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> [besucht am 25.11.2015], S. 510) findet sich ein Bittbrief an Karl Eugen mit Hinweis auf eine Lehrtätigkeit: „[...] und ob ich gleich vermög des geschlossenen Accords nur verbunden war Wochentlich etwann ein paarmal denen Eleves in der Violin unterricht zu geben; so ertheilte ich ihn doch selbigem täglich zweimal, um meinem Eifer in Ewer Herzoglichen Durchlaucht Höchsten Dienften auch hierinnen an Tag zu legen.“ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 615 [Hofkapelle und Hofmusik], Brief an Karl Eugen Anfang Juni 1773. Vermutlich betraf diese Lehrtätigkeit allerdings das Gymnasium Illustre in Stuttgart, in welchem Musiklehrer nicht gesondert erwähnt wurden. Für diesen Hinweis danke ich herzlich dem Spezialisten zur Hohen Karlsschule Werner Gebhardt.

⁷⁵ Bei den Entlassenen handelt es sich um Pietro Martinez, Antonio Lolli und dessen Ehefrau, Thadeus Hoefelmayer und dessen Ehefrau, Andrea Curz, Luigi Baglioni, Michel Pio Meroni, Candido Passavanti, Johann Wilhelm Friedrich Steinhardt, Caetano Neusinger und Johann Friedrich Baltz. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 611 [Hofkapelle und Hofmusik], Decretum vom 29.7.1774.

⁷⁶ Siehe Uhland: *Geschichte der Hohen Karlsschule* (1953), S. 111.

⁷⁷ Die Einführung des musikalischen Studiengangs ist damit ein weiteres Beispiel der fachlichen Neuausrichtung der Schule, die in den Jahren 1773–74 eine Vielzahl neuer Fächer ergänzte. Siehe ebd., S. 101. In diesem Zusammenhang ordnete Uhlig die vierte Reise nach Italien ein, in deren „Mittelpunkt [...] jedoch der Wunsch des Herzogs [stand], mit Blick auf den geplanten Ausbau seiner Militärakademie zu einer Hohen Schule vergleichbare pädagogische, wissenschaftliche und soziale Institutionen Italiens kennenzulernen.“ Zitiert nach Wolfgang Uhlig/Johannes Zahlten (Hrsg.): *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, Stuttgart 2005, S. XXXIII.

⁷⁸ Dass den Zöglingen durch Uriot Unterricht in der „Action“ erteilt wurde, wie Uhland bemerkt und sich daraus eine Theaterschule entwickelte, scheint zweifelhaft. Vgl. Uhland: *Geschichte der Hohen Karlsschule* (1953), S. 112. Da das kleine Hoftheater erst später gegründet wurde und in den Unterrichtsplänen bis 1775 kein Unterricht Uriots nachweisbar ist, lässt sich die Annahme nicht bestätigen. Uriot trat als Librettist insbesondere zu den Geburtstagen Franziskas von Hohenheim in Erscheinung, daher ist ein solcher Unterricht zwar denkbar, allerdings nicht nachweisbar. Als Französischlehrer wurde er erst im Dezember 1774 angestellt ebd., S. 116, sodass er von den vorgesehenen 6 Wochenstunden zumindest einen Teil der Tonkünstler unterrichtete, denn auch in der französischen Sprache wurden die Klassen in drei Gruppen geteilt, von welchen die Musiker 1774 vom Lehrmeister Mayerlen und Quinard unterrichtet wurden. Siehe HStA, A 272 Bü 96.

⁷⁹ Uhland: *Geschichte der Hohen Karlsschule* (1953), 172f.

Aufbau und Stärke des bestehenden Orchesters in die jeweiligen Instrumente eingeteilt worden sein, sodass die instrumentalen Verhältnisse gewahrt blieben. Im Jahr 1781 wurden die meisten der Zöglinge in die Hofmusik entlassen und erhielten dementsprechend die für sie vorgesehene Anstellung. Der Zweck der Ausbildung war damit aus der Sichtweise des württembergischen Hofes erfüllt. Darüber hinaus wurde einigen wenigen erlaubt, als Musiklehrer an die Karlsschule zurückzukehren und sich dadurch einen Zusatzverdienst zu ermöglichen.

Ähnlich wie in anderen Disziplinen wurden auch Tonkünstler auf diversen Gebieten während der jährlichen Feierlichkeiten zur Errichtung der Ausbildungsstätte Mitte Dezember geprüft. Bereits seit 1772 führten die Zöglinge gemeinsam Stücke im Rahmen solcher Feste auf, jedoch dürfte eine gemeinsame Arbeit zwischen der offiziellen Hofmusik und den Zöglingen nicht früher als 1774 stattgefunden haben. Ein vermutlich 1774 entstandener Stundenplan⁸⁰ legt nahe, dass die fünf offiziellen Musiklehrer bereits in einzelnen Instrumentenklassen unterrichteten.

Die Liste in Reinschrift zeigt darüber hinaus, dass neben den später als Musikzöglinge geführten Namen weitere Personen aufgelistet sind. Von den späteren Hofmusikern bekamen lediglich Weberling, Schaul, Dietter, Weber, Weil und Mayer jun. an jedem Tag Violinunterricht bei Seubert, während die anderen Zöglinge nur jeden zweiten Tag Unterricht erhielten. Bemerkenswert ist auch, dass das Hauptinstrument Violine von allen unterrichtet wurde, wohingegen Tasteninstrumente nicht aufgeführt wurden. Lediglich Seubert unterrichtete alle in der Hofmusik vorhandenen Instrumente und muss entsprechend als der wichtigste Lehrer gewertet werden. Da die Liste lediglich den Instrumentalunterricht erfasst, muss daraus geschlossen werden, dass entweder eine Ausbildung im Gesang noch nicht stattgefunden hatte oder diese gesondert ablief.⁸¹ Dafür spricht ebenfalls, dass die späteren Sänger in den Streichinstrumenten durch Decker ausgebildet wurden, sodass ein logistischer oder zeitlicher Grund für diese Zuteilung naheliegt. Außerdem zeigt sich, dass die Verteilung der Zöglinge auf die entsprechenden Instrumente der gewöhnlichen Besetzung eines Orchesters entspricht. Ob die Instrumente zur freien Auswahl standen, muss deshalb bezweifelt werden, wenngleich sich keiner der Zöglinge negativ über die Instrumentenwahl äußerte. Auch wenn im Jahr 1778 ein einziges Mal ein Preis in Komposition vergeben wurde, war das Komponieren kein Teil des regulären Curriculums.⁸² Dennoch interessierten sich zumindest Schaul d. Ä., Weberling, Gauß, Dietter und Zumsteeg für die Kompositionskunst, auch wenn Kapellmeister Boroni diesem Unterricht ablehnend gegenüber stand.⁸³ Preise und Auszeichnungen waren Teil des pädagogischen Konzeptes der Ausbildungsstätte und die Tonkünstler bildeten dabei keine Ausnahme. Die musikalischen Preise wurden allerdings erst seit 1772 in den Kategorien Saiteninstrumente und Blasende Instrumente vergeben.⁸⁴ Bereits 1773 wurde zusätzlich Vokalmusik prämiert. Die Preise wurden weiter differenziert, sodass ab 1776 der Preis für Saiteninstrumente in Violine und Violoncello unterschieden wurde. Bereits im Jahr 1779 wurden jedoch keine weiteren Ehrungen in den musikalischen Fächern vergeben, was sicherlich damit zusammenhing, dass die Zöglinge in diesem Jahr im Adressbuch unter der herzoglich-

⁸⁰ Der Plan selbst ist undatiert, aufgrund der genannten Personen lässt sich allerdings annehmen, dass er vermutlich 1774 entstanden ist.

⁸¹ Da bereits im März 1775 eine Aufführung stattfand, in welcher Sängerinnen und Sänger aufgeführt wurden, muss davon ausgegangen werden, dass die Gesangsausbildung gesondert stattfand. Darüber hinaus wurden bereits spätestens 1774 Preise für die Vokalmusik vergeben. Siehe HStA, A 272 Bü 96, Actum den 22. September 1774.

⁸² Es findet sich in der Bezeichnung der zu unterrichtenden Fächer mit „In der Tonkunst und Komposition“ ein einziger Hinweis darauf, dass Komposition als Fach angedacht war. Eine Klasse bzw. ausschließlicher Unterricht in diesem Fach kann allerdings nicht existiert haben. Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1781, Stuttgart 1780, S. 47.

⁸³ Siehe Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart, in: Musikalische Real=Zeitung, 19. Aug. 1789, Sp. 256–258, hier S. 257. Interessant ist die gewählte Formulierung „Dieser [Boroni] mußte sich seiner damaligen Bestimmung gemäs, dem Unterricht [in Komposition] unterziehen.“ Der Unterricht wurde jedoch bereits nach zwei Monaten unter Vorwänden abgebrochen.

⁸⁴ Balthasar Haug: Der zweite Stiftungstag der herzoglich württembergischen militairischen Pflanzschule [...], Ludwigsburg 1772, S. 39.

Leubert	Schulz	Stautz	Decker
Montag Mittwoch Freitag Daukhay.	Montag Dienstag Mittwoch Donnerstag Freitag Daukhay.	Montag Dienstag Mittwoch Donnerstag Freitag Daukhay.	Montag Dienstag Mittwoch Donnerstag Freitag Daukhay.
an 1-3. Violin.	an 1-2. Violin.	an 1-2. Violin.	an 1-2. Violin.
4 Trompeten. Kempff 2. V. Vetter.	Kempff 3. Bismund Krafft 4.	Kempff 1. Kegler.	Klop. Redone.
an 2-3. Violin.	an 2-3. Violin.	an 2-4. Violin.	an 2-3. Violin.
Wieding.	an 2-5. Basson.	Tauber, Sr.	Georg Meyer.
Nickler.	Chewler.	Chaul jun.	Renau.
Wbar.	Wichels.	Bernard.	
Weil.	Chack.		
Meyer, jun. Meyer, jun.	4. A-4. C. Bass.		
	Hirtzman.		
an 3-4. Corni.	an 4-5. C. Bass.	an 4-5. Violin.	an 3-4-5. Violin.
Haberle.	Cherfauer.	Stridrik.	Benckhager.
Habkauer.	Cherfauer.	Tauber, jun.	Hetz.
Heurer.	Cherfauer.	Pouquet jun.	Keller, jun.
	Cherfauer.	Pilz.	
an 7-5. Flauti.	an 5-7. Violin.	an 5-6. Violin.	an 5-6. Violin.
Bram.	Cherfauer.	Winkel.	Eyer.
Keller, Sr.	Cherfauer.	Straub, Sr. Bispingen.	Wittkebach.
Meyer, Sr. Hirtzman.	Cherfauer.	Stridrik, jun. Klink.	Stemler.
Corni.	Cherfauer.	Genb. Sr. Huber, jun.	Carl Johann.
Strohale.	Cherfauer.	France.	
Strohauer.	Cherfauer.		
Heurer.	Cherfauer.		
Seitler.	Cherfauer.		
Cherfauer.	Cherfauer.		

Veröffentlichung oder Weitergabe an Dritte nur mit schriftlicher Genehmigung.
 Signatur: **HSTAS 4272 Bü 80**

Abbildung 1.1: Unterrichtsplan der Musiklehrer. Der fünfte Musiklehrer Malter befindet sich auf der Rückseite des Dokuments. HStA, A 272 Bü 80.

chen Hofmusik offiziell aufgelistet wurden, wengleich sie noch nicht den Status von Hofmusikern besaßen.

1.4 Das Violoncello als Soloinstrument

Die Geschichte des Violoncellos als Soloinstrument weist zurück in das 17. Jahrhundert, wo sich spätestens in den letzten beiden Jahrzehnten die ersten eigenständigen Instrumentalkompositionen für Violoncello im deutschsprachigen Raum nachweisen lassen.⁸⁵ Bedingt durch die tiefe Stimmung wurde es vor allen Dingen als Begleitinstrument und als Generalbassinstrument verwendet. Die solistische Behandlung des Cellos spielte hingegen eine untergeordnete Rolle, wengleich keine geringe Zahl an Solokonzerten während des 18. Jahrhunderts entstand.⁸⁶ Die Betrachtung des Cellos im zeitlichen Kontext zeigt, dass das Instrument in seiner Verbreitung zwar nicht mit der Violine und dem Cembalo wetteifern konnte, jedoch aufgrund der höfischen Kultur als Soloinstrument keine Seltenheit darstellte. Im Rahmen höfischer Konzerte, die durch abwechslungsreiche Programme bestimmt waren, fand das Violoncello häufig Verwendung.

Eine Betrachtung der Cellokonzerte des 18. Jahrhunderts ist bis heute diffizil. Die Komponisten traten mit ihren Werken in unterschiedlicher Weise an Musikverleger heran, sodass die Verlagsprogramme der damaligen Zeit lediglich als Hinweis auf eine etwaige Verbreitung gewertet werden können. Da der Musikmarkt des 18. Jahrhunderts für die Celloliteratur sicher nicht sonderlich lukrativ war, setzten sich Komponisten in der Regel nicht in besonderem Maße für eine Veröffentlichung ein, sodass die gedruckten Werke nur eine indizienhafte Aussagekraft über ihre Verbreitung in sich tragen. Manuskripte von Cellokonzerten finden sich viele, wobei ohne weitere Einzeluntersuchungen deren Datierung äußerst schwer fällt oder im Dunkeln bleiben muss.

Das Cello als Soloinstrument hatte, wie jedes andere Instrument auch, Liebhaber und Gegner. Schubart äußert sich aufgrund eines Konzertes 1775 – wohl in Augsburg – über Violoncellisten, in welchen er einige der ihm zu diesem Zeitpunkt bekannten auflistet:

„Herr Kempfer ist, meines Wissens, der Einzige in Europa, der dieß Instrument Solo und mit diesem Nachdrucke spielt; und dieß bringt einem Künstler allemal Ehre. indessen glaub'ich doch, daß Baßinstrumente, wenn man sie auch wie Mara, Wozika, Reinert, Schwarz und Kempfer zu bearbeiten weiß, nicht von der langen, starken, daurenden Wirkung sind, wie Alt, und Diskantinstrumente. Nur diese sind bestimmt, auf dem Strome der Harmonie zu schwimmen, und die Melodie zu bilden.“⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Heinz von Loesch: Art. „C. Violoncellomusik. 1. Das Cello als Soloinstrument“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 9 (1994), S. 1695–1700, hier S. 1695. Die Datierung bezieht sich in der Regel auf das Jahr 1680, in welchem als Schlüsseldatum die Anstellung der vier Violoncellisten in Wien angeführt wird. Siehe Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 9.

⁸⁶ Heinz von Loesch vertritt die Ansicht, dass „[bis] ins späte 18. Jh. nur ganz wenige bedeutende Cellokompositionen verfaßt [wurden].“ Zitiert nach Heinz von Loesch: Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti: ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung (= Europäische Hochschulschriften : Reihe 36, Musikwissenschaft 80), Frankfurt am Main [u.a.] 1992. Diese Aussage lässt sich weder anhand der vorliegenden Quellen noch der Sekundärliteratur verifizieren. Siehe auch ders.: C. Violoncellomusik. 1. Das Cello als Soloinstrument (1994), S. 247–255. Loeschs chronologische Auflistung der Konzerte im Anhang beginnt mit dem Grand Pot-pourri für Cello und Orchester von Carl Maria von Weber von 1808. ebd., S. 247. Für kurze Auflistungen siehe Sylvestre Milliot: *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle*, Réimpr. de l'éd. de Paris, 1981, Paris 1985, S. 725–727; Gisela Blees: *Das Cello-Konzert um 1800: eine Untersuchung der Cello-Konzerte zwischen Haydns Op. 101 und Schumanns Op. 129* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 78), Regensburg 1973, S. 171–186.

⁸⁷ Christian Friedrich Daniel Schubart, in: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774* 47 (12. Juni 1774), S. 373.

Während Schubart der Klangfarbe des Cellos zu diesem Zeitpunkt eher ablehnend⁸⁸ gegenüber stand, veröffentlichte Sabbattier de Castres nur zwei Jahre später in seinem *Dictionnaire des origines, découvertes, inventions et établissements* eine beinahe gegensätzliche Position.

„VIOLONCELLE, instrument de musique à cordes. Le violoncelle fut inventé par Bonocini, Maître de Chapelle du Roi de Portugal, & apporté en France, ou du moins mis en vogue par les sieurs Batistin Struk & l'Abbé, tous les deux excellens Artistes. Le violoncelle est l'instrument de basse le plus sonore ; il articule parfaitement ses sons, il rend toute forte de musique, pleine, simple, figure, &c. Il est très-favorable pour les voix qu'il accompagne; il se lie aussi parfaitement bien avec la flute traversiere ; à l'égard du violon, il est sa veritable basse, étant de même genre d'harmonie. On execute encore, sur le violoncelle, des sonates & même des concertos qui sont un très-bel effet.“

Carl Ludwig Junker, der sich insbesondere als Ästhetiker, Kunstkritiker und Musikschriftsteller begriff, veröffentlichte bereits in seinem *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782* eine Besprechung unterschiedlicher Instrumente, in welchen er für das Cello die Virtuosen Jäger, Mara und Himmelsbauer sowie als Komponisten Mara, Boccherini und de Jardini aufzählt.⁸⁹

In der Zeit von 1750–1800 sind mindestens 200 Cellovirtuosen an den Höfen bekannt, ca. 150 Komponisten schufen Werke für das Violoncello.⁹⁰ Auch wenn entsprechend beinahe an allen Höfen Werke für Solocello entstanden, ist Paris als wichtigstes Zentrum zu betrachten und scheint als kompositorischer Knotenpunkt fungiert zu haben.⁹¹ Aufgrund der Reisetätigkeit und der schwer nachzuvollziehenden Ortswechsel einzelner Persönlichkeiten erscheint es methodisch fraglich, die Cellokonzerte in Regionen einzuteilen und sie unter geographischen Stilkriterien zu subsumieren.⁹² Da weder Schubart noch Junker im Allgemeinen oder durch Benennung dortiger Komponisten auf Paris verweisen, lässt sich entnehmen, dass ihnen lediglich konkrete, erlebte Aufführungen als Referenz dienten. Zusätzlich kommt hinzu, dass die hierarchische Figuration der höfischen Welt mitsamt der Wahl des Instruments der Herrschenden eine besondere Rolle einnimmt. Junker zählt zuvorderst seines ersten Musikalischen Almanachs in einem „Unvollständige[n] Verzeichniß nur der uns bekannten musikalischen Erdengötter“ Herrscher mit ihren jeweiligen Instrumenten auf, die offenbar nach politischer Wichtigkeit sortiert worden waren.

Von den insgesamt 13 aufgeführten und nach politischem Gewicht geordneten Namen zeigt sich, dass, abgesehen von der Königin von England, nur Herrscher des Heiligen Römischen Reiches aufgezählt wurden. Als Cellospieler benennt Junker lediglich Kaiser Joseph II., Friedrich Wilhelm II.,


⁸⁸ Demgegenüber beschrieb er in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst den Klang im Verhältnis zur Bratsche folgendermaßen: „Dieses Instrument [Violoncello] nimmt sich viel besser zum Sologeigen aus, als die Bratsche, weil es einen gewissen Herrscherton hat, der dem Solo mehr angemessen ist. Der Ton desselben in der Höhe ist äusserst scharfschneidend, und unter der Faust eines Meisters reizend und lieblich. Man kann darauf die Stimme des besten Tenoristen bis zur Täuschung nachahmen.“ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Christ. Friedr. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 300.

⁸⁹ Carl Ludwig Junker: *Musikalischer Almanach* : auf das Jahr 1782, Aethinopel 1782, S. 92, 110.

⁹⁰ Das Erstellen eines Repertoirekatalogs für das 18. Jahrhundert steht noch aus. Die Zahlen beziehen sich auf Auflistungen, die im Rahmen dieser Arbeit zusammengetragen wurden, können aber aufgrund der unvollständigen Vorarbeit lediglich als vage Orientierung dienen. Die tatsächliche Anzahl dürfte um Etliches höher liegen. Die Auflistung von David Johnstone ist hilfreich, erfasst allerdings ebenfalls hauptsächlich in zeitgenössischen Lexika erwähnte Komponisten. Siehe David Johnstone: *Directory / Library of famous historical cellist*, URL: <http://www.johnstone-music.com/directory/> (besucht am 27. 11. 2015). Dasselbe gilt für Milliot's Index. Siehe Milliot: *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle* (1985), Anhang, S. VI–XVI.

⁹¹ Immerhin waren mindestens 36 Komponisten dort tätig.

⁹² Weber teilt die Violoncello-Konzerte in „Italien“, „Frankreich“ sowie in „Deutschland“ auf, wobei „Deutschland“ in die Bereiche „Mannheimer Konzert“, „Wiener Klassische Schule“, „Böhmen, Russland, Ungarn und Polen“ sowie „Norddeutschland“ differenziert wird. Auch wenn unbestreitbar lokale Besonderheiten eine Rolle gespielt haben, liefert Weber keine haltbare Begründung für die national konstruierte stilistische Einordnung. Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932).



**Unvollständiges Verzeichniß nur
der uns bekannten musikalischen
Erdengötter.**

Der Kaiser, spielt das Clavier und das Violoncello.

Die Königin von England, das Clavier. Ihr Lieblingscomponist ist Abel.


Ihr Gemahl und der König von Preussen, die Flöte.

Der Churfürst von Pfalz. Bayern, das Clavier und die Flöte, aber mit ausserordentlicher Schüchternheit.

Der Herzog von Württemberg, das Clavier.

Der Herzog von Braunschweig, die Violin. Sein Lehrer und lieblich ist Pesch.

Die



Die Prinzessin von Sachsen, Clavier und Sang.

Der Marggraf von Baden, hat ehemals die Flöte,

Der Marggraf von Brandenburg das Violoncello gespielt.

Die Marggräfinn von Baden, spielt das Clavier.

Die regierende Fürstin von Nassau-Weilburg, hat ehemals göttlich gesungen, spielt noch das Clavier.

Der Fürst von Fürstenberg, spielt das Violoncello.

Der Fürst von Salzburg, die Violin.

Januar.

Abbildung 1.2: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782

Marggraf von Brandenburg, sowie Joseph Wenzel, den Fürst von Fürstenberg.⁹³ Vor diesem politischen Hintergrund erklärt sich die Aufzählung der Virtuosen von Schubart und Junker, indem insbesondere die an diesen Höfen tätigen Cellisten Erwähnung fanden. Da den Musikern des Württembergischen Hofes keine Bildungsaufenthalte im Ausland gewährt wurden, sowie die Publikation eigener Werke aus der Hofmusik zur Veröffentlichung zu unterbleiben hatten, war eine Verbreitung der Werke Zumsteegs sowie dessen Tätigkeit als Virtuose bereits von Beginn an ausgeschlossen. Dank der Veröffentlichungen durch die ihn umgebenden Musikschriftsteller Junker und Schubart findet seine Tätigkeit als Cellist überhaupt Eingang in die Musikkultur, wenngleich eine Verbreitung der Werke aufgrund der genannten Bedingungen kaum nachvollzogen werden kann.

1.5 Personelle und territoriale Verortung des Violoncellos

Städtische oder größere territoriale Bezüge aufgrund stilistischer Unterscheidungen treffen zu können, ist nur mit Einschränkungen möglich. Die Stilbildung verlief je nach Person und Standort unterschiedlich, sodass eine spezifische lokale Zuordnung noch am ehesten durch die Hofzentren zu fassen ist. Da die Vielzahl der Höfe im 18. Jahrhundert damals wie heute keinen einfachen Blick auf die höfischen Figurationen erlaubt, werden im Folgenden biographische Aspekte von Komponisten aus Paris, Berlin, Mannheim und Wien zum Vergleich herangezogen, die allerdings mitnichten als Beispiel einer Musik der jeweils zugeordneten Stadt gelesen werden können und lediglich der groben Einteilung dienen sollen.

Zumsteegs Position innerhalb der Cellovirtuosen und Komponisten ist differenziert zu betrachten.⁹⁴ Aus seinem direkten Umfeld komponierte lediglich Agostino Poli für das Violoncello, jedoch mag er für Zumsteegs Verbindungen nach Paris eine Rolle gespielt haben. Zieht man die durch Schubart und Junker genannten Komponisten Mara, Jardini, Jäger und Himmelbauer heran, zeigt sich, dass eine vergleichende Verortung der Werke Zumsteegs nicht leicht zu bewerkstelligen ist.⁹⁵ Haydns Erfolge lassen ihn zwar im Vergleich als erfolgreichen Komponisten erscheinen, dessen Cellokonzerte gemeinsam mit den Werken Boccherinis sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Ob außer der zeitlichen Nähe eine weitere Verbindung zwischen Haydn und Zumsteeg besteht, ist indes ungewiss. Auch wenn eine lokale, städtische Gebundenheit im 18. Jahrhundert nur noch vage zu erkennen ist, bleibt ohne weitere Einzeluntersuchungen zu den jeweiligen Komponisten und ihrem personellen und zeitgeschichtlichen Kontext die Fokussierung auf Musikzentren, wie sie sich in Pa-

⁹³ Siehe dazu auch Felix Loy: Die Hofmusik am Fürstlich Fürstenbergischen Hof zu Donaueschingen im 18. Jahrhundert, in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hrsg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, [Online-Publikation], Bd. 1 (= Schriften zur Südwest-deutschen Hofmusik), [Schwetzingen] 2014, S. 55–104, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015), hier S. 72.

⁹⁴ Dass Blees mit ihrer Dissertation *Das Cello-Konzert um 1800* Zumsteeg unter die Mannheimer Cellisten rechnet, entstand vielleicht aufgrund der bloßen Behauptung Webers, der Zumsteeg aufgrund der Nähe zu Mannheim dort aufführt. Siehe Blees: *Das Cello-Konzert um 1800* (1973), S. 15.

⁹⁵ Bisherige Arbeiten beziehen sich in der Regel nicht auf berühmte Komponisten des 18. Jahrhunderts, sondern auf Komponisten, die heute mit Blick auf das 18. Jahrhundert berühmt sind. Entsprechend beschreibt Raychev die Komponisten Boccherini, Dupont und Romberg. Siehe Evgeni Dimitrov Raychev: *The virtuoso cellist-composers*. From Luigi Boccherini to David Popper. A Review of their lives and works, mss. Diss. Tallahassee: Florida State University, 2003. Eine Ausnahme dazu stellt die Arbeit von Reiswig dar, die unter dem Aspekt der Performanz etliche der für diese Studie ebenfalls relevanten Konzerte anführt. Kathryn W Reiswig: *Performance aspects of selected violoncello concerti from the period 1700 - 1820*, mss. Diss. Kansas City: University of Missouri-Kansas City, 1985, S. 42–65. Eine kurze Auflistung einiger Cellokonzerte findet sich bei Sharon Meilstrup: *Concerto for violoncello and orchestra*, op. 27 by Paul Wranitzky. A critical edition, mss. Diss. Provo: Brigham Young University, 2009, S. 30–41. Die zusammengetragenen Konzerte, die die Zeit von 1760–1790 beschreiben sollen, übersteigen die Zeitspanne allerdings deutlich. Meilstrup basierte ihre spätere Arbeit auch auf Hans Weber, dessen Dissertation von ihr als eine „very useful highlight study“ eingeordnet wird. Zitiert nach dies.: *The Violoncello Concerto from 1700-1975*, URL: <http://sites.lib.byu.edu/musref/wp-content/uploads/sites/54/2008/05/meilstrup%5C-celloconcerto.pdf> (besucht am 27. 11. 2015).

ris, London, Wien und zum Teil auch in Berlin manifestierten, entscheidend. Fraglich ist ferner, ob die Entwicklung des Cellokonzerts „national“ einzuteilen ist, wie es seit Wasielewskis einflussreicher Publikation geschehen ist.⁹⁶ Die dort unterstellten stilistischen Eigenarten der nach den politischen Gegebenheiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts ausgerichteten geographischen Schwerpunkte wurden von den folgenden Publikationen von Weber und Rapp nicht in Frage gestellt und stattdessen durch den Aspekt der Schulbildung erweitert und verfeinert.⁹⁷ Während sich in Frankreich von einer französischen Celloschule sprechen lässt, vorwiegend wegen der personellen Fokussierung auf einzelne Cellisten sowie aufgrund deren Tätigkeiten als Cellolehrer und der Publikation von Cellolehrwerken, ist die jeweilige kontextuelle Einbettung andernorts divers und komplex.

1.5.1 Paris

Paris muss mit seinem Concert Spirituel als Zentrum der Instrumentalmusik und entsprechend auch als Anziehungspunkt für Cellisten gewirkt haben. Wenig ist bekannt über Martin Berteau (ca. 1691–1771)⁹⁸, dessen Konzerte heute als verloren gelten müssen. In der heutigen Forschung wird er indes als Gründer einer französischen Celloschule betrachtet,⁹⁹ und diejenigen Komponisten, die die Jahre zwischen 1770 und 1790 durch ihre Werke für das Violoncello in Paris prägen, werden entsprechend mit Berteau in Verbindung gebracht. Eine differenziertere Betrachtung ist allerdings bisher ausgeblieben, sodass eine etwaige Schulbildung durch Berteau ebenfalls hinterfragt werden muss.¹⁰⁰

Die zeitgenössischen Berichte von Laborde und Gerber stellen noch keine Beziehung zu einer Schule her.¹⁰¹ Eine weitere Äußerung, die von Laborde im Jahr 1780 herausgegeben wurde, lässt jedoch daran zweifeln, dass eine einheitliche stilistische französische Schule existierte:

„[Die Cellovirtuosen und Brüder Janson] Rivaux de MM. Duport, on a toujours le même plaisir à les entendre. Il est impossible de jouer l’adagio avec plus de goût, d’ame & de sentiment que M. Janson l’ainé. Paris seul a eu l’avantage de réunir quatre Professeurs de ce mérite.“¹⁰²

Ob die „Cello-Rivalen“¹⁰³ für einen gemeinsamen französischen Unterrichtsstil eintraten, lässt sich durch die kurze Charakterisierung nicht ableiten. Blees ordnete die Komponisten jedoch in eindeutige Lehrer-Schüler Verhältnisse ein.¹⁰⁴

⁹⁶ Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte*, hrsg. v. Waldemar von Wasielewski, 2. durchgearb. und verm. Aufl., Leipzig 1911.

⁹⁷ Weber 1925 trennt insbesondere die deutschsprachigen Landschaften in vier Bereiche, während Rapp bereits von einer Mannheimer Schule, einer Wiener Schule sowie einer Norddeutschen Schule ausgeht. Siehe Eugen Rapp: *Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts*, mss. Diss. Würzburg: Universität Würzburg, 1934.

⁹⁸ Die Lebensdaten divergieren zwischen 1691 und 1708. Die Angaben von Pierre Berteau erscheinen am plausibelsten, in welchen er sich auf den Taufeintrag „Martin, fils de Pierre Berteau et Anne Lemay“ vom 3. Februar 1691 in der St. Nicholas Kirche von Valenciennes bezieht. Zitiert nach Pierre Berteau: *Martin Berteau et le violoncelle en France*, URL: <http://www.musimem.com/berteau.htm> (besucht am 27. 11. 2015). Für eine äußerst kundige Biographie siehe Jane Adas: *Le célèbre Berteau*, in: *Early Music* 17.3 (Aug. 1989), S. 368–380.

⁹⁹ Weber geht so weit, ihn als „Vater des Violoncellspiels [...] in Frankreich“ zu bezeichnen. Siehe Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932), S. 39. Siehe auch Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte* (1911), 98f. Milliot: *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle* (1985), S. 589-593.

¹⁰⁰ Aufgrund der wenigen erhaltenen Kompositionen dürfte eine Zuordnung schwierig zu realisieren sein und mögliche Beeinflussungen sich lediglich im besser erhaltenen Sonatenschaffen wiederfinden.

¹⁰¹ Siehe Jean-Benjamin de Laborde: *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne*, Bd. 3, Paris 1780, S. 309. Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. A-M, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 150.

¹⁰² Zitiert nach Laborde: *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne* (1780), S. 515. Nochez, der an der komischen Oper zu Paris angestellte Violoncellist, verfasste Artikel für Laborde, sodass durchaus möglich ist, dass der Autor das

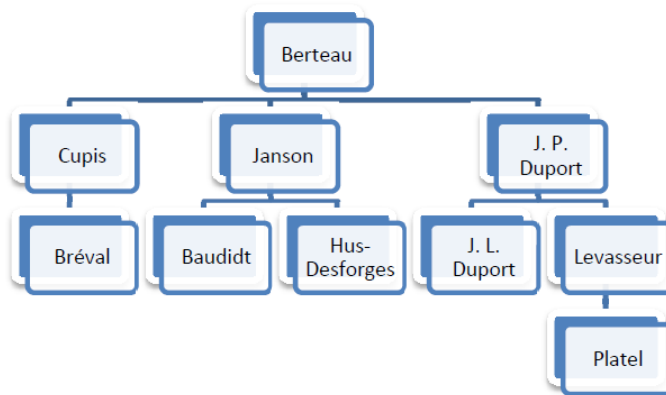


Abbildung 1.3: Cellostammbaum nach Blees

Die Aufzählung beruht hauptsächlich auf der Publikation von Wasielewski¹⁰⁵ und stellt insbesondere aufgrund der ausgeprägten Reise- und Konzerttätigkeit der Musiker eine Vereinfachung der zeitlichen und kontextuellen Umstände dar. Berteau wird als Lehrer von etlichen Cellisten¹⁰⁶ bezeichnet und von seinen vermutlich drei einzigen Werken erschien 1748 in Paris sein op. 1, das explizit Bezug auf Schüler nimmt.¹⁰⁷ Bezeichnend ist, dass im *Concert Spirituel* zwar zwischen 1750 und 1753 Werke für Violoncello von Berteau aufgeführt wurden, allerdings nicht von ihm als Solist gespielt.¹⁰⁸ In der Zeitschrift *Les Spectacles de Paris* von 1753, in welcher detailliert alle angestellten Musiker des *Concert Spirituel*, der Pariser Oper, der Comédie Française sowie der Comédie italienne aufgelistet sind, findet sich unter den Violoncellisten kein Eintrag eines Berteaus. Stattdessen erscheint unter der Comédie française unter den Oboen der Eintrag in zwei Spalten „Premier Hautbois | M. Béraut, pere, rue de la Comédie Française, | Second Hautbois. | M. Béraut, fils, rue de la Comé-

Konzertwesen der Pariser Cellisten außerordentlich gut einzuschätzen wusste. Vgl. Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte* (1911), S. 104.

¹⁰³ Der Streit dürfte sich insbesondere auf die gemeinsame Anstellung von Duport und Janson bei Louis François I. de Bourbon, prince de Conti (1717–1776) von 1764–1766 beziehen.

¹⁰⁴ „Das Lehrer-Schüler-Verhältnis am Conservatoire läßt sich noch genau verfolgen und sieht unter Berücksichtigung der hier interessierenden Musiker folgendermaßen aus. [Tabelle folgt].“ Zitiert nach Blees: *Das Cello-Konzert um 1800* (1973), S. 19f. Blees fügt keine Quellenangaben an. Da erst 1795 mit der Fusion der École Royale mit dem Institut National de Musique vom Konservatorium gesprochen wurde, ist die Angabe ungenau. Zudem hat Blees keine Quellen gesichtet bzw. angegeben, weswegen die Aussage indifferent bleibt.

¹⁰⁵ Auch wenn die beeindruckende Studie von Wasielewski sich größtenteils als verlässlich erweist, wäre eine grundsätzliche Überprüfung angebracht, da die erste Ausgabe von 1889 stammt. Der von Blees verwendete Neudruck von 1968 stellt dabei keine weitere Überarbeitung im Verhältnis zur zweiten Auflage von 1911 dar. Milliot verfährt ähnlich, teilt allerdings die Violoncellisten in Generationen ein. Siehe Milliot: *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle* (1985), S. 593.

¹⁰⁶ Kohlmorgen bezeichnet Berteau als „Mittelpunkt des Violoncellspieles in Frankreich“, zitiert nach Fritz Kohlmorgen: *Die Brüder Duport und die Entwicklung der Violoncelltechnik von ihren Anfängen bis zur Zeit Bernhard Rombergs*, mss. Diss. Berlin: Friedrich-Wilhelms-Universität, 1922, S. 3.

¹⁰⁷ „Pour donner plus de facilité aux Elèves; on a marqué les positions et le doigté des passages les plus difficiles, par des Chiffres dont voicy l’Explication.“ Zitiert nach Martino Berteau: *Sonate da camera a Violoncello Solo col Basso Continuo*, Paris 1748, RISM BB 2118a.

¹⁰⁸ Siehe Constant Pierre: *Histoire du concert spirituel 1725–1790* (= Publications de la Société Française 3), Paris 1975, S. 258, Nr. 411, 5. April 1750, Nr. 500, 8. September 1753. Berteau lässt sich als Solist im *Concert Spirituel* überhaupt nicht nachweisen. Siehe auch Adas: *Le célèbre Berteau* (1989), S. 369f.

die Française.¹⁰⁹ Berteau als kompositorischen Bezugspunkt seiner späteren Schüler zu werten, ist kaum möglich. Seine hinterlassenen Werke lassen lediglich einige begrenzte Schlüsse auf seinen praktischen Cellounterricht zu.¹¹⁰ Es muss ferner sogar angenommen werden, dass er eher zu den weniger bedeutenden Cellisten in Paris gezählt werden muss, da ihm eine Anstellung bei den entsprechenden Orchestern verwehrt blieb.¹¹¹ Die große Anzahl an Cellisten lässt das Übergehen nur dadurch erklären, dass er seiner Lehrtätigkeit außerhalb der großen Spielstätten nachging und sich seinen Lebensunterhalt stattdessen als Privatlehrer oder möglicherweise am Collège des Quatre-Nations verdiente.¹¹² Die relevante Zeit zwischen 1770 und 1790 wird entsprechend hauptsächlich von den Cellisten der zweiten Zeile des Schaubilds repräsentiert, die durch ihre Veröffentlichungen bereits einen gefestigten Ruf als Komponisten innehatten.¹¹³ Auffallend ist dabei, dass die Zusammenstellung Wasiliewskis sich an den Komponisten orientierte, wohingegen diejenigen Cellisten, die eine langjährige Anstellung an einem der Orchester in Paris erhalten konnten, kaum als Komponisten auftraten. Hätte sich Agostino Poli auf seiner Parisreise Vorbilder am Violoncello gesucht, wäre er vermutlich eher auf die Musiker als auf etwaige Komponisten aufmerksam geworden.¹¹⁴ Jean-Baptiste Cupis, le jeune, (1741–?) zählt zu den bedeutendsten Schülern Berteaus. Seit seinem elften Lebensjahr soll er Unterricht von dem Violoncellisten bekommen haben und anschließend in das Orchester der Oper aufgenommen worden sein.¹¹⁵ Allerdings hat sich von ihm nur ein einziges Konzert erhalten.¹¹⁶ Im Gegensatz dazu erschienen 1781 in Paris sechs Konzerte¹¹⁷ von Jean-Baptiste Janson (1742–1803)¹¹⁸ von welchen zwei im Supplement XVI von 178–87 des Breitkopf

¹⁰⁹ Zitiert nach *Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres*, Bd. 22, Paris 1753, S. 50. In dieser Funktion waren beide bis mindestens in das Jahr 1767 angestellt.

¹¹⁰ Adas: *Le célèbre Berteau* (1989), S. 369f.

¹¹¹ Betrachtet man etwa die angestellten Cellisten, die im Kalender auf das Jahr 1753 genannt wurden, finden sich im *Concert Spirituel* nur die Spieler Nochez, Giraud, Saublay, Garnier, Hivart, Desplanques, Sallantin, l., Lobil. Beim Opernorchester werden Sanbial, Giraud, Nochez, Hano, Hivart im Petit Choeur, sowie L'Abbé, Renaudet, Sallantin, l'ainé, Lobry, Desplanques im Grand Choeur genannt. Beim Orchester der Comédie Française erscheinen Conrard, Bréval und Doublet. In der Comédie Italienne werden Berard, Ralilot und Aubert als Violoncellisten ausgewiesen. Siehe *Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres* (1753). Es zeigt sich deutlich, dass die Cellisten teilweise mehrfach eingesetzt wurden. Obige Cellisten befanden sich 1775 größtenteils noch immer in ihren Positionen, sodass sie Kohlmorgen für das 1775 als „Künstler ersten Ranges“ bezeichnet. Siehe Kohlmorgen: *Die Brüder Dupont* (1922), S. 8.

¹¹² Adas: *Le célèbre Berteau* (1989), S. 378.

¹¹³ Milliot betrachtet die in dieser Zeit entstandenen Werke als „IIème Periode“ und benennt sie explizit als „Ecole Française“. Siehe Milliot: *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle* (1985), S. 726–728.

¹¹⁴ 1769 handelt es sich dabei um die Cellisten Capron, Saublay, pere, Nochez, Antheaume, Hivart, Giraud, Desplanques, Sallantin, l'ainé, Cupis, Lemiere, Cadez, Sallantin, l'ainé, Davesne, Hanot, Berard, Castelle, Haillot Zitiert nach *Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres*, Bd. 22, Paris 1767, S. 3–4, 11, 39.

¹¹⁵ Dieser Hinweis findet sich bei Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte* (1911), S. 99. Eitner (Cochet - Haine, 2., verb. Aufl. in 11 Bd. [= Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts 3/4], Graz 1959, S. 124) geht vermutlich auf Gebers Lexikoneintrag von 1790 zurück. Siehe Gerber (GerberATL, Bd.1 [1790], Sp. 317). Spätestens 1767 erscheint sein Name im Orchester des *Concert Spirituel*. Siehe *Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres* (1767), S. 3.

¹¹⁶ RISM A/I C 4589. Eine Besprechung des am 7. Januar 1783 angekündigten Konzerts findet sich bei Milliot (*Le violoncelle en France au XVIIIe siècle* [1985], S. 487–492). Milliot kommt zu dem Schluss, dass das Konzert als pädagogisches Werk im Hinblick auf die verwendeten Techniken gedacht gewesen sei. „Quelle technique Cupis demande-t-il à son interprète ? Plus qu'un acrobate, l'auteur est un pédagogue, aussi, négligeant les effets spectaculaires, son concerto est-il non pas un champ d'expériences mais l'encyclopédie de ce qu'un bon violoncelliste doit savoir faire.“ Zitiert nach ebd., S. 491.

¹¹⁷ RISM A/I J 482. Weber vermutete, dass die Entstehungszeit auf 1773–1783 zu datieren sei. Die Datierung der Widmung des Drucks auf 1781 ist deshalb erstaunlich, da der Prinz von Conti bereits 1776 verstorben war.

¹¹⁸ Janson selbst hatte einen Bruder, der ebenfalls Violoncello spielte und Kompositionen verfasste. Janson l'ainé gab sein Debüt am 29. März 1755 in den *Concert Spirituel*. Die nächste Erwähnung findet sich allerdings am 13. April 1764 und erst zu diesem Zeitpunkt wird vermerkt, dass er eine eigene Komposition aufgeführt hätte. Laborde berichtete „Janson

und Härtel Katalogs ebenfalls angeboten wurden.¹¹⁹ Die beiden Janson-Brüder traten das erste Mal 1779 im *Concert Spirituel* mit einem eigenen Konzert auf, das zwar Jean-Baptiste Janson komponiert hatte, jedoch von seinem Bruder aufgeführt wurde.¹²⁰ Der Komponist bemühte sich in seinen Kompositionen, abwechslungsreiche Elemente nebeneinander zu stellen, so etwa die ausgedehnte Melodie der Oboe im 1. Satz des ersten *Konzerts in D-Dur*. Als ähnlich ungewöhnliches Element muss auch die gedehnte Passage T. 106f. des Tutti wirken, in welcher die melodische und harmonische Fortschreitung beinahe zum Stillstand kommt.¹²¹ Die drei- und vierstimmigen Schlussakkorde des letzten Satzes wertet Weber als Ausdruck des „neuen heroischen Stils“ und vermutet deswegen eine späte Entstehung des Werkes.¹²² Auch wenn das Stilmittel ungewöhnlich erscheinen mag, verwendet Janson es doch ebenso in seinem fünften Cellokonzert (in G-Dur), weswegen es damit zu dessen gebräuchlichen kompositorischen Mitteln gezählt werden darf. Der französische Virtuose und Komponist Jean-Baptist Bréval (1753–1823) zählt durch seine Schrift „*Traité du violoncelle*“ zu den einflussreichsten Cellisten. Bréval erregte mit seinem Debütkonzert von 1778 insbesondere beim *Concert Spirituel* Aufsehen.¹²³ Seine insgesamt sieben Cellokonzerte wurden zuerst bei Imbault zwischen 1784 und 1795 veröffentlicht und erschienen bereits 1787 als Nachdruck bei Hummel.¹²⁴ Brévals Kompositionen für Violoncello orientieren sich dabei am Geschmack des Pariser Publikums: Brévals Cellokonzert in C-Dur [Nr. 6, op. 26] ist dabei treffend durch einen Brief Mozarts aus Paris charakterisiert, in welchem er den Franzosen unterstellt, im Unisono zu beginnen und insbesondere mit Dynamikeffekten zu arbeiten.¹²⁵

1.5.2 Berlin

Während sich Paris als Zentrum für Instrumentalmusik und ebenfalls für das Violoncello als Soloinstrument etablieren konnte, ist die Entwicklung am preußischen Hof vielschichtiger. Obgleich dem Hof unter dem selbst Cello spielenden Friedrich Wilhelm II. große Gewichtung zukam, wirkte dies nicht als Anziehungspunkt für Cellisten. Auch wenn mit Johann Mara und den Brüdern Duport wichtige Cellisten am Hof anzutreffen waren und Kompositionen insbesondere von Boccherini angefordert wurden, spielte Berlin als Standort keine herausragende Rolle.¹²⁶ Die beiden Duport-Brüder Jean Pierre Duport (1741–1818) und Jean-Louis Duport (1749–1819) zählen bis heute zu den bekanntesten Cellisten des 18. Jahrhunderts und werden häufig einer französischen Schule zu-

(MM.) deux des plus célèbres violoncelles de la France, & par conséquent de l'univers.“ Zitiert nach Laborde: *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne* (1780), S. 515.

¹¹⁹ Siehe Barry Shelley Brook: *The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements; 1762–1787*, New York 1966, S. 855, Supplementband XVI: 1785, 1786, 1787, S. 15.

¹²⁰ Konzert vom 23. März 1779. Siehe Pierre: *Histoire du concert spirituel 1725–1790* (1975), S. 310, Nr. 992.

¹²¹ Vgl. Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932), S. 41.

¹²² Siehe ebd., S. 41. Weber erläutert allerdings nicht, in welcher Form und wann sich dieser heroische Stil manifestiert.

¹²³ Konzerte fanden am 30. März, am 6. April, am 23. Mai und am 1. November 1779 statt. Siehe Pierre: *Histoire du concert spirituel 1725–1790* (1975), S. 311f.

¹²⁴ Siehe Cari Johansson: J. J. & B. Hummel: *music-publishing and thematic catalogues* (= Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek 1), Stockholm 1972, S. 47, F. 25 1787. Die erste Ankündigung wurde allerdings bereits am 25. November 1786 in der *Amsterdamsche courant* veröffentlicht.

¹²⁵ Mozart schreibt „[...] besonders aber das letzte Allegro – weil ich hörte daß hier alle letzte Allegro wie die, Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin Allein piano nur 8 tact an – darauf kam gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, | wie ichs erwartete | beym Piano sch– dan kam gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins.“ Zitiert nach Wolfgang Amadé Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, 3. Juli 1778, URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1022> (besucht am 27. 11. 2015). Dies gilt insbesondere für den Beginn des ersten Satzes, in welchem Bréval ein Unisono (T. 1–6) mittels Kanontechnik ein Crescendo durch die nacheinander einsetzenden Instrumente den dynamischen Effekt verstärkt (T. 7–13).

¹²⁶ Vermutlich wendet sich Zumsteeg entsprechend auch nicht direkt an Ludwig Schubart in Berlin, um nach Kontakten zu Cellisten zu fragen, sondern bemühte sich eher um eine Verbindung zum Berliner Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt.

geschrieben, wenngleich insbesondere Jean Pierre am preußischen Hof tätig war.¹²⁷ Er akzeptierte 1773 die Einladung Friedrich des Großen an den preußischen Königshof. Dort übernahm er die Ausbildung Friedrich Wilhelms II., dessen Interesse für das Cello weithin bekannt war.¹²⁸ Duports Tätigkeit führte in der preußischen Zeit allerdings nicht zu Veröffentlichungen¹²⁹ bei Musikverlagen, denn als Hummel mit seinem Verlag 1773 in Berlin Werke vertrieb, zeigte sich kein Wandel im Verlagsprogramm.¹³⁰ Das erste Konzert für Violoncello, das in Hummels Verlag beworben wurde, stammte von Jean Tricklir, der als Franzose insbesondere in London Erfolge als Virtuose feiern konnte.¹³¹ Erst 1791 war das Verlagsprogramm um zwei weitere Konzerte von Tricklir ergänzt worden, zusammen mit einem Konzert von Pleyel, Braun und den sechs Konzerten von Bréval. Bereits Gerber bemerkte allerdings, dass von Jean-Pierre Duport lediglich vier Solos zu Paris gestochen worden seien.¹³² Nur ein einziges Konzert wird ihm heute zugeschrieben.¹³³ Auch als dessen Bruder Jean-Louis Duport, da er Paris verlassen musste, nach Berlin kam, änderte sich an dem dortigen Verlagsprogramm kaum etwas. Duports Konzerte, die spätestens seit 1787 in Paris bei Imbault¹³⁴ veröffentlicht wurden, sind eher Ausdruck eines Virtuosen, dessen Reisen ihn nach London und in verschiedene italienische Städte gebracht haben. Durch die einflussreiche Veröffentlichung „Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l’archet“ von 1808 trug er maßgeblich zur Unterrichtsmethode des Violoncellos bei.¹³⁵ Die Konzerte müssen allerdings bereits etliche Jahre zuvor entstanden sein, denn schon 1764 präsentierte Jean Pierre Duport seine eigenen Werke im *Concert Spirituel*.¹³⁶ Fraglich bleibt entsprechend, ob die bei Imbault lediglich unter dem Nachnamen „Duport“ erschienenen Werke ausschließlich auf Jean-Louis zurückgehen, oder ob nicht vielmehr der Verleger alle von den Brüdern erhaltenen Konzerte nummerierte.

Als zweite wichtige Familie muss Ignaz Mara (1721–1783) mit seinem Sohn Johann Mara (1749–1808) betrachtet werden. Während Johann Mara insbesondere aufgrund seiner späteren Frau, der Sängerin Getrud Elisabeth Mara, Bekanntheit erlangte, dürfte es sich bei den erhaltenen Kompositionen insbesondere um Werke des Vaters gehandelt haben.¹³⁷ Bei den beiden einzigen Cellokonzerten, die sich von Johann Mara erhalten haben¹³⁸, handelt es sich um Abschriften aus den 1790er Jahren, die sich heute in der Alströmer Sammlung in der Musik- und Theaterbibliothek Stockholm

¹²⁷ Entsprechend kommt Weber zu dem Schluss, dass damit „auch das völlige Fehlen von norddeutschen Cellokpositionen aus dieser Zeit zu erklären [sei]“. Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 112.

¹²⁸ Siehe beispielsweise die Auflistung von Junker oben.

¹²⁹ Ob auch die Komposition der später veröffentlichten Konzerte in die Zeit von Duports Rückkehr nach Paris ab dem Jahr 1806 fällt, erscheint indes als haltlose Vermutung von Milliot: „Au début du siècle, Duport est encore en Prusse d’où il ne rentrera qu’en 1806. Ces deux oeuvres pourraient donc se situer entre 1806 et 1813.“ Zitiert nach Milliot: Le violoncelle en France au XVIIIe siècle (1985), S. 504.

¹³⁰ Johansson: J. J. & B. Hummel : music-publishing and thematic catalogues (1972), [F. 21, 1785.

¹³¹ Auch Tricklir gab bereits am 15. und 26. Mai 1776 Konzerte im Concert Spirituel. Siehe Pierre: Histoire du concert spirituel 1725–1790 (1975), S. 305, Nr. 940.

¹³² Gerber: GerberATL, Bd.1 (1790), Sp. 363f.

¹³³ RISM ID no.: 452009827. Zur Besprechung des Werkes siehe Kohlmorgen: Die Brüder Duport (1922), S. 43f.

¹³⁴ Gemeinsam mit den Werken von Reicha, Tricklir und Viotty. Siehe Jean Jérôme Imbault: Catalogue thématique des ouvrages de musique, Réimpr. de l’éd. de Paris, c. 1792 (= Archives de l’édition musicale française 7), Genève 1972. Bis 1798 werden darüber hinaus noch Borghi, Bréval und Pleyel vertrieben.

¹³⁵ Raychev: The virtuoso cellist-composers. From Luigi Boccherini to David Popper. A Review of their lives and works (2003), S. 16–20.

¹³⁶ Siehe Pierre (Histoire du concert spirituel 1725–1790 [1975], 286, Nr. 735 u. 736 Konzerte vom 24. und 25. Dezember 1764). Darüber hinaus wurden Konzerte Duports am 31. März 1768, am 8. und 25. Dezember 1778 gespielt.

¹³⁷ Unter Johann Maras Namen findet sich im RISM-Sigel M 376 lediglich eine einzige gedruckte Sonate.

¹³⁸ Weber bezeichnete beide Konzerte noch als verschollen. Siehe Weber (Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts [1932], S. 103).

befinden.¹³⁹ Über die Entstehungszeit lässt sich daher nur begrenzt eine Aussage treffen.¹⁴⁰ Die frühesten Werke, die unter dem Namen Mara im Katalog veröffentlicht wurden, sind *Soli*, die im Supplement IX von 1774 angepriesen wurden. Das heute verlorene *Konzert in F-Dur* wurde bereits 1773 im Supplement VIII aufgenommen, jedoch als „Conc. da ANONYMO“ angegeben.¹⁴¹ Da die erste Veröffentlichung aus dem Jahr 1773 mit Maras Hochzeit mit seiner berühmten und viel reisenden Frau zusammenfällt, erscheint es plausibel, dass erst seit diesem Zeitpunkt, der gleichsam den Beginn seiner Reisezeit durch Europa markiert, Werke veröffentlicht wurden und die beiden erhaltenen Konzerte womöglich ebenfalls in dieser Zeit entstanden sind. Maras Cellokonzerte sind in Aufbau und Gestaltungsweise prinzipiell mit denjenigen von Zumsteeg vergleichbar. Während im ersten Satz die Ritornelle die einzelnen Soloepisoden voneinander trennen, entwickeln sich die virtuoseren Passagen stets aus dem motivischen Material insbesondere des ersten Themas. Mara teilt das Material der Stimmen hauptsächlich in hohe und tiefe Streicher sowie die Solostimme ein.¹⁴² Bei den Soloepisoden kommt häufig nur die Bassgruppe zum Einsatz, sodass das Solo in den kleingliedrigen Bereich einer Solocellosonate gestellt wird.¹⁴³ Stilistisch zeichnet sich Mara insbesondere durch schnelle Läufe aus, die häufig in der Richtung gespiegelt und damit als melodioser Ausbruch konzipiert werden. Virtuose Passagen werden in den beiden ersten Sätzen generell eher durch schnelle Wechselnoten erzeugt.¹⁴⁴ Harmonisch betrachtet greift Mara insbesondere auf gewöhnliche Fortschreitungen durch Dominantklänge und Fortschreitungen im Quintenzirkel zurück. Harmonische Querstände werden dabei genauso vermieden wie effektvolle Pausen.

1.5.3 Wien

Wien wird aufgrund des Komponisten und Cellisten Giovanni Battista Bonocini (1670–1747) als wichtige Wirkungsstätte zur Verbreitung des Cellos aus Italien betrachtet, der gelegentlich als der erste bedeutende Violoncellist bezeichnet wird.¹⁴⁵ Sicherlich bis heute am wirkmächtigsten war allerdings Joseph Haydn (1732–1809), der vermutlich nur zwei Cellokonzerte verfasste. Während das wichtigste Cellokonzert der heutigen Celloliteratur sein *Konzert in C-Dur* ist, ist über die Umstände des 1762 bis 1765 für Joseph Franz Weigl komponierten Stücks nur äußerst wenig zu erfahren. Da die Kapelle von Esterházy im Bassbereich je Instrument personell einstimmig besetzt war – und keine zeitgenössischen Aufführungen bekannt sind, fand das Werk mit Haydns zunehmendem Marktwert keinen Eingang bei Musikverlagen. Dennoch stand Breitkopf der Veröffentlichung eines

¹³⁹ Concerto [in E-Dur] RISM ID no.: 190021932 [Im RISM Eintrag wurde inkorrekt das Incipit des F-Dur Konzerts nach dem Breitkopf & Härtel Katalog verzeichnet]; Concerto [in C-Dur] RISM ID no.: 190021931. Ein Konzert „Conc. da MARA [in F-Dur]“ wird im Katalog von Breitkopf & Härtel aus dem Supplementband XII: 1778 genannt. Beide Cellokonzerte Maras haben sich ohne Bläserstimmen erhalten. Das *Konzert in E-Dur* ist auf dem Titelblatt als No. 7 vermerkt, wohingegen das *Konzert in C-Dur* mit No. 5 gekennzeichnet ist.

¹⁴⁰ Weber bemerkte in seiner Dissertation: „Die Pflege des Violoncellspiels am Hofe des Kronprinzen von Preussen, des späteren Königs Friedrich Wilhelm II., die ca. 1760 einsetzt, war naturgemäss der Violoncellkomposition sehr förderlich. Es entstanden neben vielen Sonaten für ihn, wie bereits ausgeführt, eine ganze Reihe mehr oder minder wertvoller Konzerte, die aber ausnahmslos von Italienern und Franzosen stammen, da am Berliner Hofe um die Zeit von 1760 bis ca. 1800 nur ausländische Cellisten tätig waren. Hiermit ist auch das völlige Fehlen von norddeutschen Cellokompositionen aus dieser Zeit zu erklären.“ Zitiert nach Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932), S. 112. Maras Geburtsort ist bisher noch nicht ermittelt worden, allerdings dürfte er wohl in Berlin liegen, wo Maras Vater 1743 eine Anstellung als Cellist gefunden hatte.

¹⁴¹ Unter dem richtigen Namen wurde es erst vier fünf Jahre später als „Conc. da MARA [in F-Dur]“ im Katalog von Breitkopf & Härtel aus dem Supplementband XII: 1778 aufgeführt.

¹⁴² Besonders deutlich wird eine solche Einteilung in den dritten Sätzen seiner Konzerte.

¹⁴³ Die Satztechnik findet auch bei Duport Anwendung. Vgl. Weber (*Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* [1932], S. 44).

¹⁴⁴ Siehe etwa Mara Cellokonzert E-Dur 3. Satz T. 140f. Dieses Verfahren findet allerdings in praktisch allen Violoncellokonzerten des 18. Jahrhunderts Anwendung und tritt ebenso bei Zumsteeg wie bei Pleyel und Fils in Erscheinung.

¹⁴⁵ Nicht nur Sabbattier de Castres (siehe oben) vermerkt Bonocini, sondern auch Rapp: *Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts* (1934), S. 8 erwähnt ihn als ersten Virtuosen.

Cellokonzertes von Haydn nicht ablehnend gegenüber und so findet sich im Katalog von Breitkopf und Härtel bereits im Supplementband VI von 1771 eine Ankündigung eines Violinkonzerts in A-Dur von Haydn, das als Cellokonzert veröffentlicht werden sollte.¹⁴⁶ Im folgenden Supplementband VII von 1772 erschien dann die erste Ankündigung eines Cellokonzerts, das handschriftlich vertrieben wurde.¹⁴⁷

Die Cellokonzerte von Leopold Hofmann sind nach dem Vorbild seines Lehrers Georg Christoph Wagenseil entstanden.¹⁴⁸ Von den insgesamt acht komponierten haben sich allerdings lediglich sechs erhalten. Dem Katalog von Breitkopf und Härtel zufolge erschienen sechs der Konzerte Hofmanns zwischen 1768 und 1775.¹⁴⁹ Ebenso wie Haydn verwendet Hofmann ausschließlich die Tonarten C-Dur und D-Dur. Badley unterscheidet insbesondere das siebte *Konzert in D-Dur* von den vorherigen Konzerten, indem es besonders lang und stilistisch fortschrittlich sei.¹⁵⁰ Da Hofmann seine Heimatstadt ähnlich wie Zumsteeg nie verlassen hat, beschreibt Badley etwaige kompositorische Vorbilder in Bezug zum Wiener Kontext. Bezeichnend ist die äußerst konstante Bezeichnung der Satzbezeichnungen; so wählt er für den ersten Satz am häufigsten das Tempo *Giusto*, während der zweite Satz zumeist ein präzisiertes *Adagio* und der dritte Satz ein *Allegro* als Vorgabe besitzt.

Wenzel Himmelbauer (1725–?) ist von den Wiener Komponisten der einzige, dessen Werke auch von Junker und Schubart erwähnt wurden.¹⁵¹ Er war bei der kaiserlichen Hofkapelle angestellt¹⁵², allerdings muss er insbesondere als Virtuose einige Spielstätten bereist haben. Die wenigen veröffentlichten Werke umfassen lediglich kleinbesetzte kammermusikalische Werke und keine Konzerte.¹⁵³ Einer der erfolgreichsten in Wien ausgebildeten Komponisten ist Ignaz Josef Pleyel (1757–1831).¹⁵⁴ Sein Schaffen umfasst zehn Konzerte, von denen vier für das Violoncello geschrieben wurden. Drei der Konzerte lassen sich datieren, sodass zwei der Konzerte 1782 bis 1784 (Benton 101, 102) entstanden sind und eines wohl von 1788 bis 1789 (Benton 104) stammt. Die Entstehung der Konzerte fällt hauptsächlich in seine Zeit als Vizekapellmeister am Münster in Straßburg. Pleyels Cellokonzerte zählen zu den wenigen Werken, die von etlichen Verlagen nachgedruckt wurden und müssen entsprechend als Ausnahme unter den Cellokompositionen betrachtet werden, da sich die Verlage abgesehen von Jean Tricklir eher zurückhaltend verhielten.¹⁵⁵

¹⁴⁶ Siehe Brook: The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements; 1762–1787 (1966), S. 423, Supplement VI: 1771, S. 15.

¹⁴⁷ Das *Konzert in D-Dur* wird heute i.d.R. als Konzert in Hob VIIb:4 dem Komponisten Giovanni Battista Costanzi (1704–1778) zugeschrieben. Die Quellenlage ist in der Quellendiskussion innerhalb der Haydn Gesamtausgabe hinreichend erörtert. Siehe Joseph Haydn: Konzerte für Violoncello und Orchester, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut/Sonja Gerlach, [Partitur], Bd. 2 (= 3), München 1981, S. 129f.

¹⁴⁸ Nach Badley (The concertos of Leopold Hofmann, mss. Diss. Auckland: University of Auckland, 1986, S. 222).

¹⁴⁹ Nach Brook (The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements; 1762–1787 [1966], S. 393 u. 572, Supplement V: 1770, S. 17 und X: 1775, S. 12). Vgl. Badley (The concertos of Leopold Hofmann [1986], S. 223).

¹⁵⁰ „Concerto No. 7 in D was Hofmann’s last cello concerto to appear in the Breitkopf Catalogue and, judging from the large scale of the work, probably the last work he wrote in the genre. This concerto is stylistically advanced in a number of ways: [...]“ Zitiert nach Badley (ebd., S. 236).

¹⁵¹ Vgl. Junker (Musikalischer Almanach : auf das Jahr 1782 [1782], S. 18f.). Schubart (Ideen zu einer Ästhetik [1806], S. 227.).

¹⁵² Nach Svoboda (Ein Denkzeichen für den Wiener Cellisten Philipp Schindlöcker, in: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich [Hrsg.]: SMw 40 [1991], S. 15–22, S. 15).

¹⁵³ Aufgrund der Benennung von Schubart und Junker ist nicht auszuschließen, dass Himmelbauer als Virtuose den Hof in Württemberg besucht hat, es finden sich jedoch keine weiteren Hinweise.

¹⁵⁴ Zu seinem Lebenslauf siehe Ehrentraud (Ignaz Joseph Pleyel. Weltbürger aus Niederösterreich, unter Mitarb. v. Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft, URL: <http://www.pleyel.at/pleyel/pdf/de/Pleyelbiographie.pdf> [besucht am 07. 10. 2015]).

¹⁵⁵ Seine Cellokonzerte erschienen bei praktisch allen Verlagen. (Imbault, André, Hummel, Schott, Gayl [Frankfurt], Artaria) Breitkopf und Härtel, die zwei der Konzerte in ihrem Katalog aus dem Supplementband (Brook: The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements; 1762–1787 (1966), S. 788; XVI: 1782, 1783, 1784, S. 30) aufführten, stellten keine eigene Ausgabe her.

1.5.4 Mannheim

Die Mannheimer Hofmusik konnte zwischen 1750 und 1800 einige hervorragende Cellisten aufweisen, unter denen Anton Fils (1733–1760) besonders hervorsticht. Die meisten seiner Werke wurden erst nach seinem Tod in die Verlagskataloge aufgenommen, die Cellokonzerte sind dabei keine Ausnahme. Insgesamt werden im Katalog von Breitkopf und Härtel ab 1770 sieben Cellokonzerte unter dem Namen Fils bzw. Filtz geführt. Im Gegensatz zu seinen Sinfonien erschien jedoch nur ein einziges Konzert von ihm in London im Druck.¹⁵⁶ Die Zuschreibung der Werke ist äußerst diffizil, da der Vater Johann Georg Fils ebenfalls Cellist war und sich nicht alle Ungereimtheiten auflösen lassen.¹⁵⁷ Webers Betrachtungen der vier ihm bekannten Konzerte führen ihn zu folgendem Schluss:

„Die Konzerte würden bei einer Wiedererweckung wahrscheinlich wenig Anklang finden, für den musikalischen Ausbau des Violoncellkonzerts aber waren sie sicher von grosser Bedeutung, denn durch sie wurde das Augenmerk bedeutenderer Komponisten auf diese Musikform gelenkt.“¹⁵⁸

Webers Einschätzung stützt seine These, dass der Mannheimer Stil in den Cellokonzerten weitergetragen wurde¹⁵⁹, auch wenn eine derartige stilistische Generalisierung über die Cellokonzerte wenig Aussagekraft besitzt. Fils' Einfluss muss darüber hinaus aus dem Unterschied zwischen der lokalen Aufführung seiner Werke zu Lebzeiten sowie der Verbreitung seiner Werke nach seinem Tod betrachtet werden. Gerade das häufige Erscheinen der Werke im Katalog von Breitkopf und Härtel in den 1770er Jahren lassen ihn als einen der verlagstechnisch wirkmächtigsten Komponisten erscheinen, das Ausbleiben eines Druckes der im Katalog angezeigten Werke spricht allerdings für eine weniger große Verbreitung.¹⁶⁰ Gerade im harmonischen Bereich scheint Fils bemerkenswert einflussreich gewesen zu sein. Betrachtet man etwa den Mittelteil des ersten Satzes des Cellokonzerts in C-Dur¹⁶¹, durchwandert die Solostimme arpeggierend durchaus virtuos eine große Anzahl an Tonarten.¹⁶² Die von Weber kritisierte fehlende „Durcharbeit“¹⁶³ ist in den Modulationen entsprechend durchaus zu finden.

Den womöglich größten Einfluss hatte allerdings der bereits erwähnte Jean Balthasar Tricklir, der in Dijon geboren wurde, jedoch noch vor seinem 15. Lebensjahr für drei Jahre nach Mannheim zur Ausbildung am Violoncello geschickt wurde.¹⁶⁴ Er muss zwischen 1774 und 1776 in der Kurpfalz ausgebildet worden sein, zu welcher Zeit Franz Danzi, Johannes Nepomuk Fürst, Carl Ludwig Simon und Anton Schwarz als Cellisten in der Hofmusik angestellt waren.¹⁶⁵ Einen Nachweis über die Unterrichtstätigkeit ließ sich bisher nicht auffinden, sodass fraglich bleibt, ob sich eine lokale Mannheimer Cellotradition etablieren konnte. Tricklir muss früh mit den Konzertreisen begonnen haben, denn bereits im Mai 1776 trat er im Concert Spirituel mit zweien seiner eigenen Konzerte auf.¹⁶⁶ Sollte er ebenfalls eine kompositorische Ausbildung in Mannheim erfahren haben, dürfte sich diese in den beiden Debütkonzerten als Solist und Komponist niedergeschlagen haben. Bis zu sei-

¹⁵⁶ RISM F 785.

¹⁵⁷ Beispielsweise wird vermutet, dass das *Konzert G-Dur* (RISM ID no.: 450201508) vom Vater stammt. Das *Konzert in C-Dur*, das bei Breitkopf und Härtel im Supplement V, 1770 vermerkt wurde, ist in Melodie und Rhythmik deutlich an eine Sonate von Antoine Mahaut angelehnt (RISM ID no.: 240003075). Abgesehen von einem *Konzert in B-Dur* müssen alle weiteren im Katalog verzeichneten Cellokonzerte von Fils als verschollen oder verloren gelten.

¹⁵⁸ Zitiert nach Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932), S. 64.

¹⁵⁹ Siehe ebd., S. 68.

¹⁶⁰ Eine wissenschaftliche Betrachtung der Cellowerke von Anton Fils steht noch aus.

¹⁶¹ Das Konzert wurde unterdessen von Badley als Cellokonzert von Hofmann herausgegeben.

¹⁶² Siehe T. 57–65.

¹⁶³ Siehe Weber: *Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (1932), S. 60.

¹⁶⁴ Siehe Thomas Busby: *Concert Room and Orchestra Anecdotes Of Music and Musicians*, Bd. 3, London 1825, S. 188f.

¹⁶⁵ Siehe Roland Würtz: *Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 37–48, S. 42.

¹⁶⁶ Siehe Pierre: *Histoire du concert spirituel 1725–1790* (1975), S. 305; Nr. 940, vom 15. und 26. Mai 1776.

nem Tod schrieb er dreizehn Konzerte für Violoncello und muss zu den Mannheimer Komponisten gezählt werden, deren Cellowerke am weitesten verbreitet waren.

1.5.5 Zusammenfassung

Es lassen sich zwischen einzelnen Musikern personelle Lehrer-Schüler-Verhältnisse auffinden. Allerdings ist eine örtliche Gebundenheit nicht mehr mit den reisenden Virtuosen vereinbar. Am Beispiel von Paris ließ sich zeigen, dass dort sogar nur in unbestimmter Form von einer personellen französischen Schule im Sinne einer instrumentalen Ausbildung gesprochen werden kann, sodass es darüber hinaus zweifelhaft scheint, dass sich stilistische Merkmale im Kompositionsprozess niedergeschlagen haben. Wie gezeigt werden konnte, müssen die in den Katalogen angekündigten Werke ebenfalls lediglich als Anhaltspunkte dienen, um die Komponisten in ihrer Wirkung sichtbar zu machen. Das Fehlen von Abschriften bzw. die Ankündigung handschriftlicher Werke lässt dabei zu viel Raum für Spekulation über Entstehungszeit und Einfluss. Dennoch muss die Metropole Paris am wirkmächtigsten gewesen sein, da sie durch die Musikverlage sowie die vielen Orchester und Konzerte für Virtuosen anziehend war. Die schiere Anzahl an Konzerten, sowie die vielen reisenden Musiker lassen indes kein Zentrum erkennen, das für andere Komponisten ausschlaggebend gewesen wäre. Entsprechend äußert sich die Wandlung der Gattung der Cellokonzerte sehr langsam. An dieser Stelle mag Weber vielleicht recht haben, wenn er vermutet, dass das „Violoncellkonzert [...] in Nachahmung des Violinkonzertes kurze Zeit nach diesem entstanden [sei]“¹⁶⁷. Die Tatsache, dass Tricklir sich nach 1776 nicht mehr in den *Concert Spirituel* nachweisen lässt, zeigt, dass Paris seine Anziehungskraft in der folgenden Zeit, sicherlich auch bedingt durch die äußeren Umstände, einbüßte. Eine Orientierung an den bedeutsamen Orten in Wien, Paris und Berlin scheint deshalb nur teilweise gerechtfertigt. Keiner der anderen politisch äußerst wichtigen Orte zeigt ein mit Paris vergleichbares Gewicht innerhalb des Cellorepertoires, sodass sich die Wandlungen des stilistischen Geschmacks als wesentlich vielfältiger erweisen, als dies aufgrund einer Analyse des Cellorepertoires möglich wäre.

1.6 Zumsteegs Cellowerke im zeitgenössischen Repertoire

Betrachtet man die Position von Johann Rudolph Zumsteeg vor dem Hintergrund der dezentralen Cellovirtuosen, wird deutlich, dass sich eine stilistische Orientierung vermutlich eher an konkreten Vorbildern vollzogen haben muss und seine Musikausbildung in Stuttgart somit innerhalb der ihm zur Verfügung stehenden Anknüpfungspunkte ablief. Da von Zumsteeg keine Äußerungen bekannt sind, in welchen er eindeutig Stellung zu Vorbildern im Bereich der Instrumentalmusik bezieht, kann eine Erörterung der möglichen Anknüpfungspunkte entsprechend lediglich aufgrund seines Ego-Netzwerkes erfolgen sowie durch zeitliche und stilistische Ähnlichkeiten, die jedoch äußerst kritisch zu betrachten sind. Über Ludwig Schubart hätte Zumsteeg Beziehungen an den preußischen Hof gehabt, sowie einen kunstverständigen, ihm wohlgesinnten Mitschüler. Häuslers Konzertreisen, die er wohl mit dem Cello absolvierte, hätte Zumsteeg ebenfalls nutzen können, um seine Cellokonzerte an anderen Höfen vorstellen zu lassen. Es erscheint genauso realistisch, dass er über Häusler an Noten gekommen war, wie dieser Noten von Zumsteeg bekommen hätte können, die als Vorlage einer späteren Veröffentlichung in Häuslers Wirkungsort Augsburg dienten. Johann Kauffmann, der dritte der Stuttgarter Cellisten, war durch seine kurze Bildungsreise nach Karlsruhe und Mannheim in Berührung mit weiteren hervorragenden Hofkapellen gekommen.

Zumsteegs Netzwerk hätte ihm entsprechend Zugang zur Musikszene in Paris, Berlin, Wien und Mannheim ermöglichen können. In Briefen erwähnt Zumsteeg das Violoncello kaum, sodass

¹⁶⁷ Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 124.

sich darüber keine weiteren Informationen gewinnen lassen. Bemerkenswert ist, dass gerade in der Zeit um 1788 Zumsteeg erneut mit der Komposition von Cellokonzerten begann und sich innerhalb des Zeitfensters 1786 bis 1794 am ehesten Kontakte zu anderen Höfen ergeben haben. Zumsteegs Ausbildung fand zu einer Zeit statt, in welcher hauptsächlich der französische Hof auf die jungen Zöglinge eingewirkt haben muss.¹⁶⁸ Dies betrifft auch die Cellisten sowie das dort gespielte Repertoire. Sein Cellolehrer war selbst nach Paris gereist, hatte dort publiziert und muss entsprechend an Entwicklungen in Paris interessiert gewesen sein. Zumsteegs Interessenlage bleibt indes schwer einzuschätzen. Sein eigener Hang eines Sehns in die Ferne bleibt stets nur Wunschdenken und war vermutlich eher Ausdruck eines romantischen Gefühls der Fremde. Sowohl eine französische Anstellung sowie eine Konzerttournee nach Mannheim und auch Berlin konnten ihn nicht locken, um ernsthaft darüber nachzudenken. Ob Ernst Häuslers Wunsch, nach Wien zu gehen, als generelle Aussage über die Cellomusik der kaiserlichen Hauptstadt gewertet werden darf, scheint zweifelhaft. Hinweise darauf, dass Mannheimer oder Berliner Komponisten fürs Violoncello bedeutsam waren, lassen sich nicht finden, entsprechend lässt sich nur mutmaßen, dass der in anderen Belangen äußerst bedeutsame Hof für Zumsteeg in Bezug auf die Cellokonzerte keine signifikante Rolle gespielt hat. Bemerkenswert bleibt, dass Zumsteeg an dem für den sächsischen Hof arbeitenden Tricklir kein Interesse zeigte. Da etliche Konzerte von Tricklir im ortsansässigen Verlag bei Breitkopf erschienen, ist es umso verwunderlicher, weshalb Zumsteeg sich nicht für den ebenfalls komponierenden Cellovirtuosen interessierte, insbesondere seitdem er mit Breitkopf in brieflichem Kontakt stand. Entsprechend lässt sich über die Entwicklung der Cellomusik am Stuttgarter Hof sagen, dass sie einen wichtigen Teil der Hofmusik ausgemacht hat, wenngleich sich Beeinflussungen von außerhalb kaum entdecken lassen. Keine der untersuchten Städte weist eine prägnante stil- oder schulbildende Beeinflussung auf, die über persönliche Verknüpfungen hinausgeht. Keiner der Virtuosen nimmt eine die anderen überragende Stellung ein. Eine daraus abzuleitende These ist entsprechend, dass die Cellokonzerte selbst keinen eigenen Konzertcorpus darstellten, innerhalb derer die Komponisten Bezug aufeinander nahmen oder in welcher eine städtische oder durch Schulen bestimmte Ordnung zu satztechnischen Verfahren führte. Was Zumsteeg im Verhältnis zu seinen anderen Zeitgenossen auszeichnet, ist sein Wille zum kompositorischen Experiment, welches er insbesondere in seinen Cellokonzerten erprobt. Zudem kann sein eigenes Schaffen in eine frühe Phase eingeteilt werden, in welcher er nicht nur als Cellozögling sein Handwerk zu erlernen hatte, und in eine spätere, in welcher er als Lehrer der Hohen Karlsschule auftrat und aufgrund seiner eigenen Konzert- und Dirigiertätigkeit die Möglichkeit gehabt haben muss, eigene Werke zu gestalten. Eine Beeinflussung Zumsteegs von außen erscheint entsprechend vor dem Hintergrund der Wirkungsstätte der Pariser Cellisten sowie deren Unterrichtspraxis am wahrscheinlichsten, sie lässt sich aber bisher noch nicht nachweisen.

¹⁶⁸ Siehe Rathgeb: *Studio & Vigilantia* (2009), S. 42 und Berger: *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg* (1997), S. 24 u. 121.

2

Biographie und Biographik Zumsteegs

„Der Geist meines Jahrhunderts drucket und umgiebt mich [...] Louis-Sébastien Mercier“¹

2.1 Biographik

Die ausführlichste Biographie zu Zumsteeg liegt mit der Dissertation von Ludwig Landshoff aus dem Jahr 1900 vor. Dennoch ist es erforderlich, den Forschungsstand zu ergänzen und zusammen zu tragen. Ein einzelnes Leben in einer Folge biographischer Eckdaten nachzuzeichnen ist, was frühere Jahrhunderte anbetrifft, eine anspruchsvolle Herausforderung. An erster Stelle musste für die Biographie der heutige Forschungsstand einbezogen und, wo es möglich war, erweitert werden. Entsprechend wird das Leben Zumsteegs aus seiner eigenen Perspektive beschrieben, wie sich die Abfolge der Ereignisse für ihn präsentiert haben mag. Dass dabei zwangsläufig meine Interpretation der mir bekannten Quellen den Ausgang bildet, ist dabei unvermeidbar, beeinflusst sie doch Auswahl und Zusammenstellung des biographischen Materials. Darüber hinaus kann diese Interpretation der erhaltenen Materialien der Person Zumsteeg nur teilweise gerecht werden, insbesondere dort, wo einstige Quellen verstummt sind oder sich auch trotz aufwändiger Recherche Widersprüchliches und Unklares nicht auflösen lässt. Um die Sichtweise auf Zumsteegs Leben und Wirken besser durchdringen zu können, wurde deshalb das personelle Netzwerk Zumsteegs in die Analyse miteinbezogen. Dies betrifft insbesondere Personen, die mit ihm als Komponist und Musiker in Bezug stehen. Ausgangspunkt für den vielvernetzten Hofkomponisten bildet die Institution der Hohen Karlsschule, die als wichtige Begegnungsstätte hervorzuheben ist und auch in der Erziehung als prägend für den dauerhaft in Stuttgart ansässigen Komponisten gewertet werden muss. Dementsprechend teilt sich sein Lebensweg in zwei Abschnitte: die des Schülers und die des Lehrers. Die erste Phase stellt dabei Zumsteegs Lebenslauf als Internatsschüler dar, wobei seine Mitschüler, wie auch Lehrer bis zu seiner Entlassung im Jahr 1781 in den Vordergrund gerückt werden. In seiner zweiten Lebensphase als

¹ Zitiert nach Louis-Sébastien Mercier: Das Jahr Zwey tausend vier hundert und vierzig. Ein Traum aller Träume, London 1772, S. XI.

Unterrichtender erweitert er insbesondere sein berufliches Netzwerk um unterschiedliche Wirkungsstätten und Handlungsmöglichkeiten. Auch wenn sich die vielen prägenden Persönlichkeiten seines Netzwerkes mit seinem Leben verknüpfen lassen, erklärt sich deren Handeln dennoch ausschließlich anhand ihres eigenen Egonetzwerkes und sie bilden darin ein vielschichtiges und komplexes Verhältnis zu Zumsteeg. Eine ähnliche Problematik beschrieb Heinrich Wagner, einer der frühesten Forscher der Hohen Karlsschule, in zugespitzter Form in dessen dreibändigem Werk, in welchem unter anderem die Person Karl Eugen dessen Akademie überstrahlte:

„Nicht immer kann die Geschichte der Anstalt von der erhabenen Persönlichkeit getrennt sich erhalten, die als Stifter sie gründete, als Rektor sie personificirte. Und sie darf es auch nicht. und mit je vollerm Rechte diese Persönlichkeit, - nun von der Unsterblichkeit verklärt, - Ehrfurcht und Pietät beansprucht, desto schwerer wird es der Geschichte sein, - wenn auch von jedem Schattenriß abstehehend, - stets der Erreichung des Zieles sich zu erfreuen, im Contraste dieser Schatten=jene Strahlen=Seiten in ungebrochenem Glanze erscheinen zu lassen.“²

Die Historiographie Zumsteegs lässt sich allerdings nicht mit derjenigen Karl Eugens vergleichen, schließlich war er alleine durch seine Stellung als Hofmusiker weit weniger polarisierend und seinen Oberen gegenüber stets verpflichtet. Karl Eugen (1728–1793) sowie der Intendant Christoph Dionysos von Seeger (1740–1808) spielen trotz ihres institutionsgeschichtlichen Gewichts dennoch eine untergeordnete Rolle. Ihr Wirken durchdringt zwar alle Tätigkeiten der Hohen Karlsschule, indem sie gleichsam für die Rahmenbedingungen verantwortlich waren, ihr Bezug zu Zumsteeg ist jedoch nur mittelbar. Die entsprechenden herzoglichen Anweisungen fanden ihren Weg zumeist über andere Personen, sodass eine direkte Verbindung zwischen Zumsteeg und Karl Eugen, ja selbst zu von Seeger kaum zutage tritt. Darüber hinaus erfuhr Zumsteeg als Quasi-Kapellmeister in Stuttgart erstmals Handlungsspielraum als Karl Eugen verstorben war und dessen Brüder nacheinander seinen Platz einnahmen.

2.2 Interpretation der Lebensumstände

Während Landshoffs biographische Narrativik lediglich den Handlungsstrang mit dem Fokus auf Zumsteeg verfolgt, soll hier deutlich gemacht werden, dass Zumsteeg nicht im luftleeren Raum agierte, sondern dass die mit ihm zusammenhängenden Personen durch eigene Motivationen angetrieben waren, die eine eigene Lesart der Zusammenhänge um die Person des Stuttgarter Komponisten deutlich werden lassen. Erst durch die offengelegten biographischen Zusammenhänge wird deutlich, dass Zumsteegs angefertigte Kompositionen, insbesondere die Cellokonzerte, direkte Reaktionen auf äußere Begebenheiten darstellen.

Zu einer verzerrten Lesart der Biographie Zumsteegs hat besonders Schiller als wirkmächtige Person viel beigetragen. Die folgenden Ausführungen machen deutlich, dass Zumsteeg den Dichter wohl zuerst überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hat und dass erst mit der Entlassung des Komponisten von der Hohen Karlsschule eine Freundschaft zwischen den beiden entstand, die allerdings durch die Desertion Schillers zum Erliegen kam. Weder Schiller als Person noch dessen Ausführungen über das Theater waren für das Werk Zumsteegs von entscheidender Bedeutung. Darüber hinaus wurde Schiller vermutlich vor allem als prosaischer Autor wahrgenommen, weniger als Dichter - wie sonst wäre zu erklären, dass Zumsteeg kaum Lieder von Schiller vertont und ihn stattdessen um ein Libretto für eine Oper bittet?

Mit Zumsteeg in vielerlei Hinsicht verbunden war jedoch die ganze Familie Schubart. Der bis 1787 eingekerkerte Vater Christian (Daniel Friedrich) spielte dabei zunächst eine untergeordnete Rolle und Zumsteeg konnte lange Zeit keinen Kontakt mit ihm gehabt haben. Obwohl Christian

² Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. II.

Schubart im Jahr 1782 eine Textvorlage lieferte, die Zumsteeg in Musik setzte, können beide aufgrund der Gefangenschaft Schubarts nicht miteinander in direktem Austausch gestanden haben. Falls eine Zusammenarbeit bereits vor Zumsteegs Ausscheiden aus der Akademie stattgefunden hat - eng kann die Verbindung nicht gewesen sein. Der Einfluss Schubarts auf den jungen Musiker ist ab Schubarts Entlassung unverkennbar und dann auch unmittelbar. Denn während Zumsteeg wohl mehr im Spaß über eine Flucht aus Stuttgart nachgedacht hatte, kann man vermuten, dass der Plan Stuttgart hinter sich zu lassen aus den Jahren 1787–88 möglicherweise auf den Einfluss Christian Schubarts zurückgeht.

Während Zumsteeg zögerte und schlussendlich in Stuttgart verblieb, verließ beispielsweise sein Mitschüler am Violoncello Ernst Häusler den württembergischen Hof. Schubart bemühte sich gleichzeitig um die Kauffmannbrüder, beide ebenfalls Musikzöglinge, und versuchte den jüngeren der beiden nach Karlsruhe an den badischen Hof zu vermitteln. Wie lässt sich Schubarts Blick über die württembergischen Grenzen erklären? Möglicherweise brachte ihn der Stolz auf seinen eigenen Sohn Ludwig, der zeitgleich in preußische Dienste gekommen war, dazu, die Verlockungen der Welt außerhalb Württembergs zu verkünden. Die Vertonung des Librettos *Mönch von Carmel* (Text: Dalberg, Intendant des Mannheimer Nationaltheaters) durch Zumsteeg lässt sich in diesem Zusammenhang ebenso als strategischen Schachzug lesen, um sich eine Option am dortigen Theater zu schaffen. In diese Zeit fallen auch die Bemühungen Karl Friedrich Reinhards, Freund der Familie Zumsteeg, der sich um eine Stelle für Zumsteeg als Musiker an französischen Fürstenhöfen einsetzte. Der vielzitierte Satz Schubarts, er würde genug Wasser in den Stall leiten³, um die Missstände des Stuttgarter Theaters auszumisten, lässt sich damit als die euphorische und tatkräftige Äußerung lesen, deren Ausführungen jedoch beinahe zum Gegenteil führten: Schubart bemühte sich nicht, die Stuttgarter Bühne zu verbessern, vielmehr bemühte er sich darum, junge Talente aus Stuttgart in anderen Städten unterzubringen. Dass sein Einsatz und seine Vermittlungen nicht sonderlich von Erfolg gekrönt waren, lässt sich auch am Beispiel der Tochter Schubarts ablesen. Obwohl er sich in besonderem Maße für sie einsetzte, blieb sie dennoch dem Stuttgarter Hof verpflichtet. Über sie wird der Kontakt zwischen der Familie Schubart und Zumsteeg bis 1787 hauptsächlich zustande gekommen sein, da dieser mit der Sopranistin seit 1778 zusammenarbeitete.

Man kann nicht sagen, dass die Celloklasse, die unter Agostino Poli ausgebildet wurde und in der Zumsteeg vermutlich von 1775–1781 seine Fähigkeiten am Cello entwickelte, die musikalischen Vorgänge in Stuttgart bestimmt hätte. Allerdings ist auffällig, dass die gemeinsame Zeit äußerst prägend gewirkt hat. Als Häusler dann einige Jahre später im Jahr 1794 nach Stuttgart zurückkehrte, um dort ein Konzert zu geben, traten drei der Celloschüler erneut gemeinsam auf. Im Laufe der Zeit hatten sich jedoch die äußeren Umstände verändert. Waren sie zuvor beispielsweise mit dem Tripelkonzert von Poli noch gemeinsam aufgetreten, zeigt jenes Konzert deutlich, wie sich mittlerweile die Vorzeichen verschoben hatten: Zumsteeg stand als Konzertmeister am Pult und dirigierte. Kauffmann spielte als Solocellist eines der Cellokonzerte von Zumsteeg und Häusler hatte sich seit seiner Zeit in Zürich einen Namen als Komponist und Sänger gemacht. Ihre musikalische Ausbildung hatten allerdings alle drei bei ihrem italienischen Lehrer Poli absolviert, der ihnen das Spiel auf dem Instrument beibrachte und vermutlich auch das Konzert in Stuttgart anhörte, vielleicht auch mitgestaltete. Bereits früher hatte dieser für die drei ein Tripelkonzert und etliche Sonaten für drei Celli geschrieben. Im Gegensatz zu Christian Schubart wird Poli allerdings nur bedingt hilfreich für die jungen Musiker gewesen sein. Es ist eher seine kompositorische Zurückhaltung, die Chancen für die jungen Musiker eröffnete, als dessen aktives Bemühen um die jungen Hofmusiker. Dazu kam der Stolz mit dem der alternde Herzog auf „seine“ Zöglinge blickte und das kleine Theater in

³ Siehe Brief Nr. 399 vom 31. Mai 1787 an Leutnant Ringler, nach Bernd Breitenbruch (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart. Briefwechsel. kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden. Briefe von 1778 bis 1787, Bd. 2, Konstanz 2006, S. 297.

Stuttgart eröffnete, womit er Tätigkeitsfelder für die jungen Musiker und Komponisten schuf. Als Diskussionen über die Sprache des Gottesdienstes aufkamen, der nicht mehr in lateinischer, sondern in deutscher Sprache abgehalten werden sollte, ergaben sich weitere Perspektiven für die Komponisten. Damit lässt sich erklären, weshalb Zumsteeg eine Messe auf Deutsch schrieb, einer Sprache, der Poli Zeit seines Lebens nie richtig Herr geworden war. Das dürfte auch einer der Gründe gewesen sein, der bei Poli für weiteren Unmut sorgte und ihn zunehmend ins Abseits drängte.

Bisher stand aufgrund der wenigen zeitgenössischen Äußerungen über Zumsteeg die Beeinflussung durch Jommelli (Kapellmeister: 1753–1768) im Fokus der Betrachtungen. Allerdings legen die zeitlichen Umstände an der Hohen Karlsschule eine andere Lesart nahe. Insbesondere der Violinist Seubert, der allerdings nahezu alle Instrumente unterrichtete und seine Unterschrift wohl nur aus Höflichkeit stets unter Kapellmeister und/oder Konzertmeister in den Lehrerlisten setzte, muss als entscheidender Faktor in Zumsteegs kompositorischer Erziehung betrachtet werden. Der italienische Kapellmeister Boroni hatte jedenfalls kein Interesse Komposition zu unterrichten. Poli indes wollte wohl vorerst nur Instrumentalunterricht erteilen. Es ist in gewisser Weise merkwürdig, dass Mazzanti (Kapellmeister: 1778–1781), dessen Wirken als Kapellmeister bei Zumsteeg eigentlich in die prägendste Zeit gefallen sein müsste, kaum Erwähnung findet. Weder in der Sekundärliteratur noch in den damaligen Akten lassen sich weitreichende Verbindungen ziehen. Wenn Zumsteeg keinen Unterricht von Mazzanti erhalten hat, dann vielleicht deshalb, weil der Kapellmeister lediglich für den Gesangsunterricht zuständig war und sich nicht für das Fach Komposition interessierte, wie etwa später Poli und vor ihm Boroni.

Als sich ein „Zx.“, vielleicht Zumsteeg, vielleicht auch Christmann, 1789 zu Wort meldete und den Werdegang des Musikzöglings und Komponisten Christian Ludwig Dietter festhielt, beschrieb er, dass sich dieser vor allen Dingen selbst unterrichtet hätte. Diese Beschreibung, die auch auf Zumsteeg zutrifft, verzerrt dennoch etwas die Tatsachen. Denn eine Zusammenarbeit zwischen Boroni und Dietter fand sicher gegen Ende des Jahres 1774 statt, zu einem Zeitpunkt, als gerade die Spezialisierung der Musikklassen forciert wurde. Zumsteeg und Dietter waren jedenfalls drei Jahre später in der Lage ein zwölfstimmiges Konzert zu komponieren.

Es ist wohl davon auszugehen, dass die Karlsschüler wie in der damaligen Zeit üblich, Kompositionen für zeitnahe Aufführungsgelegenheiten schufen. Häufig verlangten die höfischen Feste und die hohen Besuche eine musikalische Verzierung - und zudem lockte schließlich neben der Aufführung mit dem höfischen Orchester auch noch die Chance einer kleinen Vergütung, sodass ein gewisser finanzieller Anreiz in der kompositorischen Verwirklichung bestand. Wenn Dietter, Weberling und gerade auch Zumsteeg Konzerte schrieben - insbesondere für Cello, Fagott, Flöte und Waldhorn, dann wohl deshalb, weil sie am Württembergischen Hof erklangen. Die Hoffnung diese Konzerte eines Tages im Druck erscheinen zu lassen, muss für die Komponisten gerade durch die ablehnende Haltung Karl Eugens abwegig erschienen sein. Auffällig ist jedoch, dass sowohl Zumsteeg als auch Dietter und Eidenbenz ganz konsequent nur Lieder mit Klavier und damit Kompositionen, die losgelöst von einer Verbindung zum Hof waren - und vermutlich in deren Freizeit entstanden - veröffentlichten. Nachdem Dietter in seiner Jugend eine Strafe für den Versuch der Veröffentlichung einer Sinfonie bekommen hatte, hielten sich die Stuttgarter Musiker an ein vermutlich bestehendes Verbot, Kompositionen, die aus deren Anstellung als Hofmusiker entstanden, zu publizieren. Wie sonst ließe sich erklären, dass sogar die Möglichkeit innerhalb Stuttgarts Noten zu drucken für die Instrumentalmusik nicht genutzt wurde?⁴

⁴ Zumindest lassen die erhaltenen Drucke eine andere Lesart nicht zu. Weder der einzige Druck von Rehle (RISM A/I R 766) noch die kleinformatischen Kompositionen von Abeille. Darüber hinaus ist die Verwertung der Werke am Hof eines Fürsten für die damalige Zeit nichts Ungewöhnliches. Im Anstellungsdekret von Joseph Haydn vom 4. Mai 1761 findet sich ein Ähnliches: „Auf allmaligen Befehl Sr. hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdiesselbe verlangen werden, sothane neue Composition mit niemanden zu comuniciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht einzig, und allein

Gleichzeitig bot sich mit dem Markt für Klavierlieder die Chance auf einen lukrativen Zusatzverdienst. Nach anfänglicher Euphorie sanken jedoch bei allen Projekten Zumsteegs die Anzahl der verkauften Notenexemplare, sodass all seine Bemühungen nach wenigen Jahren aufgegeben wurden. Erst als er mit Breitkopf und Härtel in regen Kontakt trat und damit die Veröffentlichung und den Vertrieb aus der Hand gab, war ihm mit seinen Werken Erfolg beschieden. Noch bis nach seinem Tod konnten sich die bei Breitkopf und Härtel erschienenen Lieder mit dem Erfolg seiner hochgelobten Oper „die Geisterinsel“ messen lassen.

2.3 Rekonstruktion der Biographie

2.3.1 Kindheit und Jugend

Zumsteeg wurde am 10. Januar 1760 geboren.⁵ Seine Geschichte beginnt indes zwei Jahre vor seiner Geburt, im Jahre 1758. Sein Vater, Rudolph zum Steeg (1726–1795)⁶, ein gebürtiger Schweizer, war durch militärische Anwerber in preußische Dienste gelangt und desertierte während einer Niederlage. Die Flucht ins Heimatland gelang ihm allerdings nicht.⁷ Statt in die Schweiz zurückzukehren, wurde er kurz vor dem Ziel auf der Schwäbischen Alb im württembergischen Schorndorf aufgegriffen und nach Ludwigsburg verschickt. Obgleich er als Deserteur ein Kapitalverbrechen begangen hatte, kam der entlaufene Soldat Karl Eugen äußerst gelegen. Zum Steeg war schließlich vom preußischen Hof entlaufen, auf den Europa mit Spannung blickte und dessen Militärmacht im damaligen Siebenjährigen Krieg auf sich aufmerksam machte. Mit einer Zermürbungstaktik integrierte Karl Eugen den von ihm hochgeschätzten Langen Kerl in seine Reihen und verheiratete ihn, um ihm das Desertieren zu verleiden.⁸ Johann Rudolph Zumsteegs Mutter, Maria Elisabetha geb. Hornung (1740–1774), folgte ihrem frisch angetrauten Ehemann an die Orte, die ihm durch seine Tätigkeit als Soldat der württembergischen Armee anbefohlen wurden. Als 1760 Rudolph Zumsteeg auf die Welt kam, geschah dies im Winterquartier zu Sachsenflur bei Mergentheim - und damit am Rande des Herzogtum Württembergs.⁹ Wenig verbindet den späteren Komponisten Zumsteeg

vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuss für niemand andern nicht zu componiren.“ Zitiert nach Leopold Schmidt: Joseph Haydn, Hamburg 2013, S. 133.

⁵ In der Regel wird der 10. Januar als Zumsteegs Geburtstag genannt, wenngleich sich nur seine Taufe sicher auf diesen Tag nachweisen lässt.

⁶ Nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 13. Landshoff bezieht sich dabei auf den Sterbeeintrag im Kirchenbuch von Zum Steeg. Dort ist der am 24. Mai 1795 verstorbene als 69-jähriger „famulus domesticum l: Leiblaquai !:“ aus Gansingen beschrieben. Der katholische Geistliche notierte ebenso, dass er zwei protestantische Söhne sowie drei vor der Hochzeit katholische Töchter hätte. Siehe Ludwigsburger Hofkapelle, Katholisches Kirchenbuch der Stadt Ludwigsburg, Beerdigungen, D-ROTTd.

⁷ Trotz aufwändiger Recherche ließ sich der Ursprung dieser Begebenheit nicht rückverfolgen. Ausschließlich Landshoff berichtet von ihr. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 13–14. Über seine Quelle lässt sich nur spekulieren: Da Zumsteegs Vater als Gemeiner weder in preußischen noch in württembergischen Diensten einen höheren Rang bekleidete, muss davon ausgegangen werden, dass er sich in den militärischen Stammrollen nicht auffinden lässt. Vermutlich geht diese Geschichte auf die Biographie des Halbbruders Johann Jakob Zumsteegs (1777–1867) zurück, der die Lebensgeschichte niederschrieb. Da Landshoff dieses Schriftstück kannte, darf daraus geschlossen werden, dass es um 1900 noch im Familienbesitz von Rudolph Heinrich Zumsteeg war. Es muss allerdings heute als verschollen gelten.

⁸ Die Aktenlage zu Zumsteegs Vater ist äußerst dürftig. Gelegentliche Erwähnungen findet er erst unter den „Leiblaquayen“, beispielsweise in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 118 [Besuche am württembergischen Hof].

⁹ Eduard Mörike hatte bereits 1846 das Taufregister in Schüpf eingesehen und äußert sich dazu in einem Brief an Moritz Hartmann wie folgt: „Am 3. Juli [1846] sind wir, wie wir vorgehabt, in Schüpf gewesen. Der sogenannte Schüpfer Grund ist wirklich lieblich. Man kommt durch Sachsenflur, den Geburtsort Zumsteegs und Filial des Dekans. Ich habe kuriositätshalber für Dich den Auszug aus dem Taufbuch genommen. Die Mutter scheint bei einem nur zufälligen Aufenthalt des Militärs dort niedergekommen zu sein. Ich freute mich zuerst, der Tochter [Zumsteegs] Emilie eine Abschrift davon zu senden; die Personalien sind aber doch nicht schmeichelhaft genug; sie würde vor den vielen Korporalsbärten, die da in einer ganzen Reihe zu Gevatter kommen, ein billiges Grauen empfinden.“ Eduard Mörike: Eduard Mörikes Briefe. ausgewählt und herausgegeben von Karl Fischer und Rudolf Krauss. 1841–1874, hrsg. v. Karl Fischer/Rudolf Krauss, Bd. 2, Berlin 1904, S. 129. Mörike hatte vermutlich ebenfalls nur das Taufregister gesehen,

mit seinem Geburtsort und so verwundert es auch nicht, wenn es bei zeitgenössischen Schriften zu einiger Verwirrung kam.¹⁰ Dem unsteten Soldatenleben des Vaters war wohl auch das Leben des späteren Komponisten in den frühen Jahren unterworfen.¹¹ Da die Akten zur Militärgeschichte keine Stammrollen enthalten, lässt sich nicht sagen bis zu welchem Jahr Zumsteegs Vater in der Leibgarde, vermutlich unter Franz Carl von Harling (1728–1799), verblieb. Spätestens zum Besuch des Großfürstenpaares 1782 wird der Vater jedoch unter den „LeibLaquayen“ aufgeführt.¹² Unter dieser Berufsbezeichnung wurde er als Taufzeuge seines Enkels 1784 ins Taufregister eingetragen, sowie bei seinem eigenen Tod 1795 charakterisiert. Landshoff behauptet darüber hinaus, dass dieser beim Kondolenzgeleit zu Karl Eugens Tod erkrankt sei.¹³ Da er als einer der vier Leiblaquayen im Hofadreßbuch nicht namentlich erwähnt wird, ist lediglich festzustellen, dass sein amtlicher Vorgesetzter der „Herzogliche Grand-Maitre de la Garderobbe“ Kammerherr Carl Friedrich Reinhard von Gemmingen (1743–1822) gewesen sein muss. Erst mit der Aufnahme in das militärische Waisenhaus am 16. Dezember 1770 wird das Leben Johann Rudolph Zumsteegs wieder nachweisbar. Von da an existiert eine überwältigende Anzahl erhaltener Schulakten in Stuttgart, in welchen mitunter auch Kleinigkeiten minutiös notiert wurden. So findet sich beispielsweise in der Akte zu den Schlafsälen der Zöglinge, dass Zumsteeg in Schlafsaal Nr. 4 untergebracht war, in welchem Johann Christian Bertsch (1736–?) die Aufsicht führte.¹⁴ Mit unglaublicher Akkuratess wurde gerade bei den außergewöhnlichen Vorkommnissen beschrieben, dass sich die Zöglinge nicht etwa selbst pudern sollten, sondern dazu stattdessen in den oberen Stock gehen sollten. Nichts sollte dem Zufall überlassen bleiben.

„Die Hüte werden, wenn es nicht noch anders befohlen wird, in die Mitte auf das Bett hinter eines jeden Eleven, aber auch gleich gerichtet und bei dem Abmarsche nicht mitgenommen.“¹⁵

In den Unterrichtslisten, aus denen ersichtlich wird, dass Zumsteeg zuerst zum Stukkateur ausgebildet werden sollte, ist Zumsteegs Name darüber hinaus in den einzelnen Fächern vertreten, sodass sich sein Musikunterricht mit der ersten erhaltenen Liste vom Dezember des Jahres 1771 unter einem der angestellten Musiklehrer Seubert, Schulfink oder Decker nachweisen lässt.¹⁶ Zum Eintritt in einen Ausbildungsgang der Karlsschule wurde ab 1774 ein Revers unterschrieben, das den Auszubildenden verpflichtete, in württembergischen Diensten zu bleiben. In diesem Schriftstück wurde streng festgehalten, dass ein „dahin eintretender Elev sich gänzlich den Diensten des herzoglichen Württembergischen Hauses widme, und ohne darüber zu erhaltende gnädigste Erlaubnuß aus denselben zu treten nicht befugt [sei] [...]“.¹⁷ Die Erwähnungen der ersten vier Jahre auf der Karlsschule sind wenig aufschlussreich über die Persönlichkeit des jungen Zumsteegs und lassen eher auf die Erziehungsmethoden schließen, als dass sie die Entwicklung des Knaben beschreiben. So wird er 1772 gerügt, da er gemeinsam mit Grattenauer, Hoffmann, Jobst und Grammont „in der Location als die schlechteste gestanden [habe]“¹⁸. Er bekam wegen Unartigkeit einen Verweis in der „Lection“, tritt

anhand dessen sich zur von Landshoff geschilderten Geschichte keine Diskrepanzen ergeben. Da Landshoff prinzipiell äußerst akkurat gearbeitet hat, halte ich seine Äußerungen für glaubhaft. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 13–14.

¹⁰ Der Geburtsort Gansingen - der Geburtsort des Vaters -, der bei Gerber vermerkt wurde und 1814 nicht korrigiert wurde, findet sich in späteren Publikationen des Öfteren. Ernst Ludwig Gerber: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. N - Z: Nebst einem sechsfachen Anhang. 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 858.

¹¹ Aufgrund der Aktenlage konnte auch Landshoff keine Hinweise zu den ersten zehn Jahren aus Zumsteegs Leben finden. Der Vater wird bei der Taufe Zumsteegs als „Grenadier zu Pferd unter der Leib Esquadron“ bezeichnet. Bei der Aufnahme Zumsteegs 1770 als „Corporal unter der Garde zu Pferd“ eingetragen und 1774 als „Corporal unter herzogl. LeibGarde zu Pferd“. Siehe HStA, A 272 Bü 250.

¹² Siehe HStA, A 21 Bü 118.

¹³ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 15. Die Quelle hierfür war mir allerdings nicht möglich zu lokalisieren.

¹⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 156.

¹⁵ ebd.

¹⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 161.

¹⁷ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 250.

¹⁸ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 173.

aber ansonsten kaum hervor. Zumsteeg hatte wie erwähnt seit 1771 Musikunterricht erhalten. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, dass die musizierenden Zöglinge bereits direkt zu Feiern herangezogen wurden. Vereinzelte Aktenhinweise legen diese Lesart nahe:

„Nro 18. Vestibule zur Music Die MusikMeister Seubert, Schulfink und Deckert werd theils den Tag vorherr, theils an dem Vormittag selbst den Musikpulten und Instrumente hieher auf das beste rengiern und letztere gestimt parat halt, besonders aber während dem Speißen darnach sehn, daß gleich nach der Speiß die Musik anfang könne.“¹⁹

Darüber hinaus war die Lehranstalt ähnlich eines Internats auch Wohnort der unterrichtenden Lehrer und damit auch der Musiker. So findet sich in den Akten, dass gemeinsam mit den unterrichtenden Lehrern auch der Cellist und „Repetiteur Bunsold“ (= Johann Conrad Bonsold) mit seiner Frau und zwei Kindern im Orangeriehaus lebte.²⁰ Der Violinist Seubert wohnte im 6. Haus, ebenfalls mit seiner Frau und zwei Kindern, Bertsch, der Lehrer am Flügel, im 5. Haus. Das Fehlen der ansonsten akribisch notierten Familienmitglieder legt für Aufseher Bertsch nahe, dass dieser keine Familie hatte. Decker wohnte dagegen im 4. Haus der Ecole des D emoiselle mit seiner Frau, zwei Kindern und einer Magd. Zumsteeg hatte in den Examen im Dezember 1771 in der Stukkateurkunst nicht sonderlich gut abgeschnitten, sodass seine Drucke „vom Arbeitsstück Zit. 1.“ von Guibal, Harper, Fischer, Sonnenschein, Bauren und Schleehausen²¹ mit „3 gute und 21 geringe“ bewertet wurden. Seine Arbeiten waren damit mit denen des später berühmten Künstlers Johann Heinrich Dannecker exakt gleich bewertet worden.²² Bereits 1773 hätten Schiller und Zumsteeg denselben Unterricht genießen können, allerdings wurde die Arithmetik in zwei verschiedenen Klassen unterrichtet, sodass Schiller bei Lehrmeister Muzler und Zumsteeg bei Lehrmeister Haug unterrichtet wurde. Dennoch tauchen ihre Namen auf einer von Lieut. Roesch unterschriebenen Liste untereinander auf, die mit „Location I in der Arithmetik.“ berschrieben ist.²³ Es lässt sich damit zeigen, dass, wie bereits im Druck angekündigt, die Musikschüler tatsächlich sowohl Arithmetik wie auch Italienisch²⁴ und Franzosisch²⁵ belegen mussten.²⁶ Unterrichtet wurden sie darin wohl von Franck, der das Dokument auf den 23. November 1773 datierte. Genau eine Woche zuvor wurde Zumsteeg von Rittmeister Georg Albrecht Friedrich Faber (1737–1808) begutachtet - jedoch wurde ihm kein sonderlich gutes Zeugnis ausgestellt:

„Zumsteeg ist sehr eigensinnig, und immer aufgelegt sich mit seinem besten Freund zu zanken und hat ein de willen als auch wegen seinem dissoluten Wesen eine beständige et. genaue Aufsicht nöthig. Solitude 16 Novb 1773.“²⁷

Wer der beste Freund war, bleibt ungewiss. Bereits im Januar 1772 findet sich in einem Manuskript zu den jährlichen Prüfungen außerdem der erste Hinweis auf eine Musikprüfung, die von Karl Eugen

¹⁹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 156. Die Überschrift des Konzeptes lautet „Eintheilung der ganzen herzoglichen militärischen Pflanzschule, wie solche an dem höchsten GeburtsTagsFestin Sr. Herzgolic Durchlaucht auf der Solitude in ihrem Schlaf, Lehr und übrig Salen mit ihren Vorgesetzten zu rengiren ist.“ Die Akte selbst ist undatiert, lässt sich allerdings aufgrund der Position im Büschel sowie der Bezeichnung als Pflanzschule wohl auf die Zeit zwischen 1771–1775 datieren.

²⁰ Siehe ebd.

²¹ Auch Schleehauf. Vgl. Rathgeb: *Studio & Vigilantia* (2009), S. 293.

²² Siehe HStA, A 272 Bü 94.

²³ Siehe ebd.

²⁴ Vom Jahr 1774 haben sich Diktate erhalten, die insbesondere für Schriftvergleiche in italienischer Sprache von Interesse sind. Insbesondere von Kauffmann d. alters [mit „nicht guth“ bewertet] und Zumsteeg [mit „passabel“ bewertet], Die Prüfung fand am 24. November 1774 statt. Siehe auch die Prufungsliste HStA, A 272 Bü 96.

²⁵ In Liste von ebd. tauchen die Musikschüler, darunter auch Zumsteeg in den Examenlisten auf.

²⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 94.

²⁷ Abschrift aus Akten der Hohen Karlsschule. Die Abschrift befindet sich in Privatbesitz des Antiquariat Inlibris. Martin Peche stellte mir dankenswerter Weise die Abschrift zur Einsicht zur Verfügung. Die Abschrift ist mit der Überschrift „Von dem Betragen und Aufführung samtl. Eleves der ersten Abtheilung der Herzogl. milit. Academie“ berschrieben.

und vor allem von den Hofmusikern, nicht jedoch von den unterrichtenden Musiklehrern durchgeführt wurde.²⁸ Am 5. Dezember 1773 wurde nachmittags erneut ein Musikexamen durchgeführt, in welchem Zumsteeg und Schaul Sen. den Preis in der Instrumentalmusik erhalten sollten. In diesem Jahr wurde der Preis „In der Saitenmusik“ ausgelobt. Als im folgenden Jahr die Musikprüfung am 7. Dezember 1774 stattfand, verfasste Musikmeister Seubert eine genaue Liste der Musiker und konzipierte die Prüfung.

Die Violoncelli stehen an erster Stelle und es ist auch Zumsteeg, der als erster genannt wird. Fraglich bleibt allerdings, ob nicht Zumsteeg, Kaufmann und Häusler gemeinsam aufgetreten sind und entsprechend Terzette vorbereitet haben. Die fünf Geigenschüler gliederten sich in zwei verschiedene Gruppen, die unabhängig voneinander Violinkonzerte und Violintrios aufführten. Schlussendlich reüssierte Zumsteeg im Vorspiel, sodass „nach der genauesten allgemeinen beurtheilung dem Elev. Zumsteeg den hierauf gnädigst geordneten 1. Preiß einstimmig, dem Elev. Weberling aber der 2. te Preiß durch die Mehrheit der Stimmen zuerkannt worden [ist].“²⁹ 1775 am 27. Dezember erhielt Zumsteeg „bei gnädigster Zurufung des OberKapellMeisters und Concertmeister“³⁰ erneut den Preis in der Instrumentalmusik. Als Karl Eugen Ende des Jahres 1774 befahl, dass sich die Zöglinge gegenseitig bewerten sollten, beinhaltete dies auch eine Selbstbewertung. Entsprechend findet sich in diesem Schriftstück eine kurze und durch dieselben Kategorien wie bei den anderen Zöglingen vorgegebene strukturierte autobiographische Schrift Zumsteegs:

„Die Gottes=Furcht die Zufriedenheit gegen meine Mitt=Brüder die Reinlichkeit so wohl was Körper als auch in dem zimmern meine Haupteigenschaft meine Gabe und die Anwendung derselben überlasse ich meinen Mit=brüdern. Ich habe eine gute Denkungs=Art gegen Euer Herzogl. Durchl. den wenn ich diese nicht hätte so würde ich der undankbarste Mensch auf dem ganzen Erdboden seyn wegen denen verleg Wohlthaten die ich täglich von euer herzogl. Durchl. genieße und empfangen und weil ich mein einziges Glück Euer Herzogl. Durchl. zu danken habe. Gegen meine Vorgesezte bin ich gut gesinnt denn wenn ich ihnen nicht gehorchete und ihre Befehle nicht gehorsamste so würde ich in die Thugende Euer Herzogl. Durchl. fehlen. Mit meinem Schicksal bin ich wohl zufrieden. Meine Hauptneigung ist die Music.“³¹

Karl Eugens Aufforderung beinhaltet zwar nicht, dass jeder Zögling alle anderen bewerten sollte, jedoch dass ein jeder Zögling innerhalb seiner eigenen Abteilung einige Bewertungen abzugeben hatte. Entsprechend lässt sich anhand dieser Akten nicht darüber urteilen, ob die Zöglinge darüber hinaus Bekanntschaften pflegten. Denn obwohl sie durch die Klassenstruktur die meiste Zeit innerhalb ihrer eigenen Abteilung verbrachten, können an diesen Bewertungen weniger etwaige Freundschaften, als viel mehr das Fehlen von persönlichen Beziehungen abgelesen werden.³² Ab 1775 erhielt Zumsteeg

²⁸ Siehe HStA, A 272 Bü 94. Es handelt sich um „CapellMeister Boroni, ConcertMeister Martinez, derer Cammervirtuos Curz, Lolli, Poli und Steinhardt.“ Zitiert nach ebd.

²⁹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 96.

³⁰ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 97.

³¹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 89.

³² Während sich in HStA, A 272 Bü 162 alle 52 Schüler der 2. Abteilung finden, beschreibt Zumsteeg ohne seinen eigenen Lebenslauf exakt 20. Zumsteeg beschreibt damit ergänzt mit der Nummerierung des Schulverzeichnisses aus HStA, A 272 Bü 89: 1. Hirschmann, 29. Weyl, 35. Breitling, 30. Dürr der ält. 36. v. Gallois, 49. Osiander, 32. Mohl, 33. Hohl, 34. Malter, 37. Schöttle, 40. Dietter, 41. Vischer, 42. Gauß, 43. Reneau, 44. Häußler, 45. Langois, 46. Weberling, 48. Schaul, der ält., 50. Kaufmann der ält., 51. Fleischmann. Zwischen den Monaten November und Dezember wurden die Schülerlisten umgestaltet, die Bewertungen Anfang Dezember (vor allem am 5. und 6. Dezember) abgegeben. Zumsteeg orientierte sich insbesondere an derjenigen von Dezember. Es ist auffallend, dass sich in den floskelhaften Formulierungen äußert, ob die Zöglinge einander gut kannten; in diesen Fällen beginnt ihre Bewertung mit „Ist seinen äusserlichen Verfahren nach [...]“. Diese Formulierung wählt Zumsteeg bei Mohl, Hohl, Schöttle, Dietter, Gauß, Häußler und Weberling. In den wenigsten Fällen wendet er sich gegen seine Mitschüler. Ausnahmen sind allerdings Kauffmann, den er für „auch im geringsten nicht freundschaftlich“ hielt und der ihn womöglich angeschwärzt hatte, weshalb er gerade verärgert notierte: „[...] hat eine gute Denkungs=art so wohl gegen Euer Herzogl. Durchl. als auch gegen seine Mitt=Brüder Vorgesezten.“ Dannecker wurde von Zumsteeg als „mittelmäßig in der Freundschaft“ bezeichnet. Bewertungen nach ebd.

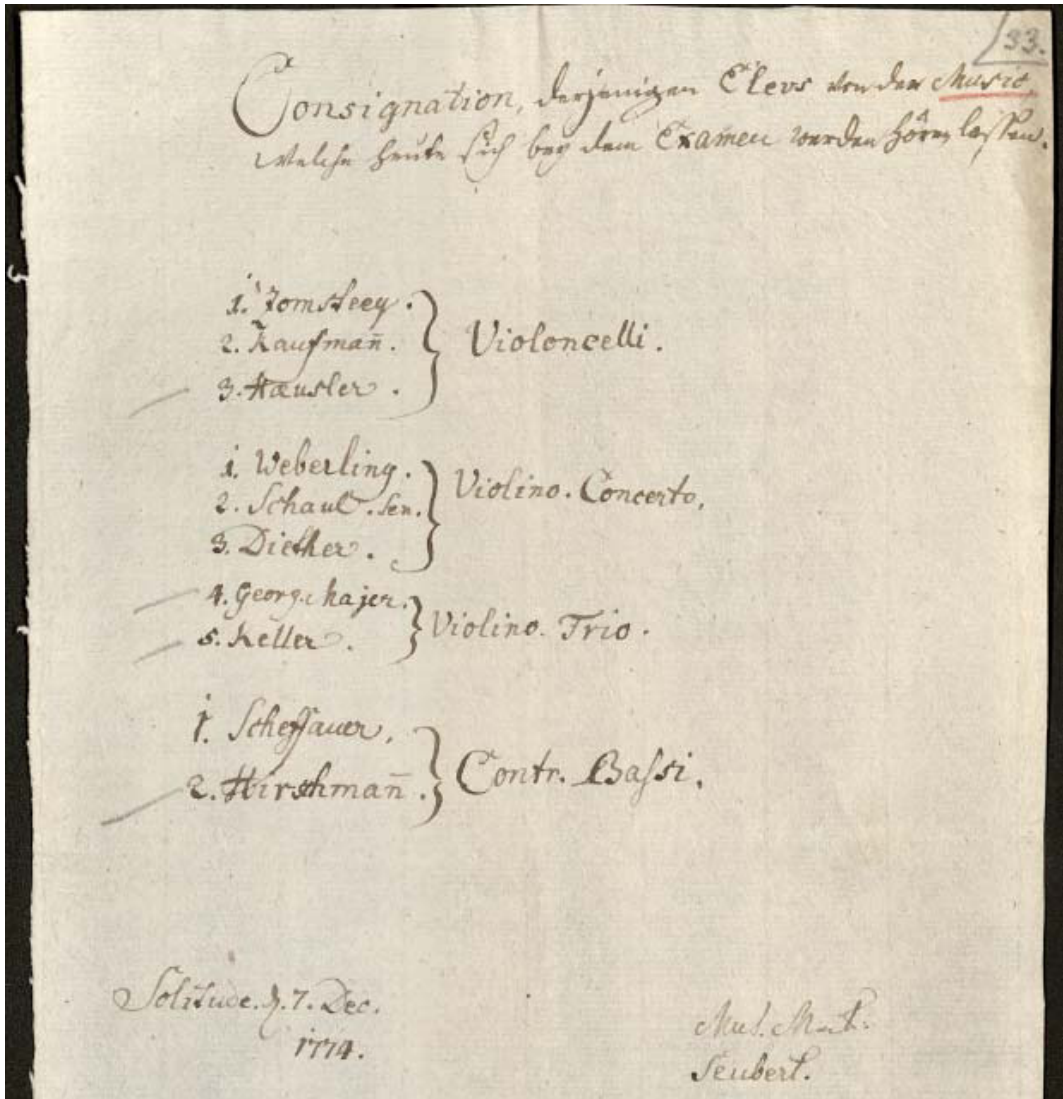


Abbildung 2.1: Consignation, HStA, A 272 Bü 96.

vermutlich Unterricht vom ersten Violoncellisten Agostino Poli.³³ Ob er in diesem Zeitraum ebenfalls mit dem Cellisten und Repetitor Johann Conrad Bonsold in Verbindung stand, lässt sich heute nicht mehr nachweisen.³⁴ Seinen ersten Cellounterricht dürfte er jedoch von Eberhard Malter erhalten haben,³⁵ außerdem wird durch eine spätere Erwähnung deutlich, dass Zumsteeg wohl wenige Unterrichtsstunden in Komposition bei Kapellmeister Boroni erhalten hat.³⁶ Stattdessen wurde zu Beginn des Jahres 1775 bereits Dietter, der kurzzeitig von Kapellmeister Boroni unterrichtet wurde, der Auftrag zur Komposition einer Sinfonie angetragen, weshalb sich mutmaßen lässt, dass bei der Ausbildung der Zöglinge eine Art von Nachbildung der herzoglichen Kapelle innerhalb der Karlschüler forciert wurde.³⁷ Diese Entwicklung mag sich vielleicht ganz natürlich ergeben haben, da die Hofmusiker nicht nur jenes Fach unterrichteten, für welches sie innerhalb der Hofmusik angestellt waren, sondern auch die Aufgaben ihrer jeweiligen Position weitergaben. Dietter trat damit kurzzeitig in die Fußstapfen des Kapellmeisters, wurde von ihm ausgebildet und für die Aufgaben des Kapellmeisters im Komponieren der Opern herangezogen, während Zumsteeg womöglich vom Konzertmeister im Rahmen der Konzertmusik ausgebildet wurde. Entsprechend bedienten seine Werke wohl eher die Instrumentalmusik, während Dietter damit wesentlich früher als Zumsteeg für die Theaterproduktion verantwortlich zeichnete.³⁸ Ob Zumsteeg ebenfalls auf anderen Instrumenten Unterricht erhielt, lässt sich den heutigen Akten nicht mehr entnehmen. Aus den spärlichen Bemerkungen in den Akten, finden sich allenfalls Hinweise, dass er wohl als braver Schüler kaum

³³ Gustav Schilling vermutet in seinem Artikel zu Zumsteeg keinen Lehrer und erstellt eine offenbar freie Instrumentenwahl: „Zu seinem Hauptinstrument wählte er von seinem 17ten Jahre an das Violoncell, und er brachte es zu einer bedeutenden Virtuosität auf demselben;“ darüber hinaus erwähnt er auch Unterricht in Komposition bei Poli, was sich in allerdings in keiner weiteren Quelle bestätigen lässt. „[...] daß er nicht bloß zum praktischen Musiker erzogen werden sollte, sondern der Capellmeister Poli ihn auch in der Kunst der Composition unterrichten mußte.“ Zitiert nach Gustav Schilling: Art. „Zumsteeg“, in: ders. (Hrsg.): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst 6 (1838), S. 916–920. Der Artikel findet sich im gleichen Wortlaut, jedoch separat gedruckt ebenfalls in D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6. Womöglich hatte die Familie ein Korrektur-exemplar als Vorabdruck des Artikels erhalten. Da Zumsteeg mit 17 (im Jahr 1777) bereits mindestens zwei Konzerte für das Cello komponiert hatte, halte ich dieses Datum für reichlich spät angesetzt.

³⁴ Auch wenn die Sekundärliteratur an diesem Punkt vor allem aufgrund der Äußerung von Landshoff die Vermutung wiederholt, dass Bonsold einer der Cellolehrer von Zumsteeg gewesen sein müsste, halte ich diese Annahme für problematisch, weil Bonsold praktisch ausschließlich als Repetitor angestellt war, und somit vor allem in begleitender Funktion – vermutlich für die Gesangsstunden – eingesetzt wurde. Gerade die Existenz der Terzette als Übungsstücke legt nahe, dass die Schüler im Cello- und Bassunterricht gemeinsam spielten. Letztendlich kann die Frage allerdings aber deswegen nicht geklärt werden, weil auch die Akte Bonsolds HStA, A 272 Bü 133 seit 1909 verschollen ist.

³⁵ Zumindest legt dies ein undatiertes Stundenplan der Musik nahe, in welchem Malter „Kauffmann. Zomsteeg. Malter. Pouquet. Hausler. Franck“ unterrichtete. Zitiert nach HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 80 [Unterricht] in den Violoncelli unterrichtete. Die inkorrekte Schreibweise von Zumsteegs Namen tritt selten auf (etwa in HStA, A 272 [Hohe Karlsschule], Bü 157 [Aufsicht, Haus- und Schulordnung und Disziplin]), lässt jedoch ebenfalls keine Datierung zu. Die vorherigen umliegenden Seiten des Aktenbestandes verweisen auf 1771, was jedoch nicht zutreffend sein kann. Aufgrund des fehlenden Namens von Poli, lässt sich mutmaßen, dass es sich um das Zeitfenster zwischen der Einrichtung der Musikklasse und Polis Unterricht handelt und verweist damit auf die Zeit des ausgehenden Jahres 1774. Auch wenn Eberhard Malter als Cellovirtuose an den Stuttgarter Hof gekommen ist, findet er sich abgesehen von diesem Dokument an der Hohen Karlsschule ausschließlich mit seinem Unterricht zum Menuett= und Theatraltänzen vermerkt. Siehe HStA, A 272 Bü 161; HStA, A 272 Bü 162.

³⁶ Siehe Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart (1789), Sp. 256–258.

³⁷ In der Sekundärliteratur wird Boroni lediglich als Lehrer von Dietter genannt. Gerade Gerber, der als Quelle immer wieder herangezogen wird, bezieht sich damit vermutlich auf die Sinfonie, die 1775 am Geburtstag des Herzogs gespielt wurde. Die von Gerber als Kuriosität überlieferte Anekdote, dass Dietter die Sinfonie innerhalb eines Abends geschrieben habe, ist durchaus vorstellbar. Es kam schließlich des Öfteren vor, dass in aller Eile auf die Wünsche des Fürsten eingegangen werden musste. Siehe Gerber: GerberATL, Bd.1 (1790), S. 340–341.

³⁸ Freilich wurden die Karten ab den Jahren 1779 und insbesondere ab 1782 neu gemischt, als der frühere Konzertmeister Poli zum Kapellmeister aufstieg. Der Schüler Zumsteeg stieg beinahe analog damit ebenfalls vom Konzertmeisterschüler in den Kapellmeisterschüler auf. Die erhaltenen Kompositionen lassen jedenfalls eine solche Interpretation der Fakten zu.

ein Vergehen beging, bzw. sich nicht dabei erwischen ließ.³⁹ Ob sich auch der Violinist und Hofmusiker Eligio Luigi Celestino am Unterricht der Hohen Karlsschüler beteiligte, lässt sich nicht nachweisen. Sicher ist jedoch, dass er ebenfalls als Konzertmeister, wie Agostino Poli im Jahr 1777 mit 1500 fl. entlohnt wurde⁴⁰ und entsprechend womöglich mit denselben Aufgaben betraut wurde, obwohl von dessen Kompositionen bis heute nur zwei undatierte Violinkonzerte bekannt sind.⁴¹ Anders als Landshoff noch behauptet, ist es der Aktenlage nach jedoch beinahe ausgeschlossen, dass Zumsteeg von Celestino auf der Violine unterrichtet wurde.⁴² Das erste Großereignis für Zumsteeg zeichnete sich im Jahre 1777 ab, in welchem Kaiser Joseph II unter dem Inkognito „Graf von Falkenstein“ seine Reiseroute kurzfristig durch Stuttgart führen ließ.⁴³ Der politisch bedeutsame Besuch am Sonntag, dem siebten und Montag, dem achten April, war vor allem dahingehend von extremer Brisanz, da sich der Kaiser insbesondere für die Hohe Karlsschule interessierte.⁴⁴ So wurde direkt nach dessen Besuch an einen Herrn von S. in T. berichtet:

„Der Graf von Falkenstein war kaum eine halbe Stunde hier; so fuhr Er in das Concert, das in der herzoglichen Militair=Akademie veranstaltet war, nicht in einem Hof= sondern Lehnwagen, nicht in Gala, sondern, zwar in Schuh und Strümpfen, aber nur in einer grünen Uniform mit rothen Aufschlägen, ohne alle Spur von einem Prinzen weder vor noch nach seinem Wagen. Unser gnädigster Herzog empfieng den Grafen wenn ich recht gehört habe; so war die Anrede des leztern ohngefähr ein schönes Compliment von der Absicht, eine Akademie selber zu sehen, die sich auswärts schon einen so grossen Nahmen gemacht habe. Nun war alles lauter Augen. Auch die bescheidenste Leute konnten die erste Symphonie nicht auswarten, ohne den Grafen von Fuß auf gesehen zu haben, und ein muthwilliger Knabe stieg mir biß auf den Naken, oder wurde er vielleicht vom Gedränge so weit empor gehoben: [...] Während dem Concert habe ich an dem Grafen viele Aufmerksamkeit und Kenntniß der Sache selber bei auffallenden Stellen, sonst aber in Zwischenzeiten etwas sehr Ungezwungenes, und eine mit vieler Leutseligkeit verbundene Gesprächigkeit wahrgenommen. Es ist fast kein Instrument, worinnen die junge Künstler nicht ein Solo hören liessen, aber auch kein einziger, dem der Graf nicht seinen Beifall zunikte, wenn seine Rolle zu Ende war. [...] Hernach besuchte Er auch die Ecole des Demoiselles, fuhr nach der Mittagtafel mit unserm gnädigsten Herzog auf die Solitude, nach der Rückkehr noch in die Opera, die von einer Anzahl Eleven aufgeführt wurde, und setzte sodann gegen 10. Uhr in der Stille und Denkelheit seine Reise fort, unter tausend Segenswünschen, die ihm die Würtemberger nachschickten.“⁴⁵

³⁹ Ein einziger Vorfall hat sich durch Hauptmann von Held überliefert, bei welchem Zumsteeg den Schlafsaal am 25. Februar 1776 unerlaubter Weise verließ und sich stattdessen in die vierte Abteilung begab. Siehe HStA, A 272 Bü 173.

⁴⁰ Siehe HStA, A 21 Bü 611.

⁴¹ Siehe *Konzert in Es-Dur*, D-SI Cod. Mus. II fol. 62d [RISM deest], sowie *Konzert in D-Dur*, S-Skma VO-R, RISM ID no. 190021023.

⁴² Landshoff berichtet: „Neben dem Violoncello scheint sich Zumsteeg auch eine kurze Zeit lang auf der Violine versucht zu haben. Wenigstens wird im Jahre 1776 der berühmte Celestino als sein Lehrer angegeben.“ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 25. Es war mir allerdings nicht möglich diese Aussage zu verifizieren. Da sich keine weiteren Aktennotizen erhalten haben, gehe ich davon aus, dass sich Landshoff auf den Preis von 1776 bezieht, welcher unterschrieben ist von „Agostino Poli, Maître de Concert. / Eligio Luigi Celestino / Joh. Frid. Seubert.“ Im Vergleich mit den anderen Preisen muss allerdings davon ausgegangen werden, dass dabei lediglich die Zusammensetzung der Jurymitglieder zur Preisverleihung am 14. Dezember 1776 festgehalten wurde, nicht jedoch deren Eigenschaften als Instrumentallehrer. Siehe D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 1 G, D-Sa.

⁴³ Offenbar war der Hof am 6. April informiert worden, dass der Kaiser zu Besuch käme, die nächste Möglichkeit in der Zeitung darüber zu lesen, war die *Stuttgardische privilegierte Zeitung* vom Dienstag 8. April, die einen bis dahin veralteten Bericht vom 6. April abdruckt. Zumindest muss Karl Eugen die Vorbereitungen am Hof etwas im Voraus geplant haben, denn bereits am 21. März 1777 wurde ein Dekret erlassen, mit welchem sich „an diesem Tag [7. April] allhiesige Küchenverwaltung einfinden [solle]“. Siehe Anonym: Stuttgart. Nachdeme Se. [...] In: SPZ, 27. März 1777, S. 148.

⁴⁴ Da der Kaiser inkognito reiste und entsprechend nicht im Schloss, sondern lediglich in Gasthöfen absteigen wollte, hatte Karl Eugen ein Schild „Gasthof zum Ritter“ anbringen lassen. Die vorwitzige Idee fand Gefallen, sodass Joseph II. im Neuen Schloss einkehrte. Vgl. ders.: Der Graf von Falkenstein in Stuttgart, den 7. und 8ten April. 1777. Ein Brief an Herrn von S. in T. In: Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1777 1777, S. 557–575, hier S. 559.

⁴⁵ Zitiert nach ebd., S. 560–561 und S. 572.

Wie in diesem Augenzeugenbericht zur Sprache kommt, mussten die Musiker ihre Fertigkeiten auf den jeweiligen Instrumenten zeigen. Es liegt nahe, den Besuch mit den beiden datierten Cellokonzerten Zumsteegs, dem *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 3) und dem *Konzert in D-Dur* (LWV A II 4), des Jahres 1777 in Verbindung zu bringen. Da allerdings davon ausgegangen werden muss, dass der Besuch des Kaisers dem Hof sowie den Zöglingen selbst erst spät bekannt geworden sein wird, hätten die Konzerte jedoch in äußerst kurzer Zeit entstehen müssen. Der kaiserliche Besuch der Hohen Karlsschule fand somit zu einer Zeit statt, in welcher Zumsteeg noch immer als Schüler und als ständiger Gewinner des Instrumentalpreises der Hohen Karlsschule die Möglichkeit hatte, dem Kaiser nicht nur persönlich vorzuspielen, sondern zugleich als Virtuose seiner eigenen Cellokonzerte aufzutreten.⁴⁶ Noch 1778 musste Zumsteeg, genau wie seine Mitschüler an der täglichen Unterrichtsroutine teilnehmen, obwohl er mittlerweile acht Jahre an der Hohen Karlsschule als Zögling verbracht hatte. Die Unterrichtspläne der Künstler wurden dabei gesondert aufgeführt.⁴⁷ Der ausgiebige Musikunterricht spricht jedoch für eine sehr ernstzunehmende und gewissenhafte Ausbildung an den jeweiligen Instrumenten. Da sich jedoch in den späteren Akten keine exakte Zuordnung der jeweiligen Instrumentallehrer zu ihren Schülern findet, kann darüber nur gemutmaßt werden.⁴⁸

Uhrzeit	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag
7–10	Music	Music	Music	Music	Music	Music
10–11	Französisch	Italienisch	Italienisch	Gottesdienst	Italienisch	Italienisch
2–4	Music	Moral	Zeichnen	Französisch	Französisch	Französisch
4–5	Religion	Music	Music	Music	Music	Music
5–6	Arithmetic	Danzen	Schreiben	Music	Music	Music

Tabelle 2.1: Stundenplan 1778, nach HStA, A 272 Bü 157.

Im selben Jahr 1778 erhielt Zumsteeg letztmals einen Preis in der Musik. Diese ebenfalls als „Patente“ bekannten Auszeichnungen wurden vermutlich direkt vor Ort ausgefüllt und überreicht und in Zumsteegs Fall neben dem Violinisten Karl August Ensslin auch von Agostino Poli sowie von Ferdinando Mazzanti unterschrieben.⁴⁹ Die Komposition des *B-Dur Cellokonzertes*, welches sich erstmals deutlich von seinen früheren Konzerten abhebt, wurde 1779 beendet. Womöglich wurde dieses Konzert bereits im neuen kleinen Theaterhaus aufgeführt. Dieses wurde noch im selben

⁴⁶ Ob das Melodram *Die Frühlingsfeier* (LWV B 1) ebenfalls zu diesem Besuch aufgeführt wurde, ist ungewiss.

⁴⁷ Betrachtet man beispielsweise die 5. Abteilung, in welcher Schiller zeitweise untergebracht war, fällt auf, dass die beiden Zöglinge kaum miteinander Kontakt gehabt haben dürften. Montag Zeichnen, Anatomie, Physiologie, Englisch, Danzen & Music, Physiologie, Dienstag: Zeichnen, Anatomie, Minealogie, Französisch, Botanic, Physiologie, Mittwoch: Zeichnen, Anatomie, Physiologie, Donnerstag: Zeichnen, Anatomie, Mineralogie, Gottesdienst, Reuten, Physiologie, Freytags, Zeichnen, Anatomie, Physic, Botanic, Samstag: Zeichnen, Anatomie, Physic, Religion, Mineralogie, Englisch. Vgl. HStA, A 272 Bü 157.

⁴⁸ Am Aufbau zeigt sich darüber hinaus die Vorbildfunktion, denn das spätere Waisenhaus sowie das Konservatorium bauten darauf ihre eigenen Unterrichtspläne auf.

⁴⁹ Dass sich wie Landshoff behauptet, daraus ablesen lässt, dass Ensslin und Mazzanti entsprechend auch seine Lehrer gewesen sein müssen, halte ich für unglaubwürdig. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 26. Schließlich unterschrieben nicht die jeweiligen Ausbilder, sondern diejenigen, die die entsprechende Prüfung durchgeführt hatten. Und entsprechend unterschrieb 1778 Mazzanti, wohingegen 1776 Poli, Celestino und Seubert unterschrieben. Siehe D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 1 G. Bemerkenswert ist, dass Antonio Boronis Namen auf der Liste fehlt. Dies deutet darauf hin, dass er bei der Prüfung selbst nicht anwesend war und entsprechend nicht unterschreiben konnte, obwohl es sich dabei um eines der wichtigsten Hofereignisse handelte. Entsprechend scheint es naheliegend anzunehmen, dass Boroni bereits ab dieser Zeit seinen Fortgang von Stuttgart in Betracht gezogen hatte. Vgl. Patent für den Eleve Johann Rudolph Zumsteeg, A: Schiller/Carlsschule, HS.2011. 0055. 00001, D-MB; Patent für den Eleve Johann Rudolph Zumsteeg, A: Schiller/Carlsschule, HS.2011. 0055. 00002, D-MB.

Jahr errichtet, damit dort während der stillen Woche die Konzerte stattfinden konnten.⁵⁰ Da für diese Konzerte noch kein Werbevertrag mit den Stuttgarter Zeitungen bestand, hat sich allerdings kein Hinweis über das gespielte Programm erhalten, sodass es heute als unbekannt gelten muss.⁵¹ Mit der Möglichkeit theatrale Werke aufzuführen, begann nach Dietter auch Zumsteeg sich dieser Gattung zu widmen. Das erste größere Werk dieser Gattung, das er auf die Bühne brachte, ist „Das Tartarische Gesetz“, das am 28. März 1780 aufgeführt wurde.⁵² Selbst wenn Zumsteeg nicht an den Erfolg der Singspiele von Dietter anknüpfen konnte, wurde die Oper dennoch sehr positiv aufgenommen. Mit ca. 123 Gulden Einnahmen zählt sie zu den erfolgreichsten Opern in Stuttgart. Ein gewichtiger Faktor mag der Komposition besonders zuträglich gewesen sein: Da während der sogenannten „Stillen Woche“ weder Singspiele noch Schauspiele, sondern lediglich Konzerte aufgeführt werden durften, war Zumsteegs Oper die erste, die im Anschluss erklang.⁵³ Nach dem ersten Erfolg waren die Einnahmen allerdings rückläufig, sodass ihr kein längerer Erfolg beschieden war. Nach der Aufführung dieser Oper sind noch drei weitere Spieltage belegt, bevor durch den Tod der Herzogin Elisabeth Friederike Sophie am 6. April 1780 das Hoftheater den Betrieb für drei Monate einstellte.⁵⁴ Die Schließung mag für die Hofmusiker einen herben Rückschlag bedeutet haben, sodass Dietter als Anführer seine Mitschüler zu einem Fluchtversuch anzustiften suchte. Zumsteeg verhielt sich allerdings zurückhaltend. Ein anonymes Berichterstatter vermerkte, dass „Zumsteeg, Schweiter [Schweizer] der Flautravers und Malter niemahls weg[en] ihren Vätern“⁵⁵ entfliehen wollten. Diese Zurückhaltung bewahrte Zumsteeg vor Strafen, sodass die „Entdeckung“ für ihn folgenlos blieb.⁵⁶ Der in der Regel eher kurzen militärischen Ausbildung stand Zumsteegs zehnjähriges Verbleiben als Künstler im Bildungsinstitut des Herzogs diametral entgegen. Wie die anderen Musikzöglinge erhoffte sich auch Zumsteeg eine baldige Anstellung, die ihm ein Leben außerhalb der Akademie erlaubte. Des Öfteren hatten die jungen Musiker ihre Bitte dem Herzog angetragen und die Freude muss sicherlich groß gewesen sein, als ihrem Wunsch im Sommer 1780 entsprochen wurde.⁵⁷

⁵⁰ Krauß vermutete die Eröffnung des kleinen Theaterhauses am 1. Februar 1780. Siehe Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 83 Landshoff spricht dagegen vom Jahr 1779. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 29. Anhand der Rechnungsbücher lässt sich nachweisen, dass das Theater durchgängig bespielt wurde. HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 197 [TheatralCassen Rechnung] Allerdings findet sich darin nicht der Spielort, sodass der Hinweis auf das große herzogliche Theater bedeuten konnte, dass das kleine ebenfalls bereits in Verwendung war. „Abends wurde auf dem grossen herzoglichen Theater die Teutsche Comische Oper, der Schulz im Dorfe, durch die dem Theater bestimmte Eleves der herzoglichen Militair=Academie und des Erziehungs=Institut mit allgemeinem Beyfall aufgeführt.“ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, vom 11. May], in: SPZ 57 (13. Mai 1777), S. 225. Die Eröffnung dürfte nach den Rechnungsakten entsprechend im Mai 1779 stattgefunden haben.

⁵¹ Vgl. Kurt Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann, mss. Diss. Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1925, S. 12. Haerings Kommentare sind wenig hilfreich, denn er führt an, dass die „Konzertanzeigen in der ‚Schwäbischen Chronik‘ veröffentlicht“ worden seien. Da die *Schwäbische Chronik* allerdings als Beilage zum *Schwäbischen Merkur* erst 1786 herausgegeben wurde, lassen sich darin keine weiteren Informationen über das knappe Jahrzehnt zuvor gewinnen.

⁵² Völckers (Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist [1944], S. 25), der als erster die Datierung auf den genannten Tag benennt, bezieht sich dabei vermutlich, ohne die Quelle zu benennen auf die Rechnungsbücher der Theatralkasse (HStA, A 21 Bd. 197). Dort wurde die Oper mit diesem Datum vermerkt. Beide erhaltenen Manuskripten sind allerdings undatiert (RISM ID no.: 000111445 – Us-Ws / call number M96.Z95 ; [RISM deest.] – D-Sl, Cod. Mus. II fol. 13a+b). An diesem Dienstag hielt der Herzog eine Prüfung zur Konfirmation ab und reiste nach Ludwigsburg und Hohenheim, sodass er sicherlich nicht an der Vorstellung teilgenommen hat. Siehe Anonym: [Stuttgard, vom 28. März], in: NNV 26 (31. März 1780), S. 101. Sie wurde darüber hinaus am 1.10.1780 (72 Gulden), am 17.8.1781 (34 Gulden) und am 5.2.1782 (22 Gulden) gespielt.

⁵³ Im Vergleich mit den vorherigen und nachfolgenden Jahren lässt sich dies als Tendenz wahrnehmen, wenngleich das Stück selbst das größte Anziehungspotential in sich trägt.

⁵⁴ Siehe HStA, A 21 Bd. 197; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 199 [TheatralCassen Rechnung].

⁵⁵ Siehe HStA, A 272 Bü 249.

⁵⁶ Zumsteeg wurde noch nicht einmal ein Billet ausgestellt. Siehe Aufstellung der Liste von Hauptmann Heldt am 10. Dezember 1780. HStA, A 272 Bü 173.

⁵⁷ Siehe HStA, A 272 Bü 250. Da die Hofmusiker sich zu diesem Zeitpunkt beinahe vollständig aus den Zöglingen der Karlsschule zusammensetzten, ist es schlichtweg unrichtig, wenn Rapp über die Zeit der 1790er schreibt: „Und

Nulthge vlt h: 25^{te} July 1781.
 Obiger Funzfang
 J. Zumsteeg.
 Hofmusc.

Abbildung 2.2: Unterschrift Zumsteeg 1781, HStA, A 272 Bü 250.

Als er nach einem ganzen Jahr des Wartens seinen Vertrag als Hofmusiker unterschrieb, lässt sich seine Freude bereits an der Art der Unterschrift erkennen: Ansonsten eher in Eile und undeutlich geschrieben, bemühte er sich um seine schönste Schreibrift:

Sein neuer Status als Hofmusiker verlieh ihm neue Möglichkeiten und Rechte, mit welchen er sich erst ab diesem Zeitpunkt außerhalb der Hohen Karlsschule frei bewegen konnte. Dem Status nach zu urteilen befand er sich damit in der vierten Klasse, der insbesondere die niederen Berufe bei Hofe zugeteilt waren.⁵⁸ Diese neugewonnene Freiheit äußerte sich durch neue Freundschaften und Verbindungen. Bereits im August 1781 schrieb er Luise Andreä, seiner späteren Frau, ins Stammbuch:

„que les amis sont mortels! Le dangereux désir! qu'il est doux d'en avoir! qu'il est cruel d'en avoir eu!“⁵⁹

Mit dieser Zeit beginnt für Zumsteeg eine äußerst produktive Phase der Komposition. Neben Singspielen schrieb er Lieder und Instrumentalmusik. Ein Jahr nach seiner Einstellung erfolgte die Vertheidigung Zumsteegs als Hofmusiker, mit einem für alle stets gleichlautenden Eid, den er am 21. November 1782 unterzeichnete (siehe Abbildung 2.3). Darin versicherte sich Karl Eugen, dass die Musiker keine Noten, die sich im Besitz des Oberhofmarschallamtes befanden, entwenden oder auch nur kopieren durften.⁶⁰ Was in diesem Dokument fixiert wurde, ist der schriftliche Beweis für eine

sehr bald war auf diese Weise das stets hauseigene Ensemble hoffnungslos überaltert.“ Zitiert nach Regula Rapp: Musikstädte der Welt: Stuttgart: historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute (= Musikstädte der Welt), Laaber 1992, S. 49. Selbst im Kontext des 18. Jahrhunderts lässt sich wohl für die um 1760 geborenen Musiker noch nicht von Überalterung sprechen, wenn überhaupt dann vielleicht für die Stimmen der Sängerinnen und Sänger.

⁵⁸ Nach der Trauerordnung von 1751 war es den Angestellten der Musik lediglich vergönnt in die 2., 3. und 4. Klasse aufzusteigen. Dabei war die 2. Klasse dem Obercapellmeister vorbehalten, die 3. Klasse den Cammer-Musici Virtuosi und die 4. Klasse den Pauckern und Trompetern sowie den Musici Ordinarii. Die vollständige Liste HStA, A 238 Bü 100 ist abgedruckt bei Gebhardt (Bürgertum in Stuttgart: Beiträge zur Ehrbarkeit und zur Familie Autenrieth, Durchges. und durch Register erw. Buchausg., Neustadt an der Aisch 2000, S. 122–127) Gebhardt bemerkt dazu „Dieser endgültigen Trauerordnung von 1751 kam zugleich – gewollt oder ungewollt – die Bedeutung einer Rangordnung für die gesamte Gesellschaft zu.“ ebd., S. 127.

⁵⁹ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 44.

⁶⁰ Im Wortlaut: „Ersten, soll und will ich vermög meiner in Herzoglichem Hof Marchallen Amt geleisteten Eides-Pflicht Seiner Herzoglichen Durchlaucht getreu und Hold seyn, Höchst-Dero selben Nutzen so viel an mir ist, reeder Kleidung mich einfinden, den Dienst bestens vollziehen, und auf die Herzogliche Instrumenten Wohl Acht geben daß solche nicht muthwillig verderbt werden, und mir nicht begehen lassen von den herzoglichen Musicalien ohn besondere Erlaubnis

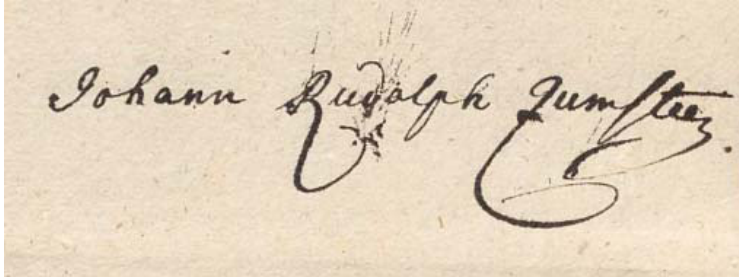


Abbildung 2.3: Unterschrift Zumsteegs, HStA, A 21 Bü 955.

damals gängige Praxis, die jedoch spätestens seit Jommellis Fortgang und dem daraus resultierenden Streit um die Opernpartituren damit juristisch geregelt werden sollte.⁶¹

Das höfische Leben bestimmte somit weiterhin Zumsteegs Tätigkeit und entsprechend musste er, gerade als Musiker, bei allen entscheidenden Feiern anwesend sein. Da die Namen der Musiker bei Aufführungen in der Regel nicht gesondert im Libretto erwähnt wurden, muss vorausgesetzt werden, dass die Hofmusiker das musikalische Tagwerk zu erledigen hatten.⁶² Zu den Hoffesten zählten neben den Namenstagen des Herzogs sowie dessen Mätresse Franziska von Hohenheim auch deren Geburtstage als wichtigstes Fest. Zumsteegs Tätigkeit als Hofmusiker musste sich den höfischen Festen unterordnen, sodass sein Mitwirken vorausgesetzt werden muss. Er wird entsprechend ebenfalls an einem Theaterstück mit Musik für Franziskas Geburtstag „Das Opfer der Wissenschaften und Künste“ am 10. Januar 1781 mitgewirkt haben, über das ein anonymer Autor eine vernichtende Kritik des Librettos verfasste und, um seinem Ärger über das Stück Ausdruck zu verleihen, titelte: „Merkwürdiges Beispiel der Schmeichelei“. An der generellen Frage, inwiefern sich Schmeichelei mit Kunst verträgt, lässt er sich am Beispiel dieses Stücks in Länge aus und thematisiert, dass er sich seine direkte Aussprache nur erlauben kann, „weil sie [die Kunstrichter] den Vorteil haben, ihre Meinung zu sagen, ohne sich nennen zu dürfen.“ Sein Urteil über das Stück fällt er bereits zu Beginn eindeutig und harsch:

„Wir wissen nicht, ob der Verfasser einer Schrift ‘Das Opfer der Wissenschaften und Künste, dem hohen Geburtsfest der erlauchten Frau Reichsgräfin von Hohenheim geweiht. Stuttgart den 10ten Januar 1781.’ lieber zu der Klasse der Schmeichler oder der Dumköpfe gehören will, den Eins von beiden, oder auch beides zusammen, muß er notwendig sein.“⁶³

Nach weiteren 13 Seiten der Besprechung dieses Werkes fällt sein Fazit vernichtend aus:

„Noch einmal. Wenn dieses Ding wirklich wäre vorgestellt worden, so wüßten wir keinen Namen dafür; sollte es eine in dialogischer Form abgefaßte Nachricht von einer wirklichen Handlung sein, so haben wir schon im voraus darüber geurteilt; wäre es endlich ein blosses Ideal von einem Opfer, das hätte gebracht werden können, so ist es die armseligste Erfindung von der Welt, und der Verf. verdient öffentlichen Spott, daß er sich zu so etwas gebrauchen ließ.“⁶⁴

Dem Rezensenten, der offenkundig seine Kritik lediglich aufgrund des bei Cotta gedruckten Librettos verfasste, konnte die gesamtheitliche Konzeption nicht deutlich werden. Weder der minutiös geplante Tagesablauf, der vielmehr in seiner Gesamtheit als Inszenierung betrachtet werden müsste,

einiges mit mir zu nehmen, oder solches vor mich oder anderen abschreiben zu lassen.“ Siehe die Reverse in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 955 [Theater].

⁶¹ Siehe MacClymonds: Niccolò Jommelli. the last years, 1769–1774 (1980), 61ff.

⁶² Die Anwesenheit der Hofmusiker lässt sich selbst mit den Rechnungsakten nicht genauer erkennen. Unterschiedliche Angewohnheiten lassen die Akten im Ganzen eher unausgewogen erscheinen. Manche Musiker wie Hirschmann holten ihre Bezahlung direkt nach jeder Vorstellung ab, andere wie Zumsteeg ließen sich im Quartal ausbezahlen, sodass keine Rückschlüsse auf eine etwaige Besetzung oder Dienste gezogen werden können.

⁶³ Anonym: Merkwürdiges Beispiel der Schmeichelei, in: Deutsches Museum 11 (1781), S. 404–419, hier S. 406.

⁶⁴ Ebd., S. 419.

wie auch die Selbstdarstellung der Akademie, die das Fest erst zu einer „wissenschaftlichen Fete“ erhob, blieben unberücksichtigt.

2.3.2 Berufung als Hofmusiker

Für Zumsteeg begann in den Jahren ab 1781 eine schaffensreiche Zeit. Er verfertigte insbesondere Vertonungen von Gedichten, die außerhalb seiner Tätigkeit als Hofmusiker entstanden und von denen er wohl auch hoffte, sie finanziell verwerten zu können. Ein Blick auf deren Autoren verrät, welche Literatur seinen künstlerischen Alltag bestimmt haben: davon sind insbesondere die *Musen-Almanache* von Göttingen sowie Gedichtbände zu nennen.⁶⁵ Nachdem sich Zumsteeg einiger dieser Texte angenommen hatte, erschienen diese wiederum als Liedvertonungen in weiteren *Musen-Almanachen*, wie dem von Gotthold Friedrich Stäudlin. Aus dessen *Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782*, der 1781 gedruckt wurde, vertonte und veröffentlichte Zumsteeg drei seiner Lieder.⁶⁶ Vielleicht lässt sich anhand Zumsteegs Entscheidung einer Vertonung des Gedichtes „Warmfried an Luise“ bereits eine erste Verbindung zu seiner späteren Frau Luise Andreä finden. Dass Zumsteeg für die Vertonung allerdings auf das zu Schillers Ärger auf sieben Strophen verkürzte Gedicht „die Entzückung an Laura“ zurückgriff, statt dessen neunstrophige Variante zu verwenden, lässt vermuten, dass sich die beiden wohl erst gegen Ende des Jahres 1781 oder zu Beginn des Jahres 1782 wirklich anfreundeten. Mit Schillers *Anthologie auf das Jahr 1782* lässt sich das erste Mal mit Sicherheit eine persönliche Verbindung zwischen Schiller und Zumsteeg nachweisen.⁶⁷

Nach der geschlechterseparierten Ausbildung an der Akademie bemühte sich Zumsteeg zwischen den Jahren 1781 und 1783 darum, seine zukünftige Frau Luise Andreä für sich zu gewinnen. Die aus einem einflussreichen Haus stammende Luise gehörte zu einer immerhin siebenköpfigen Familie, von denen es Wilhelmine, bekannt als Minna, zu besonderem Ruhm gebracht hatte.⁶⁸ Aus dem Tübinger Dichterkreis, der aus Karl Philipp Conz, Karl Friedrich Reinhard und insbesondere Stäudlin bestand, wurde die große Schwester von Luise angehimmelt, bedichtet und besungen. Jede Möglichkeit, die sich als Gelegenheit bot Gedichte zu überbringen und zu verlesen, wurde genutzt, um sich bei dem begehrten Mädchen in ein positives Licht zu rücken.⁶⁹ Zumsteeg war dabei nur insofern eine Ausnahme, als er sich für die jüngere Schwester Luise interessierte. Um deren Gunst zu erlangen, griff er jedoch ebenfalls auf die Dichtkunst zurück. Ohnehin stand er über Stäudlin mit den Tübinger Dichtern in Kontakt, deren Verbindung wohl insbesondere die Andreä-Mädchen waren. Als Komponist hatte er allerdings weitere Möglichkeiten als die schwärmerischen Dichter. Zum einen könnte er als Musiklehrer der Töchter der Familie Andreä nähere Bekanntschaft mit ihnen gemacht haben, zum anderen blieben ihm jedoch auch durch seine kompositorischen Fähigkeiten die Möglichkeit von musikalischen Widmungen vorbehalten, wie das „Musik-Album der Luise Andreä

⁶⁵ Für eine Aufstellung siehe Maiers Liedverzeichnis von Zumsteeg. Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 226–301.

⁶⁶ Es handelt sich dabei um *Frühlingslied eines um seine verstorbene Geliebte Trauernden*, *Warmfried an Luise* und *An meine Freunde*. Ein Original der Musikbeilage ließ sich trotz intensiver Recherche nicht mehr auffinden, sodass heute lediglich postume Nachdrucke der Lieder vorhanden sind.

⁶⁷ Zumsteeg vertonte in der Zeit bis 1782 erstaunlich wenige Lieder Schillers: *Morgenfantasie*, *An Laura*, *Eine Leichenfantasie* (verschollen).

⁶⁸ Die Hintergründe zur Familie Andreä finden sich in Paul Nägele: Schillers Laura. Luise Vischer geb. Andreä und ihre Familie, in: = Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete Heft 4 [S. 73-79], Heft 5 [S. 100-104], Heft 6 [S. 121-137] (Apr. 1942).

⁶⁹ Vgl. Luise Gilde: Persönlichkeiten um Schiller: der Stuttgarter Kreis, London 1963, S. 212. Siehe Wilhelm Lang: Wilhelmine Andreä, in: August Sauer (Hrsg.): Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 2 (1895), S. 735–753; ders.: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä, in: August Sauer (Hrsg.): Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 16 (1909), S. 704–715.

(-Zumsteeg)“, welches die Gedankenwelt des jungen Komponisten erahnen lässt.⁷⁰ Immer wieder wurde unterstellt, dass sich Zumsteeg 1781–1783 mit Schubart auf dem Hohen Asperg getroffen hätte. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach Schubarts Informationen über die Stuttgarter Musik, die er demzufolge von Zumsteeg als Informant hätte erhalten können. Ob Zumsteeg jedoch gemeinsam mit Schiller, Ludwig Schubart, Eidenbenz und Abeille tatsächlich zum Hohen Asperg wanderte, lässt sich heute jedoch nicht mehr nachvollziehen. Dabei sind die Angaben dazu so widersprüchlich, dass es eher unwahrscheinlich wirkt.⁷¹ Der Brief Schubarts, in welchem er die Karlsschüler allesamt gemeinsam erwähnt, stammt vom 12. August 1783, einem Zeitpunkt, als Schiller Stuttgart längst verlassen hatte. Ferner wird darin Eidenbenz als der „beste musikalische Kopf in Stuttgart“⁷² bezeichnet, was sicherlich damit zusammenhing, dass Anfang August dem in dieser Zeit kranken Schubart durch seinen Sohn einige der Stücke des Musikers Eidenbenz geschickt wurden.⁷³ Wahrscheinlicher ist, dass Schubart keine Möglichkeit hatte, sonderlich viel des musikalischen Geschehens in Stuttgart zu erleben. Schubart erklärte weiter, dass ihn Zumsteegs und Schillers „Sattheit“ ärgern würde. Was er damit meinte, ist schwierig zu deuten und unterstellt vielleicht eine Selbstzufriedenheit in Bezug auf ihre Werke. Allerdings lässt sich daraus schwerlich ein gemeinsames Treffen zwischen Schubart und Zumsteeg ableiten. Das Folgejahr 1782 ist für Zumsteeg eines der Wendepunkte in seiner Karriere.⁷⁴ Es ist das Jahr, in welchem er sich als dramatischer Komponist prominent bei Hofe an drei der wichtigsten Feiern präsentieren kann: zuerst am Geburtstag Franziskas, anschließend am Geburtstag Karl Eugens und im Herbst des Jahres zum Besuch des Großfürstenpaares aus Russland. An den wichtigsten Festen des Jahres lieferte er demnach entscheidende Beiträge, aufgrund deren organisatorischen Ablaufs sich ebenfalls ablesen lässt, mit wem er in Kontakt stand. Das erste Mal tritt er am 10. Januar 1782 ins Rampenlicht, dem Geburtstag von Franziska von Hohenheim. Obwohl die Kapellmeisterstelle noch als vakant galt und Agostino Poli weiterhin in Verhandlung mit dem Herzog stand, mussten trotzdem die täglichen Pflichten an neuen Kompositionen abgedeckt werden. Wie jedes Jahr sollte eine Oper aufgeführt werden, welche allerdings von den jungen Hofmusikern anstatt des (fehlenden) Kapellmeisters komponiert werden sollte. Das entstandene Stück „Die Geburt der Glückseligkeit“ (=La nascita di Felicità) wurde von Poli, Zumsteeg, Jakob Friedrich Gauß und Dietter abschnittsweise vertont.⁷⁵ Zumsteeg zeichnete dabei für denjenigen Abschnitt verantwortlich, in welchem die Parzen ihren kurzen Auftritt innerhalb des Stückes absolvieren und lieferte damit das kompositorische Material für den Auftritt der Julie

⁷⁰ Für eine ausführliche Besprechung siehe Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 41–51. Siehe auch Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 61. Maier hat bereits darauf hingewiesen, dass es eine Diskrepanz zwischen einem kleinen Musikalbum datiert auf 1784 und dem Musikalbum der Luise Andreä gäbe.

⁷¹ Landshoff vermutet dies und benennt als Beweis einen Brief Schubarts an seinen Sohn vom 12. August 1783, in welcher einige der Hofmusiker erwähnt werden. Siehe ebd., S. 38. Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 83. Siehe auch Wolfram Müller: Ein Besuch, der nie stattfand: Schiller, Schubart und die Festung Hohenasperg, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 56 (2012), S. 19–39.

⁷² Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 83, (12. August 1783).

⁷³ ebd., S. 81, (1. August 1783).

⁷⁴ Landshoff wertet die Übernahme Zumsteegs in die Hofmusik stattdessen äußerst negativ. „In aufreibendem Frondienst im Orchester, in immerwährenden Sorgen um das tägliche Brot musste Zumsteeg seine beste Kraft vergeuden, nur langsam konnte sich in diesen Verhältnissen seine Entwicklung vollziehen, wo gewiss ein kurzer Aufenthalt an einer anderen Kunststätte, der ihm Gelegenheit gab, die deutsche Musik von deutschen Meistern zu hören, bei seiner Begabung eine frühere Reife seines Schaffens gezeitigt hätte.“ [Sperrung nach Original] Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 31. Dieser Aussage steht die Tatsache entgegen, dass sich Zumsteeg als wichtiger Teil der Hofmusik bereits etablieren konnte. Schädlicher als Karl Eugen wird wohl die Besetzung des Kapellmeisterpostens mit Agostino Poli auf den jungen Zumsteeg gewirkt haben. Konträr dazu beschreibt Landshoff die Freiheit nach dem Austritt aus der Akademie: „Nach durch den fast gleichzeitig erfolgten Austritt aus der Akademie die fesselnden Schranken der militärischen Disziplin gefallen waren, begannen die Freunde ein desto tollereres Leben.“ Zitiert nach ebd., S. 37.

⁷⁵ Ob noch mehr Zöglinge an den Kompositionen beteiligt waren, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Da allerdings nur Komponisten auftauchen, die später weitere Kompositionen lieferten, ist es möglich, dass es keine weiteren komponierenden Karlsschüler für diese Aufführung gab.

Schubart. Die dazu zeitnahe Feierlichkeit anlässlich des Geburtstags des Herzogs am 11. Februar gab Zumsteeg die Möglichkeit einer zweiten Komposition bei Hofe. Es sollte dabei mit einer einwöchigen Feier die Erhebung der Karlsschule zur Universität gefeiert werden. Bereits gegen Ende des Jahres 1781 hatte Karl Eugen die Botschaft verkündet, dass die Hohe Karlsschule den Status einer Universität vom Kaiser erhalten hatte. Da allerdings der Jahrestag der Akademie gerade verstrichen war, wurde beschlossen, den Tag der Erhebung zeitgleich mit dem Geburtstag Karl Eugens zu feiern. In den Worten der *Stuttgardisch Privilegirten Zeitung*:

„Was konnte für alle Mitglieder der neuen Universität ehrenvoller seyn, als daß ihr gnädigster Beschützer Sein höchstes Geburtsfest dieser Feier widmete.“⁷⁶

Der Geburtstag des Herzogs markierte dabei gleichsam den Beginn der Feierlichkeiten, die im Anschluss eine ganze Woche dauern sollten.⁷⁷ Zu den Eröffnungsfeierlichkeiten der Universität wurde eine weitere Komposition Zumsteegs aufgeführt, deren Text von Christian Schubart verfasst wurde. Es handelt sich dabei um den Psalm 118, über den Johann Christoph Schmidlin seine Predigt hielt. Ein für Karl Eugen komponierter Prolog und Epilog umschloss die Wiederaufnahme der Theaterproduktion „Sophie, oder der Gerechte Fürst“ am 15. Februar 1782.⁷⁸ Aus der Aufführung kann wohl geschlossen werden, dass der Herzog besonderen Gefallen an dem durch die Schikaneder'sche Schauspieltruppe bereits 1779 in Stuttgart aufgeführten Theaterstück fand.⁷⁹ Was den Prolog anbetrifft, sangen die Sängerinnen Sandmaier und Huth dabei die Hauptrollen.⁸⁰ Zumsteegs Bezahlung für diese Komposition belief sich immerhin auf 25 Gulden - ein ganzes Monatsgehalt.⁸¹ Unter dem Titel „Prolog und musikalischer Epilog am Geburtsfest des Herzogs zu Wirtemberg 1782. Aufgeführt auf dem Theater zu Stuttgart. komponirt von Herrn Zumsteeg“ veröffentlichte Schubart das kurze Stück in seiner Schrift „Christian Friedrich Daniel Schubarts sämtliche Gedichte“⁸² im Jahr seiner Freilassung 1787.⁸³ Die Aufführung von 1782 hatte er jedoch sicherlich nicht in persona mitgestalten können. Obgleich der Text vor allem dazu ausgelegt ist, Karl Eugen zu preisen⁸⁴, gelang

⁷⁶ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, den 17. Februar], in: SPZ 22 (19. Feb. 1782), S. 89.

⁷⁷ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 39–40. Siehe auch Anonym: [Stuttgard, den 17. Februar] (1782); ders.: [Stuttgard, den 20. Februar], in: SPZ 23 (21. Feb. 1782), S. 93; ders.: [Stuttgard, den 22. Februar], in: SPZ 24 (23. Feb. 1782), S. 97.

⁷⁸ „Nach deren [= einige hohe Herrschaften, Anm.] wurde in dem großen Opernhaus das teutsche Schauspiel Sophie, oder der Gerechte Fürst mit einem auf das höchste Geburtsfest Seiner herzoglichen Durchlaucht besonders gerichteten Prolog und Epilog nebst einem damit verbunden große Ballet aufgeführt, und nach demselben in dem neuen Herzogl. Schloß die Nachtafel gehalten.“ Zitiert nach ders.: [Stuttgard, den 22. Februar] (1782).

⁷⁹ Siehe Nr. 6 im Verzeichnis der aufgeführten Stücke in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt] Bü. 161 [Neujahrsfeiern, Geburtstags- und Namensfeiern, Ordensfeste und sonstige Hoffestlichkeiten]: „1. Olivie. 2. Die Kriegsgefangenen. Sch. 3. Der Gasthof. L. 4. Beverley. Tr. 5. Der Postzug. L. 6. Lottchen am Hofe. Oper. 7. Clavigo. Tr. 8. Die Verkleidung. L. 9. Eugenie S. 10. Die verwandelten Weiber. Oper. 11. Die Mediceer. Tr. 12. Die Wildschützen. L. 13. Der Spleen. L. 14. Das große Beyspiel. Sch. Dedic. 15. Richard der Dritte. Tr. 16. Die Brüder. L. Lopper. 17. Die 3. Sultanninnen. L. 18. 1. Die Goldmacher. L. 2. Academie. 19. Henriette. L. 20. Graf v. Walltron. Sch. 21. Der Schein betrügt. L. 22. Die verstellte Kranke. L. 23. Die Jagd. Oper. 24. Romeo und Julie. Tr. 25. Der Zerstreute. L. 26. Der lustige Schuster. Oper. 27. Die Holländer. L. 28. Emilia Galotti. Tr. 29. Die Wohlthaten unter Anverwandten L. 30. Die Aussteuer. L. Der Töpfer. Oper. 31. Die Soldatenliebe. L. 32. Alzire. Tr. 33. Die ungleichen Freunde. L. 34. Die Holländer. 35. Die große Batterie. L. Ariadne auf Naxos. Duodrama. 36. Medon. Sch. 37. Graf v. Olsbac. L. 38. Die 3. Sultanninnen. L. 39. Johann Faust. Tr. 40. Adelheid v. Siegmar. Tr. 41. Hamlet. Tr. 42. Sophie. Sch. 43. Der Edelknabe L. Ariadne auf Naxos. 44. Zayre. Tr. 45. Simson. Tr. 46. Der Tod Adams. Tr. 47. Gustav Wasa. Tr.“

⁸⁰ Die Noten, die sich im Nachlass Zumsteegs erhalten haben, wurden zweifach textiert. Der obere von Beiden wurde durchgestrichen, was wohl darauf schließen lässt, dass das Stück ein zweites Mal, allerdings mit anderem Text, aufgeführt wurde.

⁸¹ Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 201 [TheatralCassen Rechnung].

⁸² Christian Friedrich Daniel Schubart: Christian Friedrich Daniel Schubarts sämtliche Gedichte. Von ihm selbst herausgegeben, Frankfurt 1787. Weshalb die Schrift in Frankfurt erscheint, ist bisher noch unbekannt, hatte Schubart doch die Möglichkeit erhalten seine Schriften in der eigens eingerichteten Druckerei der Hohen Karlsschule zu veröffentlichen.

⁸³ Schubart äußert sich weder in Briefen noch in seinen autobiographischen Schriften zu der Aufführung von 1782.

⁸⁴ Vermutlich bezieht sich eine Formulierung Linquist auf eben diesen Prolog: „alles wimmert in Fesseln und kriecht unter knechtischem Zwang. Selbst der heldenkende Schubart ist von diesem Laster nicht frei, und so sehr man seine

es Schubart in besonderem Maße, darin sein persönliches Schicksal zu thematisieren. Dies gelang ihm zunächst dadurch, dass erneut seine Tochter eine der Rollen sang.⁸⁵ In diesem Fall diejenige der Amire mit dem Text „Waisen-Thränen, Waisen-Thränen, ach wie glühend fließen die! Ach wie glühend fließen die! [...]“⁸⁶ Es handelt sich dabei um einen äußerst raffinierten Kommentar Schubarts, der damit einen Hilferuf vor den Herzog brachte, der ihm ansonsten kein Gehör schenken wollte. Julie sollte (als sie selbst) ihr eigenes Waisendasein beweinen. Und es ist bezeichnend, dass Zumsteeg den Besetzungshinweis Schubarts mit „Julie“ umsetzte, indem er für dessen Tochter die Klagearie vertonte. Dieser Kommentar mag allerdings gerade den Personen bei Hofe entgangen sein, denn selbst wenn Julie Schubart als Sängerin auftrat, ist dies nicht zwangsläufig mit einer Gesellschaftskritik gleichzusetzen, war doch schließlich bekannt, dass der Herzog jedes Jahr am Geburtstag die Waisenhäuser besichtigte und sich über Ausstattung und Zustand selbst informierte. In den Zeitungen wurde über diese Besuche ausführlich berichtet. Zumsteegs Komposition in As-Dur thematisiert indes weniger die Trauer der Waisensängerin, als deren Motiv, die „Waisenträne“, die in Intervallsprüngen nach unten fällt. Die Lesart, dass Zumsteeg den zweideutigen Text Schubarts weiter aufgegriffen hätte, bietet sich indes kaum an. Die Komposition selbst lässt sich entsprechend nicht als Parteinahme für die Familie Schubart lesen, als vielmehr für eine Möglichkeit, dass er selbst als Komponist an prominenter Stelle eine eigene Komposition aufführen lassen konnte.

Der Besuch des russischen Großfürstenpaares Pavel Petrovic (später Paul I) und Marija Fjodorovna (geb. Sophie Dorothee Auguste Luise Prinzessin von Württemberg) wurde zwar allseits erwartet, als er jedoch unmittelbar bevorstand, waren viele Vorbereitungen dennoch nicht abgeschlossen. Die Zeitung schweigt sich über die bevorstehende Ankunft des Großfürstenpaares aus, jedoch zeigt allein ein Blick auf die Aufführungen, dass eine gewisse Zeitspanne zur Vorbereitung vorhanden gewesen sein muss. (Siehe Tabelle 2.2)

Ob es sich bei den beiden Aufführungen vom 17.9. und 19.9. um unterschiedliche Feiern handelte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen.⁸⁷ Der Zeitungsschreiber unterschied zwar zwischen einer „besonders verfertigte[n] allegorische[n] Fete!“ am 17.9. und einer „besonders verfertigten - und durch Zöglinge der Herzogl. Carls=Hohenschule aufgeführten Fete“ am 19.9, dennoch könnte es sich dabei um dasselbe Stück gehandelt haben.⁸⁸ Für die Aufführungen wurden zusätzlich Giuseppe Amantini (?-?) und Vincenzo Dal Prato (1756–1828), zwei Kastraten von außerhalb, eingestellt. Beide waren keine Unbekannte und ihr Mitwirken offenbar mit Bedacht ausgewählt, hatten sie doch bereits 1779 am Mailänder Theater auf dem Carnevale die Oper *Calliope* aufgeführt.⁸⁹ Vermutlich

grosse, aber leider ganz schief gerichtete Talente bewundern und antaunen mus, so verächtlich sind seine kriechende Schmeicheleyen.“ [Brief vom 20. März 1782] Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 34.

⁸⁵ Schubart wusste über die Besetzung vermutlich Bescheid, denn in einem späteren Brief äußert er: „Wenn meine Tochter iüngst Ew. Hochwohlgebohrnen Gnaden Beifall errungen haben sollte; so wär' ich kühn genug, Hochdieselben unterthänig zu bitten, ihr auch dißmal diese kleine Rolle zu überlassen.“ Zitiert nach ebd., S. 141.

⁸⁶ Der ganze Text lautet: „Waisentränen, ach wie glühend fließend die! Gott du Schauer, aller Thränen, guter Gott wer trockenet sie?“ Text von 1782 zitiert Prolog und musikalischer Epilog am Geburtsfest des Herzogs zu Wirtemberg 1782, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19a, D-SI), [Stuttgart] 1782, fol. 52r–54r.

⁸⁷ Es gibt einen entscheidenden Hinweis, dass es sich bei der Aufführung am 19. September 1782 um eine Umarbeitung des bereits am 10. Januar 1782 aufgeführten Stückes handelt. Die überlieferten Noten in Zumsteegs Nachlass, die zweifelsohne aus Kompositionen von ihm und Dietter stammen, passen weder mit dem Libretto des 10. Januar noch mit dem des 17. September zusammen. Es handelt sich dabei um neue Texte, die nicht ergänzt wurden (wie etwa bei Schubarts Prolog), um zur schnellen Verwendung zur Verfügung zu stehen, sondern es handelt sich dabei um selbstständige Partituren in Schönschrift. Vgl. D-SI, Cod Mus. II fol. 9.

⁸⁸ Zumsteeg, der als Hofmusiker vermutlich bei all diesen Veranstaltungen mitwirken musste, kann in jedem Fall wenig Zeit für die Fluchtpläne seines Freundes Schillers gehabt haben, wie in Erzählungen sowie in wissenschaftlichen Artikeln zuweilen behauptet wird. Vgl. die phantasievolle Erzählung Elise Polko: Nur ein stilles Künstlerleben, in: Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen, Siebente, neu durchgesehene Auflage, Leipzig 1864, S. 193–210.

⁸⁹ Gemeinsam mit Maria Balducci, Francesca Lebrun Danzi und Giovanni Rubinelli. Siehe Giuseppe Chiappori: Serie Cronologica delle Rappresentazioni, drammatico-Pantomimiche poste sulle scene die Principali teatri di Milano dall' autunno 1776 sino all' intero autunno 1818, Minalo 1818, S. 19.

Aufführung	Datum	Zeitungsbericht
Les Fêtes Thesaliennes	17.9.1782	SPZ 19.9.1782
Calliroye	18.9.1782	SPZ 26.9.1782
Fete der Zöglinge	19.9.1782	SPZ 26.9.1782
Hofball und Bal en Familie	20.9.1782	SPZ 26.9.1782
Redoute	21.9.1782	SPZ 26.9.1782
Les Delices Champetry ou Hippolyte et Aricie (allegorische Fete)	22.9.1782	SPZ 26.9.1782
Der Irrwisch (Operette)	23.9.1782	SPZ 26.9.1782
(Bal en Familie)	24.9.1782	SPZ 1.10.1782
Didone Abbandonata und 2 große historische Ballets	25.9.1782	SPZ 1.10.1782
Concert mit Cantate; unter beständiger Music	26.9.1782	SPZ 1.10.1782
Die eingebildete Philosophen nebst einem Ballet	27.9.1782	SPZ 1.10.1782

Tabelle 2.2: Auflistung der Aufführungen während des großfürstlichen Besuches

war dies das Einstellungskriterium, denn die in Stuttgart äußerst beliebte Oper wurde bereits am zweiten Tag in der Oper gegeben. Wie die Vermittlung der Sänger vor sich ging, liegt bisher noch im Dunkeln, jedoch kann Karl Eugen die Aufführung nicht selbst gesehen haben, sodass wohl ein Musiker und aufgrund der personellen Konstellation im Jahr 1782 Ferdinando Mazzanti oder Agostino Poli als die wahrscheinlichen Vermittler angenommen werden müssen.⁹⁰ Was die beiden aus dem Ausland kommenden Sänger Giuseppe Amantini⁹¹ und Vincenzo dal Prato⁹² angeht, lässt sich annehmen, dass beide bereits bei den Proben zu den Stücken anwesend waren, da sie für die wichtigen Feste jeweils besetzt waren. Die einzigen beiden Ausnahmen bildeten wohl Dietters Singspiel „Der Irrwisch“ sowie „Didone Abbandonata“ von Jommelli, welche ausschließlich mit Karlsschülern besetzt waren. Die Besetzung der Oper „Calliroye“ stellte dabei ein Problem dar. Sie war das letzte Mal 1779 in Stuttgart aufgeführt worden und die Besetzung innerhalb der theaterspielenden Zöglinge hatte sich kaum geändert. Die von außerhalb kommenden Kastraten drängten entsprechend die ur-

⁹⁰ Karl Eugens Reise im September 1779 nach Holland lässt es ebenfalls als möglich erscheinen, dass er dort von Amantinis Fähigkeiten als Sänger hörte.

⁹¹ Zu Amantini ist neben Konzertankündigung der Zeit von 1778–1786 kaum etwas bekannt. Lediglich Junker führt ihn in seinem *Almanach* von 1784 auf, in welchem er sich auf die Vorführung 1782 in Stuttgart beziehen muss. Vgl. Carl Ludwig Junker: *Musikalischer Almanach* : auf das Jahr 1784, Freyburg 1784, S. 35–36. Er ließ sich 1778–1779 mit Calliroye in Mailand hören, wo auch Dal Prato mitspielte, trat anschließend von März bis April 1779 im *Concert Spirituel* in Paris auf. Im selben Konzert traten ebenfalls das Ehepaar Le Brun, Heroux und Mme Todi auf, die alle mit dem Mannheimer Hof verknüpft waren. Siehe Anonym, in: *Journal de Paris*, 23. März 1779, S. 329. Es finden sich anschließend weitere Ankündigungen für Paris bis 1786 im *Concert spirituel*.

⁹² Dal Prato ist als Person vor allem über seine Aufführungen etwas greifbar: So wirkt er 1778 bei zwei Opernaufführungen (*Calliroye* und (*Europa riconosciuta*) in Mailand mit – beide Kompositionen basierten auf Libretti von Mattia Verazi. 1780 tritt er in zwei Opern (*Adriano in Siria* und *Il Demetrio*) in Venedig auf. Für die Aufführung des *Idomeneo* im Januar 1781 war dal Prato spätestens am 13. November 1780 in München anwesend. Am 30. März 1782 muss er noch in Neapel an einer Opernaufführung (*Calipso*) mitgewirkt haben. Danach sind im Jahr 1784 (*Semiramide*) und 1785 (*Alsinda*) Aufführungen in Mailand bezeugt. OPAC des Polo SBN Venezia, URL: <http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thAutEnteDesc=Prati%5C%2C+Antonio&startat=0> (besucht am 02. 12. 2016) Aufgrund der Ähnlichkeit des Namens wird er des Öfteren mit dem Komponisten Alessio Prato (1750–1788) verwechselt.

sprünglichen Hauptbesetzungen aus den jeweils vorgesehen Rollen. Amantini übernahm die Rolle von Gauß, der nun eine kleine Rolle übernahm, die zuvor Curie sang. Curie konnte damit keinen Gesangspart mehr übernehmen. Dal Prato wurde für Hallers Rolle des Agricane eingesetzt. Sollte dies, wie man annehmen könnte, zu Verstimmungen unter den Stuttgarter Musikern geführt haben, so ist davon jedenfalls nichts in den Akten zu finden. Insbesondere Les Fêtes Thessaliennes, komponiert von Agostino Poli, wofür auch die Karlsschüler kompositorische Beiträge geliefert haben, zeigt die außergewöhnliche Bedeutung der höfischen Repräsentation. In der ersten Szene werden die beiden Charaktere Agatirsi und Athénais vorgestellt. Sie erzählen von ihrer Vergangenheit, die romantische Geschichte des Kennenlernens und zeichnen anschließend das Bild einer glücklichen Ehe⁹³ - und bilden damit eine verklärte Version des russischen Großfürstenpaares ab. Da sich die Noten nur unvollständig⁹⁴ erhalten haben, lassen sich über die Vertonung kaum Aussagen gewinnen. Aufgrund der Länge des Librettos muss daraus geschlossen werden, dass diese Oper eine der Hauptaufführungen am Stuttgarter Hof darstellte. Bereits während der Vorbereitung zur Ankunft des Großfürstenpaares kam Zumsteeg seiner späteren Frau Luise Andreä näher. Noch vor der Ankunft des Großfürstenpaares in Russland entstanden die Zeilen:

„[...] Hastig riss ich mich los aus Stäudlins Feuerumarmung Eilte stattlich mit Zumsteeg, dem stolzen Poli-Bezwinger, Hand in Hand geschlungen, hinab das dröhnende Pflaster. [...] Nun erhob sich der Platz und in tausendgestaltiger Scene Stuttgarts wimmelnde Welt; doch nicht das bunte Gewimmel, Nicht die Hände der Männer, die für Paul Petrowitschs Ankunft Ach! zum Seufzen des Lands in geschäftiger Eile sich drehten, Hefeteten unser Aug und besonders Deines o Zumsteeg!!“⁹⁵

Zumsteegs Oper *Ippolito*, nach einem Libretto von Mattia Verazi,⁹⁶ wurde lediglich einige Tage später unter denselben Bedingungen anlässlich des Besuchs des russischen Paares aufgeführt.⁹⁷ Die beiden Sänger Giuseppe Amantini und Vincenzo Dal Prato hatten beide keine Arien von Zumsteeg zu singen.⁹⁸ Ist das Fehlen der Arien ein Hinweis darauf, dass die Probleme, die Mozart zumindest mit Dal Prato hatte, sich offenbar in Stuttgart wiederholten?⁹⁹ Denn Dal Prato trat lediglich in Duetten und Ensembles auf, während Amantini vermutlich seine Arien aus Paris selbst mitbrachte.¹⁰⁰ Zumindest zwei der in der Partitur erhaltenen Einlegearien sind nicht von Zumsteeg, sondern ursprünglich von Giovanni Paisiello (1740–1816) komponiert worden. Dieser hatte bereits mit dem Jahr der Hochzeit des Großfürstenpaares 1776 die Stelle des Hofkapellmeisters in St. Petersburg erhalten. Als Hofkapellmeister unterlag ihm ebenfalls der Unterricht der angeheirateten Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg, die nach ihrer Konvertierung zum orthodoxen Glauben den Na-

⁹³ Die historischen Umstände der realen Hochzeit waren freilich weniger geradlinig, war Sophie Dorothée doch bereits verlobt, als sie zur Wunschgattin des russischen Hofes avancierte

⁹⁴ Einzelne Nummern befinden sich auszugsweise im Nachlass Zumsteegs. Siehe Les Fêtes Thessaliennes, Cod. Mus. II fol. 9. D-Sl.

⁹⁵ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 46.

⁹⁶ Dies wurde auf dem Titelblatt des Libretto vermerkt und findet ebenso Erwähnung im Gedicht von Zumsteeg und Conz aus dem Jahr 1782. Dass das Libretto allerdings auf Französisch und Italienisch erschien legt nahe, dass es sich bei dem Text der Oper wie zuvor auch um eine Erfindung von Uriot handelte, die von Verazi auf Italienisch in Verse gesetzt wurde. Vgl. ebd., S. 47.

⁹⁷ Völckers betrachtet die Oper Zumsteegs als Gelegenheitsarbeit. Siehe Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 30–31. Seine Einschätzung halte ich für eine unzutreffende Deutung der höfischen Figuration.

⁹⁸ Da sich einige Noten Amantinis erhalten haben, muss man wohl davon ausgehen, dass Dal Prato keine Soloarien zu singen hatte. Meiner Meinung nach als unwahrscheinlich, aber nicht auszuschließen, muss gelten, dass Dal Prato eigene Einlegearien mitbrachte.

⁹⁹ Vgl. Karl Böhmer: W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 39), Tutzing 1999, S. 209, 212.

¹⁰⁰ Zur Reise des Großfürstenpaares siehe die noch nicht veröffentlichte Dissertation von Sonja Erhardt: Europäische-Russischer Musiktransfer. Kontakte, Einflüsse und Austausch im 18. Jahrhundert, mss. Diss. Freiburg: Universität Freiburg, noch nicht erschienen.

men Marija annahm, der nach russischer Sitte mit einem Vatersnamen Fjodorovna ergänzt wurde. Die Aufführung von Paisiellos Musik ist entsprechend nicht nur als Verweis auf einen der beliebtesten zeitgenössischen Komponisten zu lesen, sondern zugleich als Hommage an den Hof des russischen Großfürstenpaars. Die Wahl des Sujets war mit Bedacht gewählt, indem die Ereignisse auf der Bühne die politische Wirklichkeit abbildeten. Womöglich diente das Libretto von Simon-Joseph Pellegrin (1663–1745), das Jean-Philippe Rameau vertonte, und 1733 aufgeführt hatte, als Vorlage - allerdings erfuhr es drastische Abänderungen.¹⁰¹ Zweifellos ist die größte Veränderung das Einfügen der Rolle des Nomio als allegorische Darstellung Karl Eugens. Nomio agiert als Held, um die durch ein Seemonster bedrohten Lande mit seiner göttlichen Hilfe zu retten. Gegenspieler Nomios ist Neptun, der allerdings nicht der Drahtzieher des Unheils ist. Dass mit der Wahl des Sujets auf die Reise der Großfürstenpaars vom Hohen Norden angespielt wird, die sich gewissermaßen im Exil auf Befehl von Katharina II. auf der Grand Tour befinden, ist naheliegend.¹⁰² Insbesondere die Rolle der Aricia, die Marija Fjodorovna verkörpert, wird in der Oper als zurückhaltende Frau Ippolitos charakterisiert und lässt damit die Ängste der Eltern Aricias, Virbio und Candavia, um ihre Tochter deutlich hervortreten.

A due		Ensemble	
Cand.	Virb.	Can.	Vir
Ah solo I perigli De' teneri Figli Mi sanno tremar!	Il core nel petto Di Padre l' affetto Mi sa palpar!	Il n' y a que le danger de nos tendres enfans, qui me fasse trembler.	C' est la tendresse paternelle, qui fait palpiter mon Coeur

Tabelle 2.3: Les Délices Champêtres, Stoutgard: Cotta, 1782, S. 28–29.

Es wurde damit nicht nur die Fürsorge Karl Eugens und die Reise des Großfürstenpaares thematisiert, sondern zugleich auch die Ängste der Familie Marijas. Gerade aufgrund der vielschichtigen Anspielungen auf die anwesenden Persönlichkeiten wird deutlich, dass Zumsteeg nur in begrenzter Weise an der Auswahl des Stoffes sowie der Dramaturgie Anteil gehabt haben kann. Da Zumsteeg abgesehen von eher einfach gehaltenen Duetten und Chören keine Arien für die beiden Kastraten schrieb, musste er sich entsprechend auch nicht auf neue Bedingungen einstellen. Und obgleich die Oper Einblick in seine bisher erworbenen Fähigkeiten als Komponist zulässt, fällt ein Musikstück der siebten Szene auf, in welchem er das nahende Monster vertonte. Dieses bekam keinen eigenen Text, sodass Zumsteeg es ausschließlich instrumental charakterisierte. Dabei wählte er das eher ungewöhnliche Mittel eines unsichtbaren Orchesters und benutzte statt Streichern einen vollen Bläusersatz, wodurch er mit langen Pausen die Dramatik der Situation zu erhöhen suchte.¹⁰³ Die Instrumentierung ist äußerst treffend, da das Monster als Geschöpf Neptuns, der Herr des Windes, entsprechend instrumentiert wurde.

Neben diesen beruflichen Erfolgen stieß die Verbindung Zumsteegs zu Luise Andreä indessen seitens ihrer Familie auf wenig Gegenliebe und überschattete die Folgezeit. Die Lage der Beziehung mit Luise Andreä spitzte sich weiter zu, denn ein erstes Kind sollte bereits im Februar 1784 auf

¹⁰¹ Dass das Libretto selbst wiederum auf Racines Tragödie Phèdre basierte, lässt die Genese der Oper zu Lully zurückverfolgen, soll aber an dieser Stelle keine Rolle spielen. In der Oper treten ebenfalls die drei Parzen als Schicksalsgöttinnen auf, mit denen sich Schiller und Zumsteeg bereits früher auseinander gesetzt haben.

¹⁰² Eine tiefere Deutung der Oper steht bisher noch aus. Auf wen Uriot mit dem „L'oculto autor“ (= geheimen Urheber) der schlimmen Dinge anspielt, ist bisher noch nicht zu beantworten. Zitiert nach Matthia Verazi: Les Delices Champêtres, Ou Hippolyte Et Aricie Dans Le Delicieux Sejour Champetre [...] Stoutgard 1782, S. 30.

¹⁰³ Zumsteegs Verwendung von unterbrechenden Abschnitten erinnert an Kompositionen wie beispielsweise Die Frühlingsfeier, in welcher Text in die Stille deklamiert wird. Da dem Seemonster allerdings keine eigene Sprechrolle zukam, wurde offenbar dessen Erscheinen mit Aktion oder Tanz dargestellt. Die Technik der übernatürlichen Erscheinung, die es zu bekämpfen gilt alleine mit Mitteln aus dem Bereich der Ballettvertonung darzustellen, findet sich ebenfalls in der Geisterinsel, etwa bei Maras Erscheinen, dem anschließenden Kampf und deren Niederlage.

die Welt kommen.¹⁰⁴ Das bis November 1783 noch unverheiratete Paar hatte damit ein moralisches Druckmittel einer bevorstehenden Familienschande, an welchem auch die Mutter Luises nichts ändern konnte.¹⁰⁵ War allein die Beziehung selbst bereits problematisch, so war eine bevorstehende Hochzeit zusammen mit der schwangeren unverheirateten Frau für die Familie Andreäs Anlass genug einzuschreiten. Der sich in die Länge ziehende Streit wurde bereits im Januar 1783 das erste Mal aktenkundig. Der zukünftige Pfarrer von Plieningen, Magister Georg Ludwig Weber (?-1801), verfasste am 23. Januar einen Bericht über die Hindernisse.

„Die Heyraths-Angelegenheiten der Jgfr. Andreain und H: Zumsteeg, wovon Euer Hochwohl gebahren ein und andre mir zu überschreiben die Gewogenheit gehabt haben sind nicht in dem besten Geleiß. Die beeden junge Leute gehen aus allen Kräften auf die Sache loß und hat das FrauenZimmer im eilen bereits Fehler bemacht, welche nun zu grossen Hindernissen werden. Mutter hingegen und Pfleger auf welche beede Personen das meiste ankommt, sehen diese Heyrath vor eine unüberlegte und gefährliche Sache an, und wollen ihren Beyfall und Einstimmung, es koste auch, was es wolle nicht geben. Ich meines Orts, der ich hierinnen eigentlich gar keine Stimme habe bin unterdessen Mittler gewesen, in der Meinung, ich wolle beede streitende Partheien im guten vergleichen und Zusammenbringen. Allein Umsonst! Die Mutter bleibt auf ihrem Nein und die Tochter auf dem Ja. Nun bin ich im Begriff die Tochter, welche ein paar Wochen bey mir hier gewesen ist, ihrer Mutter wieder zu zuführen und beede ihrem weiteren Schicksaal zu überlassen.“¹⁰⁶

Falls auf eine ungewollte Schwangerschaft zu diesem Zeitpunkt angespielt wurde, gibt es jedoch keinen Nachweis für ein Kind. Die Stellung der Musiker bei Hofe war äußerst schlecht angesehen, sogar Schubart warnte vor einer Anstellung am Stuttgarter Theater.¹⁰⁷ Entsprechend verwundert es nicht, dass Luises Mutter sowie weitere Verwandte¹⁰⁸ von der finanziell ruinösen Verbindung nichts hielten. Eine solche Beziehung zwischen Johann Rudolph und Luise bedeutete nicht weniger als einen Abstieg in der höfischen Gesellschaft. Luises verstorbener Vater war als ehemaliger Leib-Medici in der gesellschaftlichen Ordnung sehr hoch gestellt - sogar höher als der Oberkapellmeister.¹⁰⁹ Dementsprechend befand sich Zumsteeg auf der Suche nach Geldquellen und so muss ihm die Errichtung einer Notendruckerei an der Hohen Karlsschule gelegen gekommen sein. Sicher hatte er darauf spekuliert, sein kärgliches Gehalt aufzubessern und damit die wirtschaftliche Situation zu schaffen, um Luise heiraten zu können. Diese Hoffnungen wurden allerdings enttäuscht, denn seine Mitarbeit in der Druckerei wurde vorerst nicht entlohnt. Ein Hinweis darauf findet sich in ei-

¹⁰⁴ Rudolph Eberhard (14. Februar 1784 – 21. März 1844). Die Kirchenbücher der Stiftskirche in Stuttgart belegen die bereits von Landshoff nach dem Familienregister wiedergegebenen Eintragungen, in welchen stets der erste Tag als Geburtstag angenommen werden muss. Die geringfügigen Abweichungen lassen sich heute nicht weiter präzisieren, sodass die Datierung (mit Ausnahme von Hans Wilhelm, bei welchem Landshoff statt Juni versehentlich Juli notiert, beibehalten wird.

¹⁰⁵ Zumsteeg beschreibt diese Versuche der Mutter in seinem Gedicht, ohne jedoch sie näher zu bezeichnen: „Zwar dräuen Menschenhände uns zu trennen, | Lass dräuen sie! sie werdens nicht können | Gewiss schlägt jene höh're Hand | Um uns ein unauflösllich Band.“ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 212.

¹⁰⁶ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 250. Der Brief ist zu großen Teilen abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 49–50.

¹⁰⁷ Nicht zuletzt riet Schubart seiner Tochter ab, sich einen Mann vom Theater zu suchen. Schubart schreibt am 2. September 1783 an Juliana: „Laß dich nur, ich bitte dich, mit keinem vom Theater ein; das Theater ist ein Eisboden, drauf schon manche Tugend ausglitschte und fiel. Wenn ich nur meine Freiheit hätte, dann nähm' ich mein Julchen zu mir und ich wollte dir dann gewieß einen Jüngling aussuchen, der deiner Liebe würdig wäre. Doch, der Zeit darfst du noch nicht ans heirathen denken. Bewahre also dein Herz.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 89. Schubart waren offenbar Gerüchte zu Ohren gekommen, dass ihr ein Tänzer den Hof machen würde. „Neulich sagte mir iemand, es lauf' ihr ein Tänzer nach. O Weib, um Gottes willen, verhinder' diesen abscheulichen Schritt.“ Zitiert nach ebd., S. 73. Im Kommentarteil der Schubartbriefe wird ergänzt, dass es sich dabei um [Wilhelm Jakob Friedrich] Schlotterbeck (1760–1840?) handelte.

¹⁰⁸ Vermutlich insbesondere die Onkel Hofrath Wolfgang Heinrich Mögling sowie der Hofrath Carl Andreä.

¹⁰⁹ Der Trauerordnung von 1751 folgend. Siehe Gebhardt: Bürgertum in Stuttgart: Beiträge zur Ehrbarkeit und zur Familie Autenrieth (2000), S. 123–124.

nem Brief von Seeger an Karl Eugen im Rahmen von Zumsteegs Heiratsangelegenheiten. Seeger war bemüht sich für Zumsteeg einzusetzen, sodass er an den Herzog schrieb:

„[...] es mit tiefgerührtestem Dank erkennen dürfte, wenn E.H.D. die höchste Gnade haben würde, ihm für seine ausser seinem gewöhnlichen Dienst bey der Noten Druckerey aus Ehrliche und Hoffnung einer Verbesserung übernommenen tägliche, ja oft stündliche viele Bemühung eine Zulage von 200 fl. dessweg namentlich aus dem künftigen Druckereyfond bey der Hohen Carls-Schulcasse zu schöpfen [...]“¹¹⁰

Da sich keine Akten von Seiten der Notendruckerei¹¹¹ finden, in welchen Zumsteeg namentlich erwähnt wird, schließt Landshoff dies vermutlich aus der einzigen Erwähnung des Berichts von Plieniger.¹¹² Dieser zeigt indessen, dass Zumsteeg selbst wohl kein großes Interesse an der Druckerei gehabt haben dürfte - schließlich veröffentlichte er seine Noten in dieser Zeit in Kassel. In der Ankündigung des Druckes zur Osterzeit von 1783 lassen sich vage Vermutungen über den Transportweg der Noten sowie die beteiligten Personen äußern.¹¹³ Hatte Zumsteeg die Möglichkeit gehabt sich als Notendrucker zu betätigen, so konnte er jedenfalls nicht auf Gewinn hoffen. Stücke, die er - vielleicht aus Zensurgründen¹¹⁴ in der Waisendruckerei im ausländischen Kassel bereits 1783 drucken ließ, legen nahe, dass er zumindest seit dem Jahr 1784 mit einem eigenen Musikjournal beschäftigt war.¹¹⁵ Die Herausgabe der Jommelli'schen Opern waren die Hauptaufgabe der Noten-

¹¹⁰ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 250. Siehe auch Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 57. Das Schreiben hat sich nur als undatiertes Konzept erhalten.

¹¹¹ Insbesondere in den Akten zur Notendruckerei HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 76 [Akademische Hilfsanstalten] findet sich keine Erwähnung Zumsteegs. Die einzige Erwähnung von Zumsteegs Tätigkeit findet in einem Briefkonzept mit vielen Streichungen, das ohne Unterschrift (jedoch vermutlich von Plieniger) am 2. November 1783 verfasst wurde. Darin heißt es „[...]“, wenn EH die höchste Gnade geb würd, ihm [Zumsteeg] für seinen ausser freiem gewöhnliche Dienst bey der Notendruckerey über aus Ehrliche und Hofnung aus Verlassung übernommene tägliche ja ihre stündliche Zeit Berufung eine Zulage von 150 fl 200 fl. gnädigst zu schöpfen deßweg namentlich aus dem künftg. druckerey fond bey der hoh Carls Schulcasse weil solches ganz zu schöpfe, ihm theils wg Unzulänglichkeit, theils wg d. Folg auf andern Hofmusicis weder wg der akademie von der Theatre Casse nicht gescheh könnte, und ihm hibey gnädst zu erlaub die gn. Erlauben zu ertheilen, daß er unter vorausgesetzter Einwilligung der Andern werde der gn. Erlaubniß bey sohen neue Hochachtung der landesVerordnung nichtes mit d. Andreas Frau laße dürfe. Mit der tiefst Ehrforcht ersterbend.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 250.

¹¹² Auch der Bericht von Rudolf Krauß über die Notendruckerei lässt Zumsteeg unerwähnt. Da Krauß die relevanten Quellen HStA, A 272 Bü 76 gesichtet hatte, ohne jedoch speziell nach dem Namen Zumsteeg zu suchen, lässt sich ergänzen, dass die Tätigkeit von Zumsteeg dort keine Erwähnung findet.

¹¹³ Überbringer der Noten dürfte wohl die Familie Buttler gewesen sein, deren hohe militärische Stellung wohl dazu führte, dass sie entsprechende Noten außer Landes bringen konnte. Sowohl 1783 als auch 1784 befand sich die Familie Buttler in Kassel. Siehe anonym: Fremde und hiesige Personen, so vom 2ten bis den 8ten Apr. in Cassel angekommen, in: Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung, 14. Apr. 1783, URL: http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1358331788521_1783/303/ (besucht am 04. 11. 2016); ders.: Musikalische Nachricht, in: Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung 16 (19. Apr. 1785), URL: http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1358331788521_1784_1/336/ (besucht am 04. 11. 2016). Im Jahr 1784 wurden die Töchter Buttlers sogar explizit erwähnt, da sie in einen Gerichtsfall in Kassel verwickelt war, der in der *Casselischen Polizey- und Commerzien-Zeitung* im selben Stück wie die Ankündigung der Noten vermerkt wurde. „41) von Buttlers Töcher c. v. Buttler, concurrenz zum deputat- und Hausholz betr. Sententia reform. den 31. ej.“ Zitiert nach ders.: Musikalische Nachricht (1785). Darüber hinaus geben die in der Ankündigung selbst erwähnten Anlaufstellen zur Subskription Hinweise auf die beteiligten Personen: Es handelt sich um „Die Buchhandlung der Gelehrten in Deßau, an das Reichspostamt zu Kehl sowie in Strasburg an Johann Reinhard Stork sowie in Cassel der Buchbinder Morguet und Commissarius Barmeier in Cassel“. Zitiert nach ders.: Fremde und hiesige Personen, so vom 2ten bis den 8ten Apr. in Cassel angekommen (1783). Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dem Personennetzwerk um dasjenige von Friedrichs handelte. Schließlich bewarb sich Friedrich Anfang März 1783 um die Stelle als Notendrucker in Stuttgart, die ihm am 13. April auch gewährt wurde. Die Buttlers erreichten Kassel zwischen dem 2. und 8. April, sodass das Zeitfenster äußerst plausibel wirkt.

¹¹⁴ Ein weiteres Indiz, dass es sich bei dem ausländischen Druck um einen Versuch handelte, der Zensur zu entkommen, zeigt sich im bewusst anonym gehaltenen Herausgeber. Da sich die abgedruckten Noten auf die Autoren Schubart, Zumsteeg und Eidenbenz eingrenzen lassen, wird wohl auch einer von Ihnen das Vorwort dazu geschrieben haben.

¹¹⁵ Für den Fall, dass die Umgehung der Zensur ein wichtiges Argument war, um im Ausland zu drucken, so dürfte der Besuch Karl Eugens von 1784 auf der Reise nach Niedersachsen und Dänemark Zumsteeg nicht ins Konzept

druckerei, wengleich sich bereits mit der ersten Oper Olympiade kein Gewinn erwirtschaften ließ, sodass keine weiteren Opern ediert wurden.¹¹⁶ Zumsteeg war zu diesem Zeitpunkt bereits mit einigen der Opern Jommellis bestens vertraut, hatte er doch beispielsweise 1782 *Didone Abbandonata* im Rahmen der Feierlichkeiten des großfürstlichen Besuchs mit aufgeführt.

Seit Juni 1783 musste Luise schwanger gewesen sein und hierin wird wohl der Auslöser zu suchen sein, dass Zumsteeg sich eindringlich bei Karl Eugen um eine Aufbesserung seines Gehalts bemühte. Der Herzog war indes wenig gewillt auf solche Vorschläge einzugehen, ließ Zumsteeg sich in Geduld üben und forderte Seeger auf, die freche Forderung Zumsteegs zu erläutern und „für dessen [Zumsteegs] Entweichung zu respondieren“¹¹⁷. Ob Karl Eugen unter der „Entweichung“ die Forderung nach mehr Lohn verstand oder vielleicht auf einen Fluchtversuch anspielte, lässt sich nicht beantworten.¹¹⁸ Seeger bemühte sich um den Hofkomponisten, er verfasste einen erneuten Rapport über die Hindernisse der Hochzeit und verwies indirekt auf die Schwangerschaft und das damit entstehende moralische Problem. Da er über die finanziellen Möglichkeiten der Karlsschule im Bilde war, versuchte er Zumsteeg aus dem Fond der Druckerei etwas Geld zukommen zu lassen. Karl Eugen gab nach und gestattete Zumsteeg ein Gehalt von 400 fl. sowie eine Heiraterlaubnis, welche die Hochzeit am 29. November 1783 ermöglichte. In dieser für Zumsteeg so nervenaufreibenden Zeit bemühte er sich erneut um Kontakt zu Schiller. Am 11. Oktober 1783 und 26. Dezember 1783 schrieb er ihm in zunehmend klagendem Tonfall. Schiller reagierte jedoch erst auf den Brief vom 15. Januar, in welchem Zumsteeg die Neuigkeit von seiner mittlerweile stattgefundenen Hochzeit mitteilte.¹¹⁹ Das vom Plieninger Pfarrer Weber gerügte vorpreschen der Eheleute, aber auch die direkte Forderung bei Karl Eugen erscheint Zumsteeg in diesem Rückblick eine erfolgreiche Taktik gewesen zu sein. Entsprechend schrieb er an Schiller - auch mit Gedanken an die Räuber:

„Zwar war ich schon vorher mit ihr bekannt, daß all die Schwierigkeiten welche ihre Verwandte mir in Weg legten gehoben werden mußten. Du weißt, wenn man etwas hinausführen will, braucht man auch schlechte Kerls; ich wandte mich also an den Herzog von Württemberg - u. siehe da, es gieng! Doch wie's gemeinlich mit rohen Kerls geht, auch ihm muß' ich einige Federn ausrupfen. Ich ließ ihm ewig ohne Ruhe biß er mir meine lausige Besoldung mit 200 lausigen Gulden vermehrte.“¹²⁰

Dass vermutlich eher das beherzte Eingreifen Seegers zum Erfolg geführt hatte, verschwieg Zumsteeg. In dieser Phase seines Schaffens hatte er außerdem wichtige Kontakte zu dem Musikpublizisten

gepasst haben. Bereits 1781 reiste der Herzog über Frankfurt, Kassel nach Ludwigslust. Siehe Robert Uhlend (Hrsg.): *Tagebücher seiner Rayssen nach Prag und Dresden, durch die Schweiz und deren Gebürge, nach Nieder Sachssen und Dännemarck, durch die angesehensten Clöster Schwabens, auf die Franckforter Messe, nach Mömpelgardt, nach den beiden Königreichen Franckreich und Engeland, nach Holland und manch anderen Orten in den Jahren 1783-1791*, Tübingen 1968, S. 32. Uhlend bezieht sich dabei auf die Reise, von der Franziska von Hohenheim in ihrem Tagebuch berichtet. Der Gegenbesuch aus Kassel fand im Rahmen der Feierlichkeiten um das russische Thronfolgepaar statt. Siehe Franziska von Württemberg: *Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, späteren Herzogin von Württemberg*, hrsg. v. Adolf Osterberg, Stuttgart 1913, 178-184, 17. September 1782 - 28. September 1782.

¹¹⁶ Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 51.

¹¹⁷ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 250, ebenfalls abgedruckt in Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 55.

¹¹⁸ Zumsteeg erwähnt in dem kurze Zeit später entstandenen Brief an Schiller, dass er alles zur Flucht vorbereitet hätte, sodass diese Interpretation nicht ganz auszuschließen ist - und aufgrund des Verweises wohl anzunehmen ist, dass die Flucht entweder missglückte oder bereits zuvor vereitelt wurde. Im Brief vom 15. Januar 1784 an Schiller berichtet Zumsteeg über den Fluchtplan: „[Die Erhöhung der Besoldung] geschah also, u. siehe da, es war gut, denn, ich will nicht schören, aber hol mich der Teufel! ich hätt's gemacht wie weiland Schiller *lentre nous soit dit* | alle anstalten waren schon gemacht, u. das auf eine | ohne mich zu loben | gescheutere Art als mein HofKaplan Baumann.“ Zitiert nach Brief von Johann Rudolph Zumsteeg an Schiller vom 15. Januar 1784, Handschriftenabteilung, A: Schiller 1154, D-MB.

¹¹⁹ Der Brief selbst wird häufig in der Schillerliteratur aufgegriffen, um als Beispiel für Schiller und dessen Beziehung zum weiblichen Geschlecht zu deuten. Dass Zumsteeg dabei mitunter als „heiratslustiger Freund“ bezeichnet wird, verdreht jedoch die Tatsachen. Vgl. etwa Volker Hage: *Schiller: vom Feuerkopf zum Klassiker*, 1. Aufl., München 2009, S. 37.

¹²⁰ Zitiert nach Brief Zumsteeg an Schiller vom 15. Januar 1784.

Johann Friedrich Christmann (1752–1817) und dem Musikverleger Heinrich Philipp Boßler (1744–1812) hergestellt: Darüber hinaus muss er bis zu diesem Zeitpunkt Carl Ludwig Junker getroffen haben, der ihn im Jahr 1784 zum ersten Mal mit einem längeren Abschnitt seiner Leserschaft vorstellte:

„Unsern Gruß zuvor, edler Jüngling, und traulichen Handschlag! Darfst nicht erschrecken, daß ich deinen Nahmen, für einem ehrsamem Publiko, laut nenne; denn ein Freund, jedoch ein unpartheiischer Freund redet mit Dir, der schon lange Gelegenheit wünschte, Deutschland in Deiner Person, einen Mann bekannt zu machen, der noch mehr, als die Achtung der wenigen verdient, die in seinem engen Zirkel leben. Zumsterg [sic.] ist ein Mann, der Kopf und Herz genug hat, uns in kurzer Zeit dasjenige zu leisten, wodurch unsre Matadors in der Tonkunst, sich unsterbliche Lorbeeren eingesamlet haben. Muthig betritt er ihre Bahn, und vielleicht wird Er bald, um ihren Ruhm wetteifern. [...] Die Concerte für das Violoncell, das Zumsterg mit so vieler Delikatesse zu spielen weiß, haben alle das Gepräge des Erhabenen. In dieser Art von Composition kanns der Verfasser nicht ganz verbergen, daß Er ein Schüler von Poli ist. Wir wünschen nur, daß der Lehrling, nicht das Aengstliche und Steife des Lehrers nachahmte: denn dadurch würden die Früchte seines Fleißes, vieles von ihrem Werth verlieren: und beinahe dürfte man es befürchten.[...]“¹²¹

Junker, der als Musikliebhaber, Musiker und vor allem Musikschriftsteller auf sich aufmerksam machte, charakterisiert damit den jungen Zumsteeg als einen Schüler von Agostino Poli. Er zeigt mit dieser Aussage durchaus seine persönliche Erfahrung am Stuttgarter Hof, denn er muss Zumsteeg zu einer Zeit kennengelernt haben, als Poli Kapellmeister und Zumsteeg lediglich Hofmusiker war und vermutlich durch wenige andere Komponisten beeinflusst wurde. Was nicht erwähnt wird, ist die häufig unterstellte stilistische Nähe zu Jommelli, die in dieser Phase eigentlich am deutlichsten hätte zu Tage treten müssen - schließlich hatte er vermutlich die vorigen Jahre stets bei den jommellischen Opernproduktionen mitgewirkt und war an der Herausgabe dessen Opern mitbeteiligt. Wenn Junker jedoch Zumsteeg und Jommelli nicht in Beziehung zueinander setzt, muss dies als wichtiges Indiz gewertet werden, dass die musikalischen Eigenarten seiner Kompositionsweise nur bedingt mit denjenigen Jommellis in Verbindung stehen. Die Fähigkeiten, die er sich als Drucker in der Hohen Karlsschule erwarb, mögen bei Zumsteeg zu der Überlegung geführt haben als Herausgeber von Noten aktiver zu werden und so gibt er mit der *Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer* 1783 und in der *Musikalischen Monatsschrift für Gesang und Klavier* 1784–85 gemeinsam mit anderen Stuttgarter Komponisten Werke heraus - vor allen Dingen jedoch seine eigenen Lieder. Als zwischen dem 14. und 16. Februar 1784 Zumsteegs erstes Kind Rudolph Eberhard (1784–1844) getauft wurde¹²², hat man dem Kind sicherlich eine glückbringende Wirkung zugesprochen. Denn die moralische Zuspitzung¹²³ hatte sich durchaus positiv ausgewirkt und so wurde aufgrund der bevorstehenden Niederkunft nicht nur die Hochzeit erlaubt,

¹²¹ Zitiert nach Junker: *Musikalischer Almanach* : auf das Jahr 1784 (1784), S. 80–84. Das Fehlen des Verlags bzw. des Druckers sowie die vorherigen Ausgaben, deren Druckort 1783 mit Kosmopolis (= Leipzig?) und 1782 mit Alethinopol (= Freiburg?) angegeben wurde, legt nahe, dass die Schrift im Selbstverlag herausgegeben wurde. Es lässt sich über den Zeitraum der Zusammenstellung der unterschiedlichen Texte keine weitere Aussage treffen, aufgrund des jährlichen Erscheinens, lässt sich davon ausgehen, dass die Jahreszahl wohl zutreffend ist.

¹²² Siehe Familienarchiv des D-LA, D-LA. Siehe auch Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), 163 Fn. 2.

¹²³ Laut Rechtsprechung war in einer konfessionell gemischten Ehe die konfessionelle Erziehung des Kindes vorgegeben. Die Kinder Zumsteegs hätten offiziell katholisch erzogen werden müssen. Denn es wurde in der Zeitung verkündet, „daß in allen Ehen, worin ein catholischer Vater ist, sämtliche Kinder beyderley Geschlechts in der catholischen Religion zu erziehen sind; dahingegen bey einem protestantischen Vater und einer catholischen Mutter die Kinder in der Religion nach dem Geschlechte zu folgen haben.“ Zitiert nach Anonym: [In alle Erblande ergeht nunmehr...] In: NNV 97 (4. Dez. 1780), S. 388. Die Rechtsprechung über das werdende Kind zählt zu den juristischen Graubereichen. Zwar war die Zeugung sowohl aus Sicht der Kirche wie vom Standpunkt des Gesetzes verwerflich, war jedoch nicht ungewöhnlich, sodass Friedrich von Benekendorff im Jahr 1782 notiert: „Man hält, wie ehemals geschahe, einen frühzeitigen und vor wirkliche geschlossener Ehe vollbrachten Beyschlaf unter Eheleuten nicht mehr vor so verwerflich, als er ehemals war, und siehet daher gegenwärtig auch nicht auf die Zeit der Erzeugung, sondern bloß der Geburt. Wird gleich ein aus frühzeitigen Beyschlaf erzeugtes Kind, schon in dem ersten Monathe nach der Hochzeit, ja wohl gar,

sondern darüber hinaus für eine Hochzeit in die wohlhabende Familie Andreä das Gehalt Zumsteegs angehoben.¹²⁴ Damit zählte er zu den wenigen Hofmusikern, deren Einkommen ausreichte, um den Alltag selbstständig zu bestreiten. Die ungewöhnlich große Anzahl an Taufzeugen¹²⁵ lässt sich kaum aus Zumsteegs Stellung bei Hofe heraus erklären. Vielmehr ist es der große Freundes- und Familienkreis Luises, der dort erscheint und damit einen Einblick in die privaten Freundschaften der Familie erlaubt. Zwei der Taufpaten wurden darüber hinaus sicherlich aus besonderer Dankbarkeit für die Unterstützung ausgewählt, die das junge Ehepaar durch sie erfahren hat: Magister Weber, bei dem Luise Unterschlupf in Plieningen während des Zwists mit ihren Verwandten fand sowie Intendant Seeger, der sich stetig, insbesondere im November und Dezember, um ein höheres Gehalt Zumsteegs eingesetzt hatte. Die Taufpaten geben darüber hinaus indirekt Auskunft, ob sich die Person für oder gegen das junge Ehepaar einsetzte. Neben Zumsteegs Vater tauchen insbesondere die vielen Schwestern Luises auf, darunter auch die in der Schillerforschung bekannt gewordene „Hauptmännin Vischerin“ [Luise Dorothea Vischer, geb. Andreä (1751–1816)], bei der Schiller gewohnt hatte und in deren Haus sich Zumsteeg und Luise wohl getroffen haben.¹²⁶ Mutter und Onkel Luises sind dabei nicht aufgelistet. Kurz vor der Geburt des Sohnes komponierte Zumsteeg wieder einen Prolog zu Schubarts Dichtung, der sich allerdings nicht erhalten hat. Ähnlich jedoch wie mit der Instrumentalmusik durfte sich Zumsteeg wohl wenig Finanzielles von der Komposition erhoffen, sodass er sich seit spätestens 1782 eindeutig der Opernkomposition zuwandte.¹²⁷ In den Jahren 1783–84 entstanden darüber hinaus zwei kleinere private handschriftliche Klaviersammlungen. Beide müssen im Besitz Luises gewesen sein, in welche nach und nach Musikstücke notiert wurden.¹²⁸

2.3.3 Lehre an der Hohen Karlsschule

Im Verlauf des Jahres¹²⁹ 1784 bekam Zumsteeg die Möglichkeit als Hofmusiker an der Hohen Karlsschule zu unterrichten.¹³⁰ Der sicherlich willkommene Zusatzverdienst mag die finanzielle Situati-

wie solches nicht gänzlich ohne Beyspiel ist, an dem Hochzeitstage selber gebohren, so gehöret dasselbe mit zu der Classe der rechtmäßigen ehelichen Kinder, und es hat sich aller der Rechte und Vorzüge, so andere in der Ehe sowohl erzeugete als gebohrne Kinder zu genießen haben, zu erfreuen.“ Zitiert nach Karl Friedrich Benekendorff: *Das Grab der Chikane: worinn: Daß häufige Prozesse das Größeste Uebel eines Staats sind, gezeigt, die wahren Quellen woraus sie ursprünglich entstehen ...* Berlin 1782, S. 640.

¹²⁴ Jedoch konnten offenbar weder das Kind noch die Hochzeit die Beziehung zur Familie Andreä verbessern. Bei der Geburt von Rudolph Eberhard waren entsprechend zwar die Schwestern Luises, sowie Freundinnen als Taufzeugen zugegen, allerdings wurden weder Onkel noch Tanten der Familie Andreä im Taufeintrag festgehalten – die Mutter hatte sich ohnehin gegen die Verbindung gestellt. Siehe Kirchenbuch Stiftskirche Stuttgart, 14–15 Febr. 1784, D-LA.

¹²⁵ Insgesamt handelt es sich um 13 Taufzeugen. Im Wortlaut des Taufbuches: „Obriß von Seeger | Hof. Rath Andree. | Doctor Schultheiß Ober-Amtmann Feucht zu Murrhardt | Hof-Medicus Plieningen. | Substitut Weinwald | Leiblaquai Zumsteeg. | Rätthin Staatsamtmanin Bayha | Hauptmännin Vischerin | Pfarrerin Weberin von Plieningen | Buchfaktorin Bilfingerin | Christina Weckherlin, Apothekerstochter led. | Friederica Breitschwerdtin, Exped. Raths T. | Margarethe Andräin, Hirsch-Badwirthin Tochter led.“ Zitiert nach ebd.

¹²⁶ Nicht zuletzt der Vermerk auf dem Notenblatt von 1781–82 „Madame! – Zumsteeg war hier, und da er Sie nicht antraf, so beschloss er, damit er in Zukunft nicht fehl gehe, hübsch weg zu bleiben, welches in aller Unterthänigkeit bescheine F. Schiller.“ Zitiert nach Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg (1900)*, S. 48.

¹²⁷ Vgl. auch ebd., S. 63.

¹²⁸ Beispielsweise das heute verlorene Heft mit dem Titel „Lieder von Rudolph Zumsteeg 1784, Luise Zumsteeg.“ Eine Abschrift von Lanassa findet sich, wie auch bereits Maier berichtet, unter Lanassa, Cod. Mus. II fol. 51u, D-Sl. Aufgrund der Rechnungsbücher lässt sich ergänzen, dass das Werk während den Winterfestlichkeiten am 30. Januar 1784 zum ersten Mal gegeben wurde. Die folgenden Aufführungen fanden am 2.2.1784, am 2.3.1784, am 22.10.1784, sowie am 29.6.1785 statt; siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 204 [TheatralCassen Rechnung]. Erhalten haben sich lediglich die Chöre des 5. Aktes – womöglich hat Zumsteeg auch nicht mehr komponiert.

¹²⁹ Zumsteegs Name taucht bereits im HAB von 1785 auf, sodass er spätestens im Dezember 1784 als Lehrer unterrichtet haben muss. Siehe Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1785, Stuttgart 1784, S. 51.

¹³⁰ Leider müssen die Akten über seine Unterrichtstätigkeit als verschollen gelten. Die Akten sind im heutigen Findbuch als „fehlt seit 1909“ eingetragen. Sie lassen sich auch nicht im Zugangsbuch der Jahre 1908–09 des Schillervereins finden, in welchem die Archivalien registriert wurden, die vom königlichen Staatsarchiv dorthin übersendet wurden.

on, gerade auch im Hinblick auf seine erneut schwangere Frau, gebessert haben.¹³¹ Darüber hinaus verfertigte er für den 24. Mai 1785 das neue Singspiel *Armide*¹³² zur Aufführung auf dem kleinen Theater in der Bock'schen¹³³ Bearbeitung.¹³⁴ Jedoch muss Zumsteeg nach wie vor besonders an Gedichten interessiert gewesen sein, die sich zur Vertonung eigneten. Insbesondere Luise war über ihre Schwester mit Karl Friedrich Reinhard (1761–1837) bekannt, der selbst Gedichte verfasste. Auch ihn bat Zumsteeg um (Liebes-)Geschichten - gemeint waren wohl Gedichte - denn in einem Brief vom 13. Dezember 1785 berichtete Reinhard:

„Mein Aufenthalt in Stutgard war mir so müssig zu geniessen daß ich allen meinen Freunden mit kleinen Stükchen davon zuteilen könnte, als ich gewünscht hätte. Freilich haben diese dabey wenig verlorn aber ich. Sie [Zumsteeg] Verlangten Geschichten von mir! Ach! Ich bin ein armer Mann. Und nun liebe ich eine.“¹³⁵

Während seines Aufenthalts hatte er persönlichen Kontakt mit den Zumsteegs, denn er verabschiedet sich mit „küssen sie ihren kleinen Hans“. Gemeint war damit Hans Wilhelm (1785-1821), der zweite Spross aus dem Hause Zumsteeg, der am 19. Juni 1785 geboren wurde.¹³⁶ Auch Zumsteegs Frau Luise muss des Öfteren an den Diplomaten geschrieben haben, wenngleich die Kommunikation trotzdem häufig über Rudolph lief. So schrieb Reinhard beispielsweise 1786:

„Ihnen, Zumsteeg! würd' ich noch nicht antworten, denn im Grunde sind Sie ja mir noch im Muß. - Aber die Nachricht von Luisens Hand lässt mich nicht länger zaudern. [...]“¹³⁷

Zumsteeg entschloss sich dennoch kaum Gedichte von Reinhard zu vertonen. In seinen immerhin über 200 Gedichtskompositionen findet sich kein einziges von diesem Brieffreund. Und schließlich scheint auch auf diesen Brief lediglich Luise geantwortet zu haben, sodass Reinhard auch im nächsten Brief noch nach einer Antwort fragt.¹³⁸

Zumsteeg scheint sich in den Jahren zwischen 1787 und 1790 um eine andere Stelle bemüht zu haben.¹³⁹ Vielleicht liebäugelte er mit dem nahegelegenen Mannheimer Nationaltheater: Eine Ver-

Möglicherweise handelt es sich bei HStA, A 272 Bü 133 unter Nr. 15 um die gesuchten Aktenstücke, die dann falsch einsortiert worden sind.

¹³¹ Kompositionen, die Zumsteeg für den Hof anfertigte, brachten ihm indes kaum einen Gewinn ein. Beispielsweise wurden ihm für unspezifische „zerschiedene Compositionen“ am 15. Juli 1784 15 fl. ausbezahlt. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 206 [TheatralCassen Rechnung].

¹³² Vgl. Landshoffs Ausführungen über die Datierungsprobleme. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), 166 Fn. 4 u. 5. Auch wenn die Oper einige Male gespielt wurde, war ihr abgesehen von der ersten Aufführung mit 103 fl kein finanzieller Erfolg beschieden. Die zweite Aufführung am 5. August 1785 spielte etwa nur 15 Gulden ein und muss damit als deutlicher Misserfolg gewertet werden.

¹³³ Zuerst veröffentlicht in *Armide*, in: *Komische Opern der Italiener. Zum Gebrauch für die deutsche Bühne*, hrsg. v. J. C. Bock, Leipzig 1782, S. 79–146.

¹³⁴ Auch Jommelli komponierte mit seiner *Armida abbandonata* die berühmte Geschichte. Es handelte sich dabei um eine der ersten Kompositionen, die er nicht mehr für Karl Eugen, sondern bereits in Neapel niederschrieb.

¹³⁵ Zitiert nach Karl Friedrich Reinhard: Brief vom 13. Dezember 1785 von Karl Friedrich Reinhard an Johann Rudolph Zumsteeg, Cod. hist. 4 fol. 361, D-Sl.

¹³⁶ Landshoff gibt den 19. Juli 1785 als Geburtsdatum an. Im Familien Register (Familienarchiv des D-LA) Bd. 5 S. 1104 sowie im Kirchenbuch ist jedoch der 19. Juni angegeben. Mit Hans Wilhelm waren zum ersten Mal diejenigen Verwandten von Seiten der Familie Andreä bei der Taufe zugegen, die der Beziehung die Hindernisse in den Weg gelegt haben. Unter anderem der Großonkel Wolfgang Heinrich Mögling (1733–1794[?]), Großonkel Carl Andreä (?-?), der Mutter Marie Luise Friederike Mögling (1741– nach 1794) sowie einige Tanten und Schwestern. Der Familienzweig Zumsteegs ist dagegen überhaupt nicht vertreten.

¹³⁷ Zitiert nach Karl Friedrich Reinhard: Brief vom 7. Juni 1786 von Karl Friedrich Reinhard an Johann Rudolph Zumsteeg, Cod. hist. 4 fol. 361, D-Sl.

¹³⁸ „Und wann antwortet Zumsteeg? Leben Sie wohl, und gewähren Sie mir die Fortdauer Ihrer Freundschaft [...]“ Zitiert nach ders.: Brief vom 26. Juni 1786 von Karl Friedrich Reinhard an Luise Zumsteeg, Cod. hist. 4 fol. 361, D-Sl.

¹³⁹ Der Brief von Zumsteeg an Ludwig Schubart legt so etwas nahe: „Kennst du H. Kapellmeister Reichart? O daß ich auch in Berlin wäre!“ , siehe Johann Rudolph Zumsteeg: Brief vom 15. September 1787 von Johann Rudolph Zumsteeg an Ludwig Schubart, Cod. hist. 4 fol. 333a, 614, D-Sl, auch zitiert in Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 69, sowie in Gilde: *Persönlichkeiten um Schiller* (1963), S. 210.

bindung dorthin stellte allerdings erst der mittlerweile entlassene Schubart durch seine Vermittlung zum damaligen Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters Dalberg her.¹⁴⁰ Es handelte sich bei den nach Mannheim vermittelten Stücken um die „Musik zur Pantomime in Shakespeares Hamlet“ von 1785, sowie um die Ouvertüre zum Schauspiel „Der Mönch von Carmel“ von Dalberg, die in der Aufführung am 3. August 1787 erklang.¹⁴¹ Vermutlich lassen sich ebenfalls weitere Ouvertüren (in C, in A und in D) Zumsteegs in diese Zeit einordnen. Waren Ouvertüren indirekt Ausdruck seines Wunsches Stuttgart zu verlassen, da er sich gerade mit ihnen an anderen Höfen für die Stelle des Kapellmeisters hätte bewerben können? Er hielt sich stattdessen an das ausgesprochene Verbot die Hofmusik zu verkaufen und verzichtete, seine Noten selbst zu setzen oder auch heimlich zu veröffentlichen. Vermutlich hätte er auch nicht genügend Geld gehabt, um die Druckkosten selbst aufzubringen. Entsprechend erschienen abgesehen von den Liedveröffentlichungen, keine Drucke von Zumsteeg. Zugleich änderten sich, was das Konzertwesen in Stuttgart anbetrifft, aufgrund der beginnenden Liebhaber Konzerte im Jahr 1786¹⁴² die äußeren Umstände.¹⁴³

„(LiebhaberKonzert in Stuttgart.) Am 10. December eröffnete man zu Stuttgart ein LiebhaberKonzert, das nach seiner Einrichtung sowohl zur Uebung für Liebhaber von verschiedenem Stand, Alter und Talenten als auch zum Produciren für einige MitGlieder der herzoglichen HofMusik selbst abzweckt, und durch die vier WinterMonate Nov. Dec. Jan. und Febr. Alle Sonntage von Abends 5 Uhr bis 8 Uhr solle gehalten werden.’ Zu den Unkosten trägt jede dabei gewöhnlich erscheinende Person vom ersten Januar 1787 an monatlich Einen Gulden bei. Die, so nur bisweilen kommen, zalen für Jedesmal 30 Kreuzer.“¹⁴⁴

Was der Herausgeber der *Schwäbischen Chronik* Christian Gottfried Elben abdruckte war offenkundig keine originale Anzeige, sondern eine Umarbeiten einer solchen, vielleicht eines Flugblattes, das er entsprechend als wörtliches Zitat in seine Zeitung übernahm. Es handelte sich bei den Kon-

¹⁴⁰ Dass Zumsteeg die Flucht wie Schiller vorschwebte, halte ich für ausgeschlossen – und auch wenn Zumsteeg mit dem Dichter im Dezember 1788 erneut in Kontakt stand, der Einfluss Schillers auf das Geschehen am weit entfernten Mannheimer Hof wird indes nicht sonderlich groß gewesen sein. Der frühere Ratschlag Schillers an Zumsteeg sich in Mannheim als Virtuose hören zu lassen, wird nicht mehr aufgegriffen. Die Erwähnung von Schiller, dass er ebenfalls plane nicht mehr alleine zu sein – zeigt die Anspielung auf den Jahre früher geschriebenen Brief und legt nahe, dass es dazwischen wohl kaum weiteren brieflichen Kontakt gab. Vgl. Georg Günther: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" Johann Rudolph Zumsteeg und Friedrich Schiller, in: Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802). Der andere Mozart? 2002, S. 9–50, hier S. 20. Jedoch überrascht, dass in den Jahren 1787–1788 mehrere Musiker Urlaubsgesuche einreichten, sodass nicht abwegig ist, dass Schubart als Leiter die Reisetätigkeit befürwortet hat, sodass das Gesuch überhaupt eingereicht wurde. (So etwa auch das Urlaubsgesuch des Organisten Carl Heinrich Hetsch von vermutlich Ende November 1787, der nach Basel reisen wollte. Siehe HStA, A 21 Bü 615.

¹⁴¹ Nach Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 267. Krauß bezieht sich wohl auf die Ankündigung des Stückes in der SPZ. Anonym: Heut wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: SPZ, 31. Juli 1787, S. 148.

¹⁴² Rapp berichtet von der Einrichtung der Liebhaber Konzerte unter Johann Friedrich Ebner (1748–1825). Siehe Rapp: Musikstädte der Welt (1992), S. 107. Weder aus der oben zitierten noch aus späteren Anzeigen der Liebhaber Konzerte lässt sich der Nachweis erbringen, dass Ebner die Konzerte initiiert hätte, wie Rapp berichtet. Ebner wurde das erste Mal am 4. Juli 1797 in der *Schwäbischen Chronik* namentlich erwähnt und erscheint dort als Kunstverleger. Die Lebensdaten folgen den Informationen in Karl Klöpping: Sankt Jakobus bis Hoppenlau. ein Beitrag zur Stadtgeschichte mit Wegweiser zu den Grabstätten des Hoppenlaufriedhofs, Stuttgart 1991, 293 Nr. 810, sowie der Fotografie der Grabplatte Abb. 177, S. 295. Für ein kurzes Biogramm siehe Der Stuttgarter Hoppenlau-Friedhof als literarisches Denkmal [1991], Bd. 59 (= Marbacher Magazin), Marbach am Neckar 1992, S. 182. Dort findet sich auch der diplomatische Titel der Grabplatte. „Ebner kehrt 1785 [von Ludwigsburg] nach Stuttgart zurück und betreibt zunächst in der Grabenstraße 7, später in der Oberen Königstraße eine Handlung für Mal- und Zeichenbedarf [...]“ Zitiert nach ebd., S. 182.

¹⁴³ Siehe Rapp: Musikstädte der Welt (1992), S. 107. Heute existieren keine Akten mehr über die Einrichtung eines solchen Liebhaberkonzertes und so lässt sich lediglich anhand der Ankündigungen in Zeitungen ein vages Bild der damaligen Situation zeichnen. Vgl. auch Haering (Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann [1925], S. 13) der sich auf die zitierte Anzeige aus der SC stützt.

¹⁴⁴ Zitiert nach Anonym: LiebhaberKonzert in Stuttgart, in: SC 1 (2. Jan. 1787), S. 1. Ebenfalls zitiert in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 71. Ebenfalls in Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 13. Die Anführungszeichen kennzeichnen im Original vermutlich das wörtliche Abdrucken einer Ankündigung.

zerten im Grunde um eine Privatisierung des schon länger bestehenden Brauches, vor Pfingsten in der stillen Woche Konzerte abzuhalten – diese lassen sich spätestens seit 1779 nachweisen.¹⁴⁵ In der Regel fanden während dieser Zeit keine Theateraufführungen statt. Stattdessen erklangen zwei Konzerte.¹⁴⁶ Da die Privatisierung keine direkten Einnahmen für die Hofkasse bedeutete, finden sich entsprechende Ankündigungen lediglich in den Zeitungsnachrichten.¹⁴⁷ Zugleich ist es auch die Zeit, in der Zumsteeg regelmäßig Beiträge für die Produktion am kleinen Theater in Stuttgart geliefert hat. In der Zeit bis 1787 entstanden Theaterwerke: Das Tartarische Gesetz¹⁴⁸ (UA 28. März 1780), Der Schuß von Gänsewitz oder der Betrug aus Liebe¹⁴⁹ (UA 22. August 1780), *Armide*¹⁵⁰ (UA 24. Mai 1785) und *Zalaor* (UA 2. März 1787)¹⁵¹ sowie einige kleinere Werke, die wohl nur teilweise oder als Ergänzung zu einem bereits bestehenden Stück komponiert wurden.¹⁵² Offenbar ließen ihm die Aufgaben als Hofmusiker neben seinem Dienst noch genug Zeit für diese Kompositionen und gleichzeitig konnte er auf eine kleine finanzielle Entschädigung hoffen.¹⁵³ Diese Opern waren zwar unterschiedlich erfolgreich, jedoch konnte keine davon mit denjenigen von Dietter konkurrieren.¹⁵⁴ Dass der Rückschlag seiner am wenigsten erfolgreichen Oper *Zalaor* dazu führte, dass er für rund 10 Jahre keine weitere Oper komponierte, liegt nahe, lässt sich aber nicht endgültig beantworten.¹⁵⁵ Ab dem Jahr 1785, als Zumsteeg an der Hohen Karlsschule als Musiklehrer angestellt wurde, lässt sich eine Zäsur ausmachen.¹⁵⁶ Das Theater hatte mit der letzten Juliausgabe 1786 der *Stuttgartischen Privilegierten Zeitung* die Möglichkeit einmal in der Woche Werbung für die eigenen

¹⁴⁵ Siehe HStA, A 21 Bd. 197. Von den Konzerten vom 11. und 17. Mai wurden die Einnahmen in den Rechnungsbüchern vermerkt.

¹⁴⁶ Am 14 und 17. März 1780, siehe ebd., am 3. und 6. April 1781 HStA, A 21 Bd. 199, am 15. und 25. März 1782 etc.

¹⁴⁷ Diese wurden darüber hinaus ausschließlich in der *Schwäbischen Chronik* abgedruckt. Landshoff unterscheidet nicht zwischen den höfischen Konzerten während der stillen Woche sowie den späteren Liebhaber-Konzerten seit 1787. Fraglich muss auch bleiben, weshalb Schubart praktisch vollständig darauf verzichtet über diese Konzerte zu berichten, wohingegen er beispielsweise den Juristen Kirmair aus München besonders erwähnt. Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Musikalische Notiz, in: VC 35 (1. Mai 1789), S. 296.

¹⁴⁸ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 178, Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 28–30, Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 88. Die genannte Sekundärliteratur gibt als Uraufführung den 2. Februar 1781 an, allerdings ist mit diesem Datum lediglich *Der Schuss von Gänsewitz* zum ersten Mal in den Rechnungsbüchern erwähnt. Der vollständige Titel lautet jedoch *Zumsteeg, Johann Rudolph! Schuß von Gänsewitz* und unter dem ersten Titelteil wurde die Oper bereits am 22. August 1780 aufgeführt. Siehe HStA, A 21 Bd. 199.

¹⁴⁹ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 178, Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 25–28, Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 87. Am 28. März 1780 fand die sonst im Dezember stattfindende Prüfung der Karlsschüler statt.

¹⁵⁰ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 87, Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 31–37.

¹⁵¹ Siehe ebd., S. 38.

¹⁵² Es handelt sich dabei um die Stücke: Trauermusik zu Trauermusik zu Lanassa, fünfter Akt, Cod. Mus. II fol. 51u, D-Sl, 1784; Musik zu Shakespear's 'Macbeth', Cod. Mus. II fol. 51t, D-Sl, 1785.

¹⁵³ Aus den Rechnungsbüchern wird ersichtlich, dass in unregelmäßigen Abständen der Kapellmeister, i.d.R. Agostino Poli, mit einer Unterschrift das Verfassen von Kompositionen bestätigte, worauf ca. 20–25 Gulden ausbezahlt wurden.

¹⁵⁴ Von diesen drei frühen Opern gab es vom *Schuß von Gänsewitz* lediglich fünf Aufführungen, die ausschließlich zwischen dem 22. August 1780 und dem 12. Oktober 1781 stattfanden. Sie muss entsprechend als wenig erfolgreich gewertet werden. *Das Tartarische Gesetz* wurde zwischen der Uraufführung und dem 30. November 1785 hingegen neun Mal gegeben. In gewissem Gegensatz dazu steht die Liste der Aufführungen bis zum 22. Sept. 1785 aus HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 79 [Akademische Hilfsanstalten]. Dort wurden für den *Schuß von Gänsewitz* 9, für *das tartarische Gesetz* 11 und für *Armide* 5 Aufführungen genannt. Keine dieser Zahlen entspricht den Rechnungsbüchern bis 1779, sodass entweder davon ausgegangen werden muss, dass in der Liste die Statistik bewusst gefälscht wurde, um höhere Zahlen zu vermerken, oder die Stücke zusätzlich noch im großen Opernhaus aufgeführt wurden. Letzteres scheint mir ungläubwürdig, weil sich dann wohl weitere Hinweise darauf finden lassen müssten.

¹⁵⁵ Siehe Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 43.

¹⁵⁶ Seine Tätigkeit von 1785–1793 hat ihm laut Landshoff einen zusätzlichen Verdienst von 200fl beschert.

Aufführungen zu machen.¹⁵⁷ Da sich das Leben als Hofmusiker dem Hofleben praktisch vollständig unterzuordnen hatte, lässt sich annehmen, dass Zumsteeg als Teil der Hofmusik beispielsweise den Besuch des herzoglichen Paares von Mecklenburg-Schwerin musikalisch zu gestalten hatte:

„Stuttgard, den 27. Aug. Gestern Abends kamen des Herrn Herzogs und der Frau Herzogin von Mecklenburg=Schwerin herzogl. Durchlauchten unter dem Gräflichen Namen Schwein allhier an. [...] Abends 6 Uhr nahme bei versammeltem Hof in dem weissen Saal ein Concert den Anfang [...].“¹⁵⁸

Und zwei Tage später:

„Stuttgard, den 29. Aug. Gestern [...] wohnten [die Durchlauchtigsten Herrschaften] dem Hof=Theater gegenen ital. Singspiel, welches sich mit einem auf die erfreuliche Anwesenheit der Hohen Gäste eingerichteten Prologue eröffnete, an.“¹⁵⁹

Ebenso ist er einer der Komponisten, die weiterhin die Prologe für die Namens- und Geburtstagsfeste der frisch angetrauten Herzogin und Karl Eugen schrieben. Bei den erhaltenen Noten für die Aufführung am 4. Oktober 1786 zum Namenstag handelt es sich wohl um eine private Abschrift. Die hastig geschriebenen Noten, sowie die vielen Faulenzer („Come die Sopra“) lassen vermuten, dass kein großer Wert auf die Partitur gelegt wurde.¹⁶⁰ Die kammermusikalischen Werke, die in der Folgezeit entstanden, scheinen auf seine Tätigkeit als Lehrer hinzudeuten.¹⁶¹ Erst mit der bereits erwähnten Oper *Zalaor*¹⁶² von 1787 endet jedoch vorerst seine kompositorische Tätigkeit fürs Theater.¹⁶³ Sie lässt sich als musikdramatisches Experiment Zumsteegs lesen, greift sie doch der *Tamira* an Melodramatik voraus. Insbesondere die Tatsache, dass der erst seit November 1785 eingestellte französische Lehrer an der Hohen Karlsschule Jean-Charles de Laveaux (1749–1827) den Text verfasste, lässt darauf schließen, dass es sich hierbei nicht um eine gewöhnliche Oper, sondern um das Werk für ein ausgewähltes Fest, möglicherweise den Geburtstag Karl Eugens handelte.¹⁶⁴ Die Aufführung fällt deshalb vermutlich auch nicht ganz zufällig genau in jene Zeit als Karl Eugen von seiner Parisreise zurück war.¹⁶⁵ Während er entsprechend in den Jahren 1782–1785 sowohl kammermusikalische Werke, als auch die höfischen Kompositionsaufträge absolvierte und dazu Lieder und Opern schrieb, entstehen in der Folgezeit eher wenige Kompositionen. Zumsteeg wendet sich zunehmend denjenigen musikalischen Aktivitäten zu, die ihn weniger Zeit kosten und dafür eher

¹⁵⁷ Die Tatsache, dass nach dem 25. Juli 1786 immer in der Dienstagsausgabe das Wochenprogramm des Theaters abgedruckt wurde, deutet einen herzoglichen Beschluss an, der diese Werbung einschließt. Mit dem 10. Juli 1787 und damit nachdem Schubart die Theaterdirektion nach seiner Haftentlassung übernommen hatte, ändert sich der Stil der Ankündigung etwas, sodass wohl gemutmaßt werden darf, dass er zumindest zeitweise das Schreiben der Ankündigungen übernommen hatte.

¹⁵⁸ Zitiert nach Anonym: Stuttgard, den 27. Aug. In: SPZ, 29. Aug. 1786, S. 411.

¹⁵⁹ Zitiert nach ders.: Stuttgard, den 29. Aug. In: SPZ, 31. Aug. 1786, S. 415.

¹⁶⁰ Obgleich Zumsteeg bei wiederkehrenden Formteilen auch in seinen Konzerten (entsprechend am häufigsten in den Rondosätzen) diese Art der Faulenzer verwendet, sind Faulenzer wie sie etwa im Gesang der 1. Bäuerin (fol. 86v) in der zweiten Geigen und Viola auftreten für Zumsteeg als Schreiber eher untypisch. Darüber hinaus lässt die sichere italienische Schrift „L'accompagnamento come di sopra“ vermuten, dass ein weiterer Schreiber Eintragungen darin vorgenommen hat.

¹⁶¹ Etwa das Terzetto von 1785 sowie die Sonaten für Cello und Bass.

¹⁶² *Zalaor*. Ouverture und Gesänge aus der Oper: *Zalaor ...* Klavierauszug, Leipzig, ZZ 392.

¹⁶³ Abgesehen von dem Melodram *Tamira*, das für den 13. Juni 1788 angekündigt wurde. Siehe Anonym: [Stuttgard. Auf dem kleinen Theater wird aufgeführt], in: SC 69 (9. Juni 1788), S. 140. Auch Rudolf Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Bd. 10, Stuttgart 1901, S. 252–279, hier S. 267.

¹⁶⁴ Siehe Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 37–38. „Freitag wird zum erstenmal aufgeführt: *Zalaor*, ein Singspiel in vier Akten, von Professor de la Veaux, und von Hofmusikus Zumsteeg in Musik gesetzt; mit den dazu gehörigen Tänzen.“ Zitiert nach Anonym: Heut wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: SPZ, 27. Feb. 1787, S. 110. Davon abweichend berichtet Balthasar Haug über de Laveaux: „wird Lehrer an der Carls-hohenSchule, 1787“. Siehe Balthasar Haug, in: Das gelehrte Wirtemberg 1790, S. 193–194, hier S. 193–194.

¹⁶⁵ Karl Eugen war vom 2.–22. Februar 1787 auf Parisreise.

die Möglichkeit beinhalteten finanziellen Gewinn zu erwirtschaften. Was schlussendlich der Auslöser für die Schaffenspause seiner Werke fürs Theater zwischen 1787 und 1798 sein mag, lässt sich jedoch nicht klären. Ob es, wie Landshoff behauptet, mit den Intrigen von Agostino Poli zusammenhing, lässt sich nicht gänzlich ausschließen. Ebenso wenig scheint Zumsteeg zu Zeiten seiner Anstellung an der Hohen Karlsschule seinem einstigen Lehrer ernsthaft entgegengetreten zu sein.¹⁶⁶ Mit Schubarts Entlassung beginnt für Zumsteeg eine neue Phase. In ihm gewinnt er einen Förderer seiner Kompositionen und Musik. Der „brafe Zumsteeg“¹⁶⁷, wie ihn Schubart in einem seiner Briefe nannte, wurde entsprechend auch sofort nach der Entlassung Schubarts aus der Festungshaft zur Komposition für den Namenstag Karl Eugens am 4. November 1787 eingebunden.¹⁶⁸ In der Folgezeit bemühte sich Schubart offenbar darum, dem befreundeten Komponisten zu helfen. Und es dürfte wohl auf seinen Einfluss zurückgegangen sein, dass das 1787 herausgegebene Drama „Hermanns Tod. Ein Bardiet für die Schaubühne“ von Zumsteeg vertont wurde und anschließend in der *Vaterländischen Chronik* beworben wurde:

„Alle Monate liefert’ ich ein Stück von Einem Bogen um den schon erwähnten Preiß von jährlich einem Gulden. Die Blätter sind auf allen Postämtern Teutschlands zu haben. Das nächste Stük enthält ein Klopstokisches Lied aus Herrmanns Tod von Zumsteeg in Musik gesezt.“¹⁶⁹

Die ganze Ausgabe liest sich indes wie eine Erörterung der Frage, was es zu einem großen Komponisten bedarf, denn der Titel „Vom musikalischen Genie“ des Aufsatzes lässt sich beinahe als Ratschlag an einen jungen Tonsetzer lesen, denn er benennt die Person, an die seine Rede offenbar gerichtet ist - wenngleich nur in der Drohung:

„Wehe dir, Zögling der Tonkunst, wenn du schon schwindelst vom Virtuosen und Kapellenker, ehe du noch die Eigenschaften des guten Ripienisten besizest; oder wenn du, wie Händel zu sagen pflegte, schon Admiral seyn willst, ohne Matrosenkenntnisse zu besizen.“¹⁷⁰

Zum Geburtstag Karl Eugens vertonte Zumsteeg einen Prolog, der erneut aus der Feder Schubarts stammte. Das Stück trägt den Titel *Die Stunde der Geburt*.¹⁷¹ Vielleicht am auffälligsten ist die Tatsache, dass der Text nicht vollständig durchkomponiert ist, sodass ähnlich dem Singspiel Textpassagen deklamiert wurden und entsprechend textlich zwischen die einzelnen Gesangsnummern geschoben wurden. Schubart setzte sich jedoch gerade auch für Zumsteeg an anderen Höfen ein. Er bat beispielsweise nach der Aufführung des Melodrams Tamira am 13. Juni 1788 seinen Freund Poselt das Stück an den dortigen Markgrafen Karl Friedrich (1728–1811) zu empfehlen.¹⁷² War dies

¹⁶⁶ Landshoff führt zu dieser in der Sekundärliteratur immer wieder aufgegriffenen These lediglich zwei Hinweise an. Einmal in dem kurzen Gedicht aus dem Jahr 1782, in welchem Zumsteeg als Poli-Bezwinger benannt wird und einmal aus den Folgejahren 1784–85 in welchen im neu gegründeten *Musikjournal* keine Musikstücke von Poli abgedruckt werden. Die erste Formulierung ist meiner Meinung nach eher als Verweis darauf zu lesen, dass Zumsteeg eine neue Oper komponieren und aufführen konnte, während Poli lediglich zur ersten Oper Beiträge lieferte. Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), 46 und S. 53.

¹⁶⁷ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 189, 30. Juli 1785.

¹⁶⁸ Eine Partitur hat sich in Karls Nahahe in einem Melodramatischen Prolog gefeiert vom Herzogl. Hoftheater d. 4t Nov. 1787. In Musik gesezt von Rudolph Zumsteeg, (Notenmanuskripte in: Cod. mus. II fol. 19d, D-SI), [Stuttgart] 1785 erhalten. Nach Martin handelt es sich dabei um ein Autograph. Die Partitur ist in Reinschrift entstanden, in die jedoch von späterer Hand Eintragungen vorgenommen worden sind. Siehe Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 93.

¹⁶⁹ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Nachricht, in: VC Kunstblatt (Jan. 1788), S. 16.

¹⁷⁰ Zitiert nach ebd.

¹⁷¹ Siehe Die Stunde der Geburt, [Stuttgart] 1785, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19e, D-SI) Vgl. auch Christian Friedrich Daniel Schubart: Die Stunde der Geburt, (D-SI, Cod. Poet. 4 folio 118), [Stuttgart] 1785. Siehe auch Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 93–94.

¹⁷² Dies geschah allerdings erst im Anschluss an Schubarts eigene Reise nach Karlsruhe von Mitte Juli 1788 Brief vom 24. Juli 1788 [Nr. 431.], abgedruckt in Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 345–348, hier S. 346–347. Zur Reise vgl. ders. (Hrsg.): Kommentar und Briefwechsel. Christian Friedrich Daniel Schubart. Briefwechsel. kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden, Bd. 3, Konstanz 2006, 246, Anm. 2.

eine Hilfestellung für Zumsteeg, dem Schubart doch bereits seit Monaten zur Konzertmeisterstelle verhelfen wollte,¹⁷³ und resultierte dieses Handeln aus einer Bringschuld gegenüber Zumsteeg, der noch nicht Konzertmeister geworden war? Als Zumsteeg die Komposition einer deutschen Messe im Jahre 1789 angetragen wurde, muss Schubart zumindest in den Schaffensprozess involviert gewesen sein, denn er verkündet durch die *Vaterländische Chronik*:

„Um den Mangel an Kirchenstücken auf dem Lande und in kleinen Städten aufzuhelfen, wird ein Tonkünstler, unter meiner Aufsicht, Kirchenstücke verfertigen, die leicht, faßlich, andachtswekend, und aufführbar sind. Man kann gleich zur Probe ein paar Chöre auf Weihnachten, auch einen auf den Geburtstag unsers Herzogs ablangen lassen. Der Verfasser gibt einen Chor in Partitur um den geringen Preiß von 1 fl. 30 kr Rhn. Die Liebhaber wenden sich an mich: doch bittet man Geld und Brief f r e i einzusenden.“¹⁷⁴

Am 1. Februar 1789 wurde Zumsteegs Vertonung von Klopstocks *Frühlingsfeier* im Privatkonzert in Stuttgart im Beisein Schubarts und Danners aufgeführt.¹⁷⁵ Erneut tritt Schubart in schwelgerischem Tonfall für die Komposition Zumsteegs ein:

„Nirgend in Deutschland wird Klopstocks Frühlingsfeier, dieser feurige Ausfluß hoher poetischer Begeisterung, besser vorgetragen, als hier. Es macht unserem Zumsteeg viel Ehre, daß er dem Genius des grossen Dichters so richtig nachempfand. [...]“¹⁷⁶

Schubart hatte Stuttgart nur für eine Reise in seine alte Heimat verlassen, andere Höfe hat er bis zu seinem Tod nicht mehr besucht. Wenn er sich in dieser Form äußerte, zeigt sich daran vor allen Dingen der pathetische Nachdruck, mit welchem er Zumsteeg als fähigen Komponisten ehren wollte, denn anders als das Zitat nahe legt, hat er in Deutschland keine weiteren Aufführungen der Frühlingsfeier gesehen. Die letzte gemeinsame Arbeit zwischen Schubart und Zumsteeg dürfte wohl, wie auch schon Landshoff berichtet, die Kantate „Wetteifer der Liebe, Freundschaft, u. Hochachtung. Am Tags Franziska's. Eine Kantate, aufgeführt zu Hohenheim. Den 4t October 1791. Poesie von Schubart, Musik von Zumsteeg“¹⁷⁷ gewesen sein. Der zugehörige Druck von 1791 muss Agostino Poli besonders anmaßend erschienen sein, denn dort wurde Zumsteeg als „Hofkomponist“ bezeichnet, obwohl dies noch immer die Stelle Polis gewesen sein musste.¹⁷⁸ Zumsteeg wählte dafür eine ungewöhnlich große Besetzung. Die Folge der Instrumente von oben nach unten lautet: Violine [1], Violine [2], Flauti [2 Stimmen], Oboe [2 Stimmen], Corni in D[2 Stimmen], 2 Trombe in D [2 Stimmen], Timpani in D, Violen, Soprani, Tenori, Bassi und Fagott col Basso. Zumsteeg wählte die volle Besetzung der Hofmusik einschließlich der hinzugezogenen Militärinstrumente, um die Ausdruckskraft zu erhöhen. Aber er beließ es nicht bei dieser vollen Orchestrierung. Er wählte einen Trick, den er bereits in seinen jungen Jahren an der Karlsschule von den Schauspielen kennengelernt hatte. Denn um die Lautstärke noch weiter zu steigern, ließ er offenbar die Zuhörer selbst auftreten und singen. Bei dem Anfangschor „Willkommen, Franziska, Willkommen“ dürfte wohl die gesamte Zuhörerschaft des „Dörfle“ in Hohenheim beteiligt gewesen sein. Indem Zumsteeg auf eine einleitende Sinfonie verzichtete, setzte der Zuhörerchor direkt mit dem großen Orchester ein

¹⁷³ ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 312, 26. August 1787.

¹⁷⁴ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: [Um den Mangel an ...] In: VC 94 (11. Dez. 1789), S. 858.

¹⁷⁵ Vgl. ders.: [Nirgend in Deutschland ...] In: VC 11 (6. Feb. 1789), S. 87–88.

¹⁷⁶ Zitiert nach: ebd., S. 88.

¹⁷⁷ Zitiert nach dem Titelblatt von Wetteifer Der Liebe, Freundschaft, u. Hochachtung Am Tags Franziska's. Eine Kantate, aufgeführt zu Hohenheim Den 4t October 1791 Poesie von Schubart, Musik von Zumsteeg, Cod. Mus. II fol. 19h, D-Sl. Das Manuskript Schubarts wurde am 17. September 1791 in Druck gegeben und muss entsprechend in den Tagen zuvor fertiggestellt worden sein. Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 10 [Allgemeines].

¹⁷⁸ Siehe Wetteifer der Liebe [...] Insbesondere, da alle Professoren der Hohen Karlsschule zur Teilnahme gebeten wurden und der Kapellmeister gemeinsam mit seiner Frau daran entsprechend auch teilnahm. Siehe HStA, A 272 Bü 10. Im Hofbericht findet sich lediglich der Hinweis dass „eine auf diesen festlichen Tag besonders gefertigte Cantate durch die herzogliche HofMusik aufgeführt wurde.“ Zitiert nach Anonym: Herzogthum Wirtemberg, in: SC, 7. Okt. 1791, S. 241.

und muss entsprechend eine imposante Wirkung erzielt haben.¹⁷⁹ Doch als sechs Tage später Schubart verstarb, veränderte sich offenbar die Atmosphäre an der Stuttgarter Oper. Zumsteeg jedoch vernetzte sich nicht nur durch die vorherige Vermittlung von Schubart in Richtung Karlsruhe und Mannheim. Zumsteeg wurde nahegelegt sich in Frankreich, genauer in Bordeaux zu bewerben¹⁸⁰, denn im ersten erhaltenen Schriftzeugnis dieser Zeit antwortete Reinhard am 1. Februar 1788:

„Für die Wahl und Besorgung Ihrer Konzerte dank ich Ihnen herzl. Unglücklicherweise besaßen wir schon zwei. Man ist erhöt dran gekommen sie zu spielen: Aber mein Kleiner ist mir und Ihnen böße daß die Stücke so schwer sind. - Kommen sie hieher! Wir haben sehr viele deutsche hier, und sie erndten reichlich. Aber Vielleicht fänd Ihr Talent, was es zu stutgardt vermist, Gold. Aber glauben Sie mir, Sie verlören unendlich, und meinen Rath im Ernste könnt, Ihnen wol mein Eigennuz, aber niemals wahre Freundschaft geben. Der deutsche Musiker mit deutschem Herzen und Gefül soll in deutschland bleiben, und der deutsche dichter hätte nie deutschland verlassen sollen.“¹⁸¹

Und als Kommentar ergänzte die Schwester

„Einige Worte auch von mir, mein lieber Zumsteeg, unten an dem Briefe meines Bruders. Es ist ärgerlich daß er Ihnen räth, u. wieder abräth, hieher zukommen. Kommen Sie, das rath ich Ihnen. Die Franzosen so stolz sonst auf Ihre Papiere, treten der unsrigen den Vorzug in der Musik freiwillig ab. Deutsche Violin Meister sind es, denen die Stunde mit 1. Feiertage bezahlt wird. Aber horch! Was ich brachte deutsches Herz u. Gefühl mit aus Deutschland u. bin nun unter Franzosen, die mich nicht verstehen ! - drum will ich mich rächen. Mein Herz ist künftig keinem anderen Gefühle mehr offen, als Geld: Das ist mein beruf - Ich kehre nicht anders in mein Vaterland zurück als bis ich Summen erwuchert habe, die das höchste Ziel meiner Wünsche mir machen sollen: oder - Sie wissen wohl - bis es mit jener reichen Wittwe richtig ist.“¹⁸²

Der Brief ist ein bemerkenswertes Dokument zur Einsicht in Zumsteegs Lebenswelt. Er zeigt in erster Linie, dass sich seine Bekannten sowohl für ihn als Komponisten wie auch als Instrumentalisten einsetzten. Die Tatsache, dass Reinhard bereits zwei der Cellokonzerte besaß, muss bedeuten, dass Zumsteeg mehr als zwei nach Frankreich schickte. Es muss auch bedeuten, dass Zumsteeg selbst keinen Überblick hatte, welche Noten Reinhard besaß und welche nicht. Dennoch scheint ein erster Impuls eher von Reinhard ausgegangen zu sein, denn wenn er für die Wahl und das Übersenden dankt, so muss er bereits zuvor eine Anfrage geschickt haben. Durch die Freundschaft zur Familie Reinhard gelang eine prinzipiell erfolgreiche Vermittlung nach Bordeaux. Der dortige offenbar schwer erkrankte Violoncellist könne mit Zumsteeg ersetzt werden, so teilte ihm Reinhard am 12. Dezember 1789 mit.¹⁸³ Es blieb allerdings bei der Versendung der Noten, eine Reise nach Frankreich fand nicht statt. Ein weiterer Hinweis auf Bemühungen Zumsteegs den Stuttgarter Hof zu verlassen ist überliefert. Er wendete sich, vermutlich initiiert durch Christian Schubart, an dessen Sohn in Preußen. Beide können nicht sonderlich gut befreundet gewesen sein, auch wenn Zumsteeg mit der Familie bekannt gewesen war.¹⁸⁴ Und erst ganz am Ende des Briefes nennt er die Gründe, die ihn überhaupt erst zum Verfassen des Briefes getrieben hatte:

¹⁷⁹ „Nach gegebenem zeichen mit Trompeten und Pauken beginnt ohne vorbereitende Sinfonie | der Chor der Zuhörer.“ Zitiert nach Wetteifer der Liebe, Freundschaft und Hochachtung [...] Stuttgart [1791], PAGE MISSING.

¹⁸⁰ Im Brief vom 1. Februar 1788 von Reinhard an Zumsteeg wird der Vorschlag nach Frankreich zu kommen das erste Mal erwähnt. Siehe Karl Friedrich Reinhard: Brief vom 1. Februar 1788 von Karl Friedrich Reinhard an Johann Rudolph Zumsteeg, Cod. hist. 4 fol. 361, D-Sl.

¹⁸¹ Zitiert nach ebd.

¹⁸² Zitiert nach ebd.

¹⁸³ Siehe ebd.

¹⁸⁴ Zumsteeg beginnt seinen Brief mit: „Liebster Freund! So darf ich dich doch noch nennen?“, siehe Zumsteeg: Brief vom 15. September 1787 von Johann Rudolph Zumsteeg an Ludwig Schubart. Der Brief wurde vollständig übertragen abgedruckt bei Landshoff (Johann Rudolph Zumsteeg [1900], S. 68–69).

„Kennst du H. Kapellmeister Reichart? O daß ich auch in Berlin wäre! - Ein Seufzer aus der Wüste !!“¹⁸⁵

Nach all diesen Bemühungen an anderen Höfen eine Anstellung als Konzertmeister zu erhalten, stellt sich die Frage nach den Gründen für Zumsteegs Handeln. Zu dieser Entscheidung werden wohl vor allen Dingen zwei Gründe beigetragen haben: Einerseits wird er Schwierigkeiten gehabt haben, seine größer werdende Familie mit dem Gehalt als Musiker und Musiklehrer zu ernähren. Hinzu kommt allerdings insbesondere die ausweglose Position, in der er sich befand. Karl Eugen hatte vorerst kein Interesse die Konzertmeisterstelle zu vergeben und möglicherweise kam es bereits in dieser Zeit zu Schwierigkeiten zwischen dem Kapellmeister Poli und seinem einstigen Celloschüler. Er konnte aus Erfahrung nicht auf Gewinne bei Notenpublikationen hoffen, insbesondere auch weil er an keinem anderen Ort ohne weiteres Kompositionen veröffentlichen durfte - und die sicher zeitaufwendige Komposition für das Kleine Theater in Stuttgart brachte ihm nicht genügend Einnahmen, um den hohen Aufwand zu rechtfertigen. Weshalb Zumsteeg sich zurückhaltend bei den Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Amaliens musikalische Erholungsstunden“ [1790–1792] verhielt, ist nicht direkt ersichtlich. Auch wenn seine Frau die Lieder abonnierte, so fehlt bei den Kompositionen der Gedichte Zumsteegs Name geradezu auffällig.¹⁸⁶ Im Oktober 1791 vertonte Zumsteeg erneut einen Text des Hofdichters Schubart zum Namenstag von Franziska.¹⁸⁷ Die weltliche Kantate wurde bereits gleich besetzt wie später die geistlichen Kantaten, die bei Breitkopf und Härtel gedruckt wurden: Immerhin kamen zur üblichen Streichergruppe Flöten, Oboen, Hörner, Fagotte, die militärischen Instrumente Trompeten und Pauken hinzu. Schubart hatte das Huldigungsgedicht wie die vorherigen Stücke ebenfalls sorgsam als Ehrung Franziskas durch allegorische Darstellungen vortragen lassen. Die drei Hauptpersonen Die Liebe (=„Kauffmann“), Die Freundschaft (=„Mme. Gauß“) sowie die Hochachtung (=„Haller, Johann David Friedrich“) erörtern darin die ihnen jeweils eigene Eigenschaft, nur um am Ende des Werkes Unisono all diese Eigenschaft verkörpert in Karl Eugen zu sehen. Spätestens seit dem Tod Schubarts am 10. Oktober 1791 gab es handfeste Spannungen zwischen Poli und Zumsteeg, schließlich kam es sogar zum Gerichtsfall. Der Theaterintendant wurde angewiesen über den Fall an Karl Eugen zu berichten. Das Manuskript mit seinen vielen Streichungen und Ergänzungen gibt einen Einblick in diese unübersichtliche Situation. Zumsteeg hatte Poli offenbar in der Kirche getreten, die anderen Orchestermitglieder sagten im Sinne Zumsteegs aus und erneut fühlte sich Poli in seinem Stolz gekränkt.

„St. den 14. Apr. 1792 [...] Allein müssen dem HofMusikus Zumsteeg, welcher ihn treteten und ~~rude~~ unfüglig in der Kirch begegnet seyn solle und dem Hofmusik Schurz, dessen Händel mit dem Kapellmeister unter dem 21.–Oet 2. Nov. voriges Jahrs ~~S.H.D.~~ von S. H. D. Höchst selbst- en nicht ganz zum Vortheil [?] des lezten entschiedn werden konnte, blieb der Kapellmeister ~~auf meine an ihn gerichteten Fragen~~ immer neue dabey stehen, daß zwey drittheile des Orchesters gegen ihn wären. [...] Seit dem Schulzischen Vorgang hat der Kapellmeister ~~bey der Inspection den Oberstwachtmeister Alberti~~¹⁸⁸, als erster Instanz ~~unerhebliche Beschwerde zu~~ unbedeutende Beschwerde über die Hofmusicus Schaul ält.; Weberling ält. Kaufmann ältt. nebst dessen Frau

¹⁸⁵ Zumsteeg an Ludwig Schubart, zitiert nach Zumsteeg: Brief vom 15. September 1787 von Johann Rudolph Zumsteeg an Ludwig Schubart.

¹⁸⁶ Siehe Josef Wallnig: Zu den Musikbeispielen in 'Amaliens Erholungsstunden - Teutschlands Töchtern geweiht', in: Siegrid Düll (Hrsg.), Bd. 1 (= Zwischen Nähkästchen und Pianoforte : Salonkultur im Wirkungskreis der Frau), Sankt Augustin 1996, S. 51–64, hier S. 64.

¹⁸⁷ Siehe Wetteifer der Liebe [...] Schmutztitel. Am vorläufigen Höhepunkt des Stückes, in welchem die drei Allegorien im Terzett singen, wurde eine neutextierte Strophe ergänzt, sowie die alte teilweise durchgestrichen. Der hinzugefügte Text enthält Erwähnungen eines offenbar kürzlich verstorbenen Mann. [„O solche Achtung ist unsterblich, wie es Du Entschlafener bist.“] Wie auch im Kontext anderer zu diesem Anlass geschriebenen Kantaten (vgl. Friedrich Gauss: Huldigungskantate, D-Sl, HB XVII 180), wurde die Musik teilweise mehrfach umtextiert und in unterschiedliche Kontexte gestellt. Vgl. Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 175–176.

¹⁸⁸ Alberti, Franz Carl von (1742–1820)

und Kaufmann jüng. Hetsch [???] Musikmeister Bertsch und Souffleur Hoerf geführt, welches dem Kapellmeister und jedesmal dabey bemerkt, ist es folge von der ihm in dem jenem Handel mit dem Hofmusik Schulz gnädigst versagte Genugttung seye. Es wird ihm immer da, wo er Recht hatte, alle nur mögliche Genugttung so gleich verschafft, und das bey seinen Untergebenen durch sein wenn Verschulden verlöschendes Ansehen aufrecht zu erhalten gesucht. Neben dem, ist wenn es größtentheils mehrentheils die Schuld eines auch jeden Vorgesetzten ist selbst falln muß, wenn der größere Theil seiner Untergebenen die ihm schuldige Achtung versagen, tritt hier noch der weitere Fall ein, daß gerade jene Hofmusici das Zeugniß einer vorzüglich und besonders sanften Aufführung und bet sehr sanften Betragens gegen jeder man von je her behauptet sah. Der Hofmusik Zumsteeg selbst wurde deßweg immer vn. dem Kapellmeister selbst biß in Himmel erhobn; die umstehenden Hofmusici behaupteten alle, daß Zumsteeg den Kapellmeister in der Kirche in keinem anderen Ton, und mit keinem anderen Worth gesprochen, als wie solches Zumsteeg in der Sub. Lit. B. [eine Anlage im Rechtsstreit, Anm. d. A.] unterth. beygelegte Verantwortung angegeben. Hingegen [Einfügung bis *] statt jeder andere Lehrer s. Schüler ihren des Fürstens s. Schülers belobt und noch mehr angefeuert haben würde, wurde der Kapellmeister eifersüchtig und verweigerte [*] dem Hofmusik Zumsteeg die d direktion [?] der von diesem verfertigten Messe, aber gleich verbunden ist, jede vorkommende Musik um so mehr zu dirigire, je weniger von ihm selbst Musik componiert werde und E. Hd. deswegen mehrmals gn. geäußert haben, daß man immer von nur einerley Messen sah. neben dem ist jeder andere Lehrer seinen Schüler. [...].¹⁸⁹

Das fehlerhafte Konzept zeigt deutlich, dass die komponierte Messe, die Zumsteeg schreiben sollte, nicht von ihm aufgeführt werden konnte. Die erhaltenen Theaterrechnungen des Jahres 1791 ergänzen einen weiteren Aspekt: Denn die akribisch festgehaltenen Rechnungen des Expeditionsrats Stroehlin zeigen, dass Zumsteeg auch für die Komposition kein Geld ausbezahlt worden ist - im Gegensatz zu anderen Hofmusikern.¹⁹⁰ Das Fehlen von Zumsteegs Namen auf dieser Liste zeigt unausgesprochen deutlich den Zwist zwischen Lehrer und Schüler. Die erste Möglichkeit für Zumsteeg bei einem renommierten Verlag seine Werke außerhalb Stuttgarts zu veröffentlichen, bot sich ihm im Sommer des Jahres 1792. Vielleicht lässt es sich auch gleichzeitig als ein Lossagen vom Stuttgarter Hof begreifen, wenn er nicht wider Erwarten die in alle ferne gerückte Konzertmeisterstelle plötzlich in Aussicht gehabt hätte. Der erste heute noch erhaltene Brief an Breitkopf in Leipzig findet sich im dortigen Briefverzeichnis vom 11. Juli 1792:

„Stuttgart, den 4. Sept. 1792 Vor 6 Wochen schickt ich Ihnen einen Osianischen Gesang worauf ich von Ihnen nicht Ein Wort erhielt, so daß ich das Paquet für verloren halten mußte.¹⁹¹ Ich schrieb deßhalb vor 14 tagen an Sie, mich um meiner Sache zu erkundigen; ich erhalte aber so wenig, wie voher, Antwort. Ich ersuche Sie hirmit noch einmal: mir wenigstens auf diesen dritten Brief zu antworten. Sollte Ihnen meine Arbeit nicht anständig seyn, so dürfen Sie mir selbige nur zurück schiken, ich bin deßhalb in keiner Verlegenheit. Ich bitte nochmals um Antwort, u. habe die Ehre mit Hochachtung zu seyn. Ihr gehors. Diener Zumsteeg.“¹⁹²

Man darf wohl davon ausgehen, dass es bei jenem Lied – vermutlich Colma¹⁹³ – vor allem um die Hoffnung ging, bei diesem renommierten Verlag seine Noten zu veröffentlichen. Zumsteeg überleg-

¹⁸⁹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133, 14. April 1792.

¹⁹⁰ So bekommt Eidenbenz für die Musik zum Ballet Die Juden-Werbung 15 Gulden und 10 für die Musik des Divertissements am Namenstag Franziskas, Dietter bekommt für Kompositionen 22 Gulden, Schwegler ebensoviel und Eidenbenz immerhin 10 Gulden.

¹⁹¹ Breitkopf hat wohl den Brief auch erhalten, denn es existierte ein heute verlorener Brief mit dem Eingangsdatum vom 11. Juli 1792.

¹⁹² Zitiert nach Karl Friedrich Reinhard: Brief von Johann Rudolph Zumsteeg an Friedrich Breitkopf vom 4. September 1792, D-BNu, HS00360784X, D-BNu, 4. Sep. 1792.

¹⁹³ RISM A/I ZZ 508 . Landshoff bemerkte dazu, dass Colma bei Breitkopf & Härtel im Juli 1793 erschienen sei und dass Zumsteeg als Honorar 20 fl und 30 Freiexemplare erhalten hätte. Dass sich die Datumsangaben an dieser Stelle widersprechen, kann lediglich zur Kenntnis genommen werden, da Landshoff zu seiner Bemerkung keine Quelle angibt. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 159.

te wohl mit seinen Kompositionen an eine größere Öffentlichkeit heranzutreten, vielleicht erhoffte er sich auch dadurch neue Anknüpfungspunkte im Ausland zu erhalten. Zumsteegs Wahl ist wohl überlegt und zeigt sein Selbstbewusstsein in Bezug auf das Werk, denn er hatte es schließlich bereits 1790 in der Hohen Karlsschule selbst drucken lassen.¹⁹⁴

2.3.4 Herzoglicher Konzertmeister

Als er Ende des Jahres 1792 inoffizieller herzoglicher Konzertmeister¹⁹⁵ wurde, hatte er mit 600 fl. sowie den 200 fl. zusätzlich für den Unterricht auf der Hohen Karlsschule ein ansehnliches Auskommen.¹⁹⁶ Das Glück war allerdings nur von kurzer Dauer: Anfang Januar starben zwei seiner Kinder innerhalb einer Woche.¹⁹⁷ Und am 13. Februar 1793 äußerte er sich in einem Brief an Breitkopf zu seiner Situation:

„Verzeihen Sie, daß vor 8 tagen nichts von mir erschienen! Es ist nicht Nachlässigkeit, sondern Mangel an Zeit welcher mich hindert das zu schicken, was auch wirklich nur zu Hälfte erscheint. Damit Sie mir aber glauben, muß ich Ihnen meinen Zeitmangel in ein helleres Licht setzen. Schon vor einem Viertel Jahr verabschiedete mein Herzog seinen Kapellmeister u. seine Geschäfte - die Direction, die Informationen u.s.w. wurden mir übertragen; nun fiel aber das Geburtsfest des Herzogs vor 2 Tagen ein u. so hatt ich die vorher gehende Zeit alle Hände voll zu thun. Die Ballade hatt' ich auch noch nicht ins Reine geschrieben und wie es denn Künstler zu machen pflegen - ich änderte nichts. Daher also, daß ich Ihnen izt nur die Hälfte schicke. Über 8 Tage folgt der Rest. Das Urtheil darüber überlaß ich Ihnen u. andern Kennern. Sollte Ihnen aber die andere Komposition besser gefallen, so erwart' ich die meinige wieder zurück. Die meisten Ihrer Opern haben wir schon, u. was wir nicht haben, können wir auch insofern nicht brauchen, als unser Theater wegen grossem Aufwand von Dekorazionen eben nicht das ist, was das Wiener u. a. Theater sind. P.S. Die Zauberflöte erfordert viel zu viel Aufwand! Und zur Dama Soldato sind unsere Frauenzimmer mit zu schlechten Beinen versehen als daß man sie ohne Weiberrock sehen könnte. Mit Hochachtung der Ihrige Zumsteeg.“¹⁹⁸

Der Antwortbrief hat sich nicht erhalten, allerdings währte sich Zumsteeg in der Folgezeit in einer gestalterischen Position, in welcher er mehr und mehr auf die Belange des Theaters einwirken konnte. Und so schreibt er zwei Monate später erneut an Breitkopf und Härtel:

„Wegen Opernpartituren warten Sie noch einige Zeit; ich hoffe gewiss, Ihnen dienen zu können - ich muss nur jetzt ein wenig sacht zu Werke gehen, usurpierte Rechte lassen sich ohne Revolution nicht so leicht entreissen. Es wird aber bald dahin kommen, dass man mir die Besorgung ganz allein überlässt.“¹⁹⁹

Wen er genau mit den usurpierten Rechten meinte, ist bisher unbekannt. Dass die Zauberflöte im Briefwechsel Erwähnung findet, macht deutlich, dass sich Breitkopf wohl für deren Aufführung einsetzte. Zumsteeg kann jedoch kaum mehr als das Libretto in Händen gehalten haben²⁰⁰, denn erst

¹⁹⁴ Siehe Johann Ludwig Christian Abeille u. a. (Hrsg.): *Musikalischer Potpourri*, zu finden bei Hof-Musicus Abeille, Stuttgart 1790, RISM BB 2a, S. 21–23.

¹⁹⁵ Vgl. *Herzoglich-wirtembergisches Adreß-Buch*: auf das Jahr 1793, Stuttgart 1792.

¹⁹⁶ Landshoff spricht zuerst von 600fl und später von 900 fl. Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg (1900)*, S. 76. Die 900 fl. entnimmt Landshoff womöglich der Theaterrechnung von 1795/96, in welcher Zumsteeg mit dieser Summe genannt ist. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 954 [Theater].

¹⁹⁷ Vgl. Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg (1900)*, S. 62, 69; Es handelt sich dabei um Sophie (geb. 18.6.1792, gest. 15.1.1793), sowie Johanna Louise (geb. 9.8.1789, gest. 26.1.1793).

¹⁹⁸ Zitiert nach Brief von Johann Rudolph Zumsteeg an Breitkopf vom 13. Februar 1793, 84, D-MB.

¹⁹⁹ Zitiert nach Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg (1900)*, S. 76.

²⁰⁰ Die Stuttgarter Musikalienhändler boten aus der Zauberflöte spätestens seit der Annonce des Buchbinders und Futralmachers Dieterich vom 13. Januar 1794 Gesänge und Arien aus der Zauberflöte in der Schwäbischen Chronik an.

mehr als zwei Jahre später, am 26. August 1795, erhielt er die Noten.²⁰¹ Seit dem 1. Juni 1793 wurde Zumsteeg in den Akten als Konzertmeister geführt.²⁰² Seine zusätzlichen Einnahmen wurden Zumsteeg allerdings bald wieder entzogen, denn der Tod Karl Eugens im Oktober 1793 führte bekanntlich zur zeitnahen Schließung der Hohen Karlsschule unter Ludwig Eugen. Als in der Folgezeit das Theater durch den raschen Tod der Herzöge (Karl Eugen am 24. Oktober 1793, Ludwig Eugen am 20. Mai 1795) schließlich Friedrich Eugen an die Macht kam, war die Zukunft des Theaters wohl unsicherer denn je. Und gerade den äußeren Umständen zum Trotz bekam Zumsteeg mit seiner neuen Position die Möglichkeit eigene Werke aufzuführen. War er zuvor vor allem als Bittsteller an den Breitopf & Härtel Verlag getreten, so hatte sich nun die Situation geändert. Da auch zuvor Poli kaum Kompositionen für die Hoffeste schrieb, fielen diese Aufgaben weiterhin Zumsteeg zu. Gerade auch für die privaten Konzerte setzte er sich weiterhin ein.²⁰³ Als am 23. Juni 1794 ein Konzert vom Sänger und Schauspieler Schwarz aufgeführt wurde, findet sich ein Abdruck des gesamten Konzertprogramms im Schwäbischen Merkur von 1794:

„Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß wird Montag den 23 Jun. Der hier anwesende Sänger und Schauspieler, Schwarz, die Ehre haben, ein großes Vokal= und Instrumentalkonzert in dem herzoglichen kleinen KomödienHause zu geben - Inhalt: 1) Sinfonie von Pleyel.2.) Recc mit Arie von Caruso; gesungen von Hern. Schwarz. 3) ViolinKonzert von Jarnovik; es gespielt von Hrn Kaufmann, dem Jüngern. 4) Rondo von Viotti; gesungen von Mad. Kaufmann. 5) DoppelKonzert für 2 Flöten, von Dieter; gespielt von hrn. Meier und Hrn. Schweizer. 6) Arie von Holzbauer, gesungen von Hrn. Schwarz. 7) Duett, von Paisiello; gesungen von Mad. Kaufmann und Hrn. Schulz 8) VioloncellKonzert, von Zumsteeg, gespielt von Hrn. Kaufmann, den Aeltern. 9) Arie von Ruccini,, gesungen von Hrn. Schwarz. 10) Sinfonie von Jomelli. - Man schmeichelt sich den Beifall der Kenner und Liebhaber der Tonkunst zu erhalten, da Hr. Schwarz auf fremden sowol als auch auf dem hiesigen Herzogl. Theater mit Beifall aufgenommen worden“²⁰⁴

Das Konzert muss als Ausnahme gewertet werden, denn für gewöhnlich fanden die Liebhaberkonzerte in privaten Aufführungsstätten statt. Zumsteeg tritt in dieser Konzertreihe lediglich als Komponist eines Cellokonzertes hervor, das von Kauffmann gespielt wurde. Die personelle Verteilung legt nahe, dass Zumsteeg nicht selbst das Cello spielte, weil er als Konzertmeister vermutlich dirigierte. Die nächste Ankündigung zu einem weiteren Konzert findet sich erst für den 11. Juli 1794. Häusler war zwar die Hauptperson des Konzerts, dennoch wurde in der Ankündigung großen Wert auf den Hinweis gelegt, dass die Huldigungskantate von Zumsteeg ebenfalls erklingen sollte.²⁰⁵ Zumsteegs Position veränderte sich indes erst mit dem Regierungsantritt Friedrich Eugens, sodass ihm am 22. Aug. 1795 zusammen mit Johann Georg Distler die Direktion sowie die Funktion eines Musikdirek-

²⁰¹ Diese Meinung vertritt Landshoff (Johann Rudolph Zumsteeg [1900], S. 95–96). Allerdings müssen ab dem 10. Januar 1794 die Noten in Stuttgart vorhanden gewesen sein, denn auf diesen Tag ist die Rechnung für einen Herr Syndicus Seeger in Frankfurt Geld für die Partitur der Zauberflöte in Höhe von 36 fl. bezahlt worden. Siehe HStA, A 19a [Altwürttembergische Hof-, Residenz und Spezialrechnungen], Bd. 1848 KONTROLLIEREN [Residenzen – Stuttgart – Rechnungen der Kleinen Theaterkasse] und am 17. Januar wurde für 1 fl. Papier für die Zauberflöte gekauft.

²⁰² Siehe HStA, A 21 Bü 954.

²⁰³ Möglicherweise hatte das Aufführen von Konzerten auch eine finanzielle Komponente. Da Herzog Ludwig Eugen eine Aufstellung der Ausgaben für das Theater forderte, erscheint dort Zumsteegs Gehalt mit 700 fl. Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 27 [Allgemeines], vermutlich 18. April 1784. Zumsteeg verdiente als Konzertmeister damit zwar im Verhältnis zu anderen Angestellten der Hohen Karlsschule mittelmäßig, im Verhältnis zu den Künstlern wurde er hingegen lediglich von Kunstlehrern übertroffen, die 800 Gulden erhielten.

²⁰⁴ Zitiert nach Anonym: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] In: SC, 22. Juni 1794, S. 164.

²⁰⁵ Siehe ders.: Theaterbelustigungen, in: SC, 6. Juli 1794, S. 180. Auslöser der musikalischen Darbietung war sicherlich das Aufsehen, das Ludwig Eugen erregt hatte, als am 5. April, dem Ostermontag, im Schauspielhaus das Lied „Segne Gott, unsern Herrn“ angestimmt wurde und der gesamte Saal den Liedtext sang. „Segne, Gott! Unsern Herrn – Ludwig, den guten Herrn; – Heil unsern Herrn – Wollst mit unzähligen, ruhmvollen, fröhlichen – Tagen befehlen – Wirtembergs Herrn“ Zitiert nach ders.: Theaterbelustigungen, in: SC, 10. Apr. 1795, S. 185–106. Das Lied selbst erschien bei der Hofbuchdruckerei.

tors übertragen wurde.²⁰⁶ Auch wenn ab dem Jahre 1795 etliche Mozartopern auf dem Theaterprogramm standen und die Aufführungen als Verdienst Zumsteegs angeführt werden, lässt sich diese Lesart nicht reibungslos mit den Akten in Einklang bringen.²⁰⁷ Als am 18. Juli 1796 die Franzosen in Stuttgart einrückten und im Waisenhaus einquartiert wurden, mussten die Hofmusiker Kürzungen ihres Gehaltes hinnehmen. Und so schrieben die Hofmusiker am 27. September 1796 einen Brief an Friedrich Eugen, in dem sie sich etwas mehr finanzielle Mittel erhofften. Die Verknüpfung des Theateretats mit dem Etat der Kirchenmusik, muss wohl für Zumsteeg recht unliebsam gewesen zu sein²⁰⁸, denn dies scheint auch der Auslöser gewesen zu sein, dass er lediglich einen halben Kantatenzyklus schreiben sollte. Vertraglich wurde jedenfalls bereits am 5. November 1794 festgehalten, was die Schlosskapelle für die Komposition als Bezahlung zu leisten hatte:

- „1. Revision des Textes.
2. Stimmung der Orgel
3. 1 $\frac{1}{2}$ Maß Notenpapier, das Buch a 1 fl., a. die erforderlichen Kiele
4. 450 fl. baar Geld, 2 Aym Wald, 4 Maß: Holz, u. zwar so, daß die eine Hälfte zu Anfang des Vertrag? u. die übrige nach dessen Vollendung verabfolgt würde
5. Die Logiekosten werden sich ungefähr auf 340–350 fl. belaufen.“²⁰⁹

Und auch wenn Zumsteeg nach und nach Kantaten komponierte, schleppte sich die Entstehung wie auch Bezahlung, sodass er am 6. August 1796, also knapp ein Jahr später, um einen Vorschuss des vereinbarten Brennholzes bat, „indem der Preis des Marktholzes wirklich gar zu hoch ist.“²¹⁰ Die Komposition muss von „höchster Stelle“ in Auftrag gegeben worden sein, womit eigentlich nur der damals frisch ins Amt gekommene Ludwig Eugen gemeint sein konnte.²¹¹ Die Annahme, dass Zumsteeg die Komposition selbst vorgeschlagen hatte²¹², ist plausibel, wurden doch vermutlich aus Mangel an neuen Stücken immer noch die Kantaten des in den 1770er Jahren verstorbenen Hofmusikers Dunz gespielt.²¹³ Vollständig überzeugend ist es jedoch nicht, denn Zumsteeg wehrte sich noch 1794 gegen die Verwendung der Hofmusiker im Gottesdienst.²¹⁴ Da sich keine Manuskripte der Kantaten erhalten haben, lediglich die erst nach Zumsteegs Tod erschienenen Drucke, lässt sich nur vermuten, dass Zumsteeg über Jahre hinweg daran arbeitete. Die Kopisten der Kantaten wurden zumindest an zwei Tagen ausbezahlt: am 17. August 1795 sowie am 17. Oktober 1796. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg in der Tat bemüht war, sein Soll zu erfüllen.²¹⁵ Es war vertraglich geregelt, dass Zumsteeg 36 Stücke zu schreiben hatte und er scheint diesen schlecht bezahlten Vertrag auch nicht ganz vernachlässigt zu haben, denn am 23. August 1802 unterschreibt der Expeditionsrat und Kirchenkostenverwalter Feuerlein, dass ihm sogar 38 Werke übergeben wor-

²⁰⁶ Siehe HStA, A 21 Bü. 943.

²⁰⁷ Krauß bemerkt dazu: „Vor allem aber arbeitete Zumsteeg nun mit Riesenenergie an der Einverleibung von Mozarts unsterblichen Opern in den Spielplan.“ Zitiert nach Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 100.

²⁰⁸ Vgl. auch die Äußerung „Das Hoforchester tue Dienst in der katholischen Kapelle, die Spieler seien deshalb nicht abkömmlich“ Zitiert nach: Nägele: *Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg* (2001), S. 180.

²⁰⁹ Zitiert nach HStA, A 282 Bü 1754.

²¹⁰ Siehe ebd. Zu den Holzteuerungen vgl. Johann Jakob Ostertag: *Vorstellung und Bitte der Bürgerschaft in Stuttgart an ihren Stadtmagistrat wegen des bevorstehenden Landtags*, [S.1.] 1796, S. 23.

²¹¹ Siehe Landshoff: *Johann Rudolf Zumsteeg* (1900), S. 100. Vgl. auch Nägele: *Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg* (2001), S. 179.

²¹² Siehe ebd., S. 179.

²¹³ Vgl die Jahreszahl auf dem Umschlagsblatt der Kantate „Wir haben nicht einen solchen Hohenpriester Vier Singstimmen zwei Violinen Bratsche und Baß 1795 [unten links] N. S. Deuberen [unten rechts] Dunz“ zitiert nach Georg Eberhard Dunz: *Bittet, bittet, so wird euch gegeben*, Cod. mus. II fol. 61 (4), D-S1 1790.

²¹⁴ Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 599; vgl. Nägele: *Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg* (2001), S. 100–101.

²¹⁵ Siehe HStA, A 282 Bü 1754.

den seien.²¹⁶ Schaul, der sich nach Zumsteegs Tod für die Witwe Zumsteeg einsetzte, sichtet die Manuskripte und stellte die Dokumente des zu Beginn des Jahres 1802 Verstorbenen auf eine Weise zusammen, dass die Witwe das restliche Geld des Vertrages seitens der Kirche über den Hofmusiker Schaul bekommen konnte.²¹⁷ Im Jahr 1794 entschied sich Zumsteeg, neben seinen neuen Aufgaben für die Hofkapelle, darüber hinaus weltliche Kantaten zu komponieren. Insbesondere die „Huldigungsnachfeyer“, die für die Stuttgarter Lesegesellschaft komponiert wurde, war ein erster Versuch für Privatgesellschaften Kompositionen zu schreiben. Der von Friedrich Haug verfasste Text war als Huldigung für den neuen württembergischen Herzog gedacht und von Zumsteeg entsprechend in Musik gekleidet worden.²¹⁸

Ja! Ludwig herrsche noch lang! Wohl auf! Die Wonne gebeut Der Liebe mächtiger Drang, gebeut und Jubelgesang Dem Vater des Volks geweiht!

Erhabener Zusammenklang Ein Fürst wie Ludwig Ernennt die Tage der goldenen Zeit! Ja! Ludwig herrsche noch lang!²¹⁹

Die Huldigung, die dem neuen Herzog entgegengebracht wurde, lehnt sich an die früheren Prologe an. Da das Stück kein dramatisches Stück ist, muss davon ausgegangen werden, dass es ebenfalls als weltliche (Huldigungs-)Kantate anzusehen ist und ordnet sich auch im kompositorischen Aufbau in diese Kategorie ein. Es traten dabei die vier Solosänger Gauß (Mme), Kauffmann (Mme), Haller und Schulz auf.²²⁰

In dieselbe Zeitspanne fällt auch die „Abschiedskantate für den Bassisten Gern“, die später mit ergänztem Text unter dem Namen „An Fanny“ von Breitkopf & Härtel veröffentlicht wurde.²²¹ Die Komposition für die Lesegesellschaft wird vermutlich mit dem Besuch Schillers in Stuttgart verknüpft sein, der sich nun nach dem Tod Karl Eugens wieder in seine alte Heimat vorwagte. Jedoch waren mit dem Regierungsantritt von Ludwig Eugen andere Zeiten angebrochen:

„Da nach allerhöchsten Befehl durch Einziehung einer sehr großen Summe von dem zum Theater bestimmen Fond die Besoldung sehr geschmälert werden dürfte, so erklären sich andes unterzeichnete Mitglieder der Herzogl. HofMusik die unterthänigste Bitte zu wagen: Die vom Herzogl. Kirchenrath zur Kirchen musik und nicht zur Unterhaltung des Theaters bestimmte Summe ihrem Zwecke gemäß und nicht mit der übrigen zum Theater u. Ballet gehörigen Maße zu verwechseln u. sie von der Repetition der zu entziehenden Summe gnädigst zu befreien.“²²²

Und erneut unterschreiben die Freunde, die sich bereits gegen Poli gemeinsam zur Wehr gesetzt hatten: Zumsteeg, Schaul, Schwegler, Gaußin, Abeille, Häberle, Mohl, Schwegler der ält., Weberling. Zu Zumsteegs Aufgaben scheint auch die zuvor durch seinen Lehrer Seubert besorgte Aufgabe der Wartung der Instrumente zumindest teilweise gehört zu haben, denn 1797 trat Paul Christoph Jahn als Musicus mit einem Mechanismus an Friedrich Eugen (1732–1797) heran, um die Stimmung der Streichinstrumente am Stuttgarter Hof zu verbessern. Zumsteeg nahm dies zur Kenntnis,

²¹⁶ Siehe HStA, A 282 Bü 1754. Landshoff nennt die 14 veröffentlichten Kantaten sowie 12 Gelegenheitskantaten, löst damit aber nicht den Widerspruch zu den 38 an die Kirche abgegebenen Stücke auf. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 101.

²¹⁷ Feuerlein berichtet: „[...] so stelle nun gehorsamst anheim, was Euer Herzogl.-Durchleucht ihm [=Hofmusikus Schaul] entweder kein KirchenLasten, gegen Vergleichung mit dem Stift Stutgart, oder immediate bei demselben, um dorten den gesamten KostenBetrag wegen der Musicalien beisammen zu haben, auszusezen gnädigst ruhen wollen? Wobei ich anzufügen habe, daß der Dichter Haug versichert, daß Hofmusicus Schaul sehr viele Mühe gehabt habe, bis er, um den Accord zu erfüllen, die vom Konzertmeister Zumsteeg hinterlassene Musicalien, untersucht und die vorzüglichste zur Hand gebracht auch das weitere wegen des kopirens besorgt habe.“ Zitiert nach HStA, A 282 Bü 1754, vor dem 23. August 1802.

²¹⁸ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 77.

²¹⁹ Der Text folgt dem Notenmanuskript Huldigungsfeier, Cod. mus. II fol. 19j), D-Sl.

²²⁰ Im hinteren Teil der Noten befinden sich die jeweiligen Stimmauszüge für die Sänger.

²²¹ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 77–78.

²²² Zitiert nach HStA, A 21 Bü 954.

wies aber darauf hin, dass die herzoglichen Instrumente zur Stimmung bereits mit einem besseren Mechanismus ausgestattet seien.²²³ Nur ein Jahr später gelang ihm 1798 mit der Geisterinsel sein auf der Opernbühne größter Erfolg.²²⁴ Als zwischen 1799 und 1800 Zumsteeg erfuhr, dass beim Musikverleger Gombart in Augsburg Duos von ihm erschienen, reagierte er empört:

„Wenn der Herausgeber dieser Duetten mir durch ihre gedruckte Erscheinung eine unverhoffte Freude zu machen glaubte, so hat er sich sehr geirrt! Sie sind von meinen frühesten Arbeiten und haben, Stich und Papier abgerechnet, ganz keinen Werth. Zumsteeg“²²⁵

Die Formulierung, die Zumsteeg an dieser Stelle wählt ist entscheidend, denn er spricht vom Herausgeber – und damit wäre entsprechend der ehemalige Basler Flötist Johann Carl Gombart gemeint gewesen.²²⁶ Die vage Formulierung und die Unkenntnis der Zusammenhänge zeigen, dass sich Zumsteeg aus der Position einer ausdrücklichen Distanzierung zu den Werken äußerte. Schließlich sprach er darüber hinaus kein Veröffentlichungsverbot aus oder bemühte sich gar um einen finanziellen Vergleich. Als Zumsteeg am 27. Januar 1802 verstarb, erschien zwei Tage später der Vermerk von amtlicher Seite in der Schwäbischen Chronik:

„Gestorben: Den 27 Jan. Der, auch im Ausland sehr bekannte und geachtete, Tonkünstler u. Herzoglich Wirtembergische KonzertMeister, Zumsteeg, 42 Jahre alt.“²²⁷

Und die Witwe ergänzte:

„Stuttgart, den 27 Jan. 1802. Heut' in der Frühe um halb 9 Uhr starb mein geliebter Gatte, der Herzogl. Wirt. KonzertMeister, Rudolf Zumsteeg, im 42 Jahre seines thätigen Lebens. Ein Stek= und SchlagFluß entriß ihn plötzlich meinen Armen. Ueber zwanzig Jahre lebt' ich mit dem Edeln in der zufriedensten Ehe. Mein Verlust, mein Schmerz sind unbeschreibbar. Gönner, Freunde des Verewigten! Schenken sie ihr Mitleid, ihre Gewogenheit und Freundschaft seiner tiefgebeugten Wittwe, - Louisen Zumsteeg, geb. Andreä, und ihren vier Kindern.“²²⁸

Mit Zumsteegs Tod war Luise Zumsteeg plötzlich mittellos geworden. Freunde und Bekannte reagierten schnell, um die Geldnot etwas zu lindern. Zumsteegs letzter Vorgesetzter Mandelsloh erbat bei Herzog Friedrich II (1754–1816) ein Spendenkonzert:

„Durchlachtigster Herzog, gnädigster Herzog und Herr [d: 28. Jan. erlaubt.] Der Tod des ConcertMeisters Zumsteeg gibt der Harmonika Spielerin von Kirchgeßner die Veranlassung in der Anlage um die gnädigte Erlaubnis zu bitten, daß Sie zum Vorteil der hinterlassenen Witwe und Kinder nochmals ein Concert geben dürfe. Sie wünscht zu gleich solches in dem großen Saal des ehemaligen Academie-Gebäudes abhalten zu können. Ich erwarte hierüber den höchsten Befehle in derjenigen tiefsten Ehrfurcht, womit ich ersterbe Ew. Herzogliche Durchleucht Stuttgart De. 28. Jan 1802 unterthänigst. Bin gehorsamster GehRath v. Mandelsloh“²²⁹

Die Bitte wurde prompt gewährt und bereits am 31. Januar erschien die Ankündigung zum Konzert am 31. Januar, in welchem sie ein „vollständiges Vokal= und Instrumentalkonzert, zum Besten der

²²³ Siehe HStA, A 10 [Kabinett: Herzog Friedrich Eugen], Bü 64 [Kabinettsakten Herzog Friedrich Eugen].

²²⁴ Die Entstehung der Geisterinsel wurde bereits mehrfach aufgearbeitet und soll nicht ausführlicher betrachtet werden. Siehe Reiner Nägele: Johann Rudolph Zumsteegs 'Geisterinsel' - Zur Aufführungsgeschichte einer Festoper (1798, 1805, 1889), in: ders. (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 139–153.

²²⁵ Zitiert nach Johann Rudolph Zumsteeg: [Wenn der Herausgeber...] In: AMZ. Intelligenz-Blatt, X 1800. Zitat ebenfalls abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 25 und Hans Rheinfurth: Musikverlag Gombart, Basel, Augsburg : (1789–1836), Tutzing 1999, S. 425.

²²⁶ Zu seinem Lebensweg siehe ebd., S. 51–63. Vielleicht war der Verleger Zumsteeg auch schlichtweg nicht bekannt, inserierte Gombart doch schließlich in der Beilage zur Schwäbischen Chronik lediglich mit dem Firmennamen.

²²⁷ Zitiert nach Anonym: Herzogthum Wirtemberg. Gestorben, in: SC, 29. Jan. 1802, S. 42.

²²⁸ Zitiert nach Zumsteeg, Luise: [Nachruf], in: SC, 29. Jan. 1802, S. 43.

²²⁹ Zitiert nach Anonym: [Edle Handlung. Stuttgart], in: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz, 25. März 1803.

hinterlassenen Familie des allgemein bedauerten KonzertMeisters Zumsteeg [...] aufzuführen die Ehre“²³⁰ habe.

Luise bemühte sich aufgrund der anstehenden Eröffnung des eigenen Musikalienhandels lediglich um eine Veröffentlichung der Werke Zumsteegs bei Breitkopf & Härtel. Allerdings hatte auch Gombart, vermutlich über die Vermittlung Häuslers erneut Noten von Zumsteeg abgedruckt. Es handelt sich dabei nicht nur um Lieder, sondern auch um das Cellokonzert in A-Dur.²³¹ Zu Lebzeiten wurde somit kein einziges Cellokonzert Zumsteegs gedruckt. Luise Zumsteeg erhielt allerdings für ihren Unterhalt nicht nur Hilfe von Breitkopf und Härtel, sondern auch aus ihrem unmittelbaren Umfeld, sodass in der *Berlinischen Zeitschrift* die Annonce erschien:

„Edle Handlung. Stuttgart. Einer von den ersten Männern unseres Staates - die Nennung seines Namens würde seiner Bescheidenheit weh thun - hat vor kurzem der Witwe Z u m s t e e g , J o - h a n n R u d o l p h die Summe von 60 Gulden überschickt, mit der Anzeige, daß er Anstalten getroffen hätte, damit sie alle Jahre, auch wenn er vor ihr sterben sollte, die nämliche Summe erhielte. Ein anderer [...] hat zu ähnlichen jährlichen Beiträgen für die Nachgelassene des trefflichen Tonkünstlers eine Subskription eröffnet, die den besten Fortgang hat.“²³²

Aus der Grabrede des Sohnes Gustav Adolph lässt sich jedoch erfahren, dass das Geld zum Leben, nicht aber für die Erziehung der Kinder, ausreichte.²³³ Dort wird ebenfalls die oben erwähnte Zuwendung erwähnt.²³⁴ Die Witwe Luise dichtete auf den Tod ihres Mannes selbst ein von Trauer erfülltes Gedicht, in welchem sie in der vierten Strophe konkret über dessen Grab spricht:

„Kein Marmorstein Sagt, wo du ruhst. Lebst du allein In meiner Brust? Nein! - Süß vereint Die Sympathie. Du stirbst dem Freund Der Tonkunst nie!“²³⁵

Luise Zumsteeg setzte sich auch weiterhin für die Kompositionen ihres Mannes ein, sodass sie Raubdrucke im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* anprangerte:

„Da zu meinem Befremden an mehrern Orten kleine Sammlungen von Zumsteegs Kompositionen erschienen, so erkläre ich hiermit, dass nur dasjenige, was seit seinem Tode bey Breitkopf und Härtel in Leidzig [sic.] herauskam, mit meinem Vorwissen und meiner Beystimmung erschienen ist. Auch wird alles, was von seinen Kompositionen noch ungedruckt vorliegt, nirgends, als bey jener Verlagshandlung rechtmässig erscheinen. Ich wünsche und hoffe, künftig nicht gegen Nachdrucker klagen zu müssen. Stuttgart, den 27ten Juny 1804.“²³⁶

²³⁰ Zitiert nach Anonym: [Konzertankündigung], in: SC, 31. Jan. 1802, S. 45.

²³¹ Rheinfurt datiert den Druck des Cellokonzerts auf 1805. Siehe Rheinfurt: Musikverlag Gombart (1999), 426 u. 445. Ich schließe mich dieser Datierung an. Da es mir nicht möglich war ein existierendes Exemplar der Musikbeilage zur Anthologie auf das Jahr 1782 einzusehen, lässt sich die Frage, ob Häusler die frühe Komposition „Osians Sonnengesang“ von 1781 [unbekannt], die spätere von 1790 im dritten Heft des musikalischen Potpourri [in f-Moll] oder die Veröffentlichung in den Kleinen Balladen und Liedern von 1803 [in B-Dur] wählte. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 159.

²³² Zitiert nach Anonym: [Edle Handlung. Stuttgart] (1803), 191–192, Sperrung nach Original.

²³³ Emilie half der Mutter in der neugegründeten Musikalienhandlung. Abgesehen von daran anknüpfenden musikalischen Aktivitäten, war ihr keine Ausbildung vergönnt. „Von Kindheit an war sie in der Musik aufgewachsen, und unterstützte nun frühe schon die Mutter bei der Führung ihrer Musikalienhandlung.“ Zitiert nach Mehl: Worte am Grabe der Emilie Zumsteeg, Stuttgart 1857, S. 6. Vgl. auch Martina Rebmann: ‘Wie deine Kunst, so edel war dein Leben’. Ein Werkverzeichnis der Stuttgart Komponistin Emilie Zumsteeg, in: MBW 2 (1995), S. 51–74; dies.: ‘Ihr Kompositionstalent hat kraftvolle Probe geliefert’. Zum Liedschaffen der Stuttgarter Komponistin Emilie Zumsteeg (1796-1857), in: MBW 2002, S. 83–100, hier S. 51.

²³⁴ „Nach des Vaters frühzeitigem Tode war es der Wittve nicht möglich, ihren Kindern einen bessern Unterricht ertheilen zu lassen. Da sorgte fürstliche Huld für die Erziehung des achtjährigen Knaben, die nachmalige Königin Mathilde vermittelte seine Aufnahme in das Haus des ehrwürdigen Präceptors Werner dahier.“ Zitiert nach Rede am Grabe des Herrn Gustav Adolph Zumsteeg Musikalienhändler, Stuttgart 1859, S. 4.

²³⁵ Zitiert nach Friedrich Haug: Epigrammen und vermischte Gedichte, Bd. 2, Berlin 1805, 390-392, hier S. 391.

²³⁶ Zitiert nach Luise Zumsteeg: [Da zu meinem Befremden...] In: AMZ. Intelligenz-Blatt, XVI 1804.

Die Publikation der Liedersammlung „Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung“ sollten zwischen 1800 und 1805 erscheinen, weshalb Luise insbesondere die lukrativen Liedvertonungen vor Augen gehabt hatte. Da gleichzeitig insbesondere Gombart in Augsburg darum bemüht war, seit dem Tod Zumsteegs dessen Kompositionen zu vermarkten, wird nach Johann Rudolph Zumsteegs Aufruf derjenige von Luise ebenfalls an Häusler oder Gombart direkt adressiert gewesen sein.

3

Zumsteegs Egonetzwerk

Wie bereits in Kapitel 2 erörtert wurde, vermittelt erst die Rekonstruktion des Umfeldes von Johann Rudolph Zumsteeg neue Sichtweisen auf dessen Leben und Werk. Der Fokus liegt dabei auf seinem professionellen Umfeld, während persönliche Bekanntschaften kaum berücksichtigt werden konnten.¹ Da seine späteren Kollegen zu einem großen Teil mit ihm ausgebildet wurden und seinen Lebensalltag bis Karl Eugens Tod und darüber hinaus bestimmten, ist sein persönliches Umfeld insbesondere im Hinblick auf die Cellisten zu untersuchen.

3.1 Johann Kauffmann

Aufgrund der gemeinsamen Ausbildung als Violoncellist muss Johann Kauffmanns (1759–1834) Lebensweg parallel zu Zumsteegs betrachtet werden: Er muss ebenfalls von Poli unterrichtet worden sein und spielte dessen Sonaten, die sich später in seinem Besitz befinden.² Kauffmann steht was den beruflichen Erfolg angeht allerdings stets im Schatten Zumsteegs. Während in Erwähnungen des Stuttgarter Orchesters Zumsteeg stets als formidabler Cellist herausgestellt wurde, wird Kauffmann gerade einmal erwähnt. Eine Rivalität zwischen beiden in jungen Jahren ist nicht auszuschließen, wengleich sich im späteren Leben keine Hinweise auf Streitereien finden lassen. Als treuer Begleiter seiner singenden Frau Juliana Kauffmann, geb. Schubart, ging er mit ihr auf kurze Konzertreisen, was insbesondere mit dem Wirken Christian Friedrich Daniel Schubarts zusammenhängen dürfte. Mit dem frühen Tod seiner Frau 1801 brach seine Verbindung zur Familie Schubart vermutlich ab, jedenfalls erwähnte Ludwig Schubart seinen Schwager nicht weiter. Kauffmanns Stellenwert für Zumsteeg lässt sich in dessen Tätigkeit als Cellisten der Hofmusik begreifen, die seit der Zeit der Akademie bis über Zumsteegs Tod hinaus reicht. Er muss spätestens seit seiner Hochzeit mit Juliana Schubart als enger Vertrauter von Zumsteeg gewertet werden. Dass ihm Zumsteeg in einem Konzert

¹ Dazu zählt insbesondere die eng mit der Familie Zumsteeg befreundete Familie von Friedrich Haug (1761–1829), dessen Werke und Briefe bisher kaum untersucht worden sind.

² Siehe Agostino Poli: *Suonata a due Violoncelli*, Cod. Mus. II fol. 8, D-Sl.

1794 das Solocello eines seiner Konzerte anvertraut, spricht zugleich für die gute Beziehung von beiden.

Johann Kauffmann kann als enger Bekannter Zumsteegs betrachtet werden. Sein Vater Johann Gottlieb, ein Corporal bei den Dragonern, schickte ihn gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Johann Georg am 16. Dezember 1770 auf die Hohe Karlsschule.³ Als die Musikklasse noch nicht entstanden war, jedoch bereits Musikunterricht erteilt und im Rahmen der jährlichen Feierlichkeiten Preise zu den einzelnen Fächern verliehen wurden, erhielt Johann Kauffmann 1772 den ersten Preis in der Instrumentalmusik, der jedoch nicht der einzige Preis bleiben sollte.⁴ Schon 1773 erhielt er als „Johannes Kauffmann“ erneut den ersten Preis. Wie es zu diesem Ergebnis kam, kann anhand einer Liste der Jury nachvollzogen werden: Die undatierte Liste⁵ führte 45 Schüler sowie mit Boroni, Martinez, Lolli, Steinhardt, Curz, Poli, Balldoni, Passavanti und Bortuni immerhin mindestens 9 Stimmberechtigte Personen auf, allerdings wurden insgesamt 13 Stimmen vergeben – ob diese Stimmen doppelte Wertungen enthalten, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen.⁶ Offenbar wurde bei den Prüfungen ein erster und zweiter Preis in der Instrumentalmusik verliehen. Neben dem Herzog hatte „der Kapellmeistero [, der] Concertmeistero und die übrigen dazu berufenen Cammervirtuosen“⁷ die Eleven im Rahmen der jährlichen Prüfungen zu bewerten. Sowohl Kauffmann als auch Weberling erhielten 7 Stimmen und erst im Stechen konnte sich Kauffmann mit 6:3 Stimmen durchsetzen. Die Bewertung fand bei dieser ersten Preisverleihung in Gegenwart der jeweiligen Stellvertreter der Hofmusik statt: Es müssen entsprechend Kapellmeister Boroni, Konzertmeister Martinez und die Kammervirtuosen Curz, Lolli, Poli und Steinhardt einbezogen worden sein.⁸

Die Mitschüler Kauffmanns benannten als dessen „Hauptneigung“ ebenfalls die Musik, sodass er wie Zumsteeg 1774 dieser neuen Disziplin zugeteilt wurde. Spätestens am 7. Dezember 1774 wurde er mit seinem späteren Instrument, dem Violoncello verzeichnet.⁹ In den folgenden Jahren verlief sein Weg parallel zu demjenigen der anderen Hofmusikern, wobei er weder durch gegen ihn verhängte Strafen noch durch sonstige Vorkommnisse besonders hervortrat.¹⁰

Im Jahr 1778, kurz vor Karl Eugens Geburtstag entwarf auch er, durch Intendant Seeger aufgefördert, einen Entwurf für die Begehung des Festes. Originell ist dabei insbesondere die Idee eines versteckten Orchesters. Offenbar war er bemüht, das Zauberhafte einer Oper bei der Begehung des Vestibüls nachzuahmen.¹¹ Spätestens mit Ende 1777 wurde Kauffmann wie die anderen Hofmusiker als Hofmusiker im HAB unter der Cammer=Hof und Kirchen=Music aufgeführt. Die Erwähnungen in den folgenden Jahren als Musiker sind spärlich. Da Kauffmann selbst nicht komponierte, veröffentlichte er entsprechend keine eigenen Werke und hinterließ damit kaum Spuren.¹² Erst als

³ Siehe HStA, A 272 Bü 250. Bei Kauffmanns Bruder Johann Georg wurde die Regimentsbezeichnung „Dragoner“ durchgestrichen und stattdessen „Husaren“ ergänzt. Bereits 1774 unterschrieb er beide Revers allerdings mit „Johann Gottlieb Kauffmann Corporal unter dem Gen: Majer Prinz Friedrich Wilhelmischen Drag. Regiment.“

⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 94.

⁵ Siehe ebd.

⁶ Möglich wäre auch, dass etliche der offenbar zu Unterrichtszwecken verwendeten Hofmusiker ebenfalls stimmberechtigt waren.

⁷ Siehe HStA, A 272 Bü 94.

⁸ Allerdings waren sicherlich nicht alle von ihnen bei den Preisverleihungen stimmberechtigt, denn es wurden in der Instrumentalmusik offenbar nur 5 Stimmen vergeben. Da alleine die Aufzählung 6 Musiker beinhaltet und der Herzog sowie von Seeger noch nicht mit einbezogen worden sind, können nicht alle Hofmusiker abgestimmt haben.

⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 80.

¹⁰ Bis 1780 bekam er lediglich fünf Billets. Auch die geradezu peinlich akkurate Berichterstattung hält auch für seinen Bruder lediglich ein einziges Vergehen fest: Dass er einem Mitschüler am Tisch Wasser ins Gesicht gespritzt hätte.

¹¹ „Bey dem Eintritt Seiner herzoglichen Durchlaucht in das Vestibule, läßt sich eine kurze aber feyerliche Musik hören, jedoch ohne gesehen zu werden. Nach Endigung derselben öffnet sich die Lehrsal=Thüre und ein mitglied der Academie tritt hervor, und hält eine Anrede.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 14.

¹² Die einzige Erwähnung Schubarts vom 16. Februar 1791, dem Geburtstag Julianas, in welchem er Kauffmann in offenbar beschwingter Atmosphäre den Schöpfer eines Pas de Deux bezeichnet und seinem Brief beifügt – Kauffmann wurde der Brief diktiert, vielleicht hatte er die Notenzeile auch selbst angefügt –, unterstreicht die Tatsache, dass er

sich Kauffmann eine Beziehung zu Juliana Schubart wünschte, erschien sein Name in dem Briefwechsel zwischen Christian Schubart und dessen Sohn.¹³ Juliana zögerte etwas, entschied sich aber schlussendlich doch für ihn. In den folgenden Jahren arrangiert sich ihr Vater Christian Schubart mit Kauffmann und bemühte sich auch, dessen Violine spielenden Bruder Georg an einem anderen Hof unterzubringen.¹⁴ Eine Möglichkeit witterte der Schwiegervater offenbar, als am 1. Februar 1789 der Violinist Danner, der am Karlsruher Hof tätig war, ein Konzert in Stuttgart gab.¹⁵ Überhaupt schien für die Kauffmanns diese Verbindung keine schlechte gewesen zu sein. Da Kauffmann seine Frau in den folgenden Jahren auf Konzertreisen begleitete, zählte er damit zu den wenigen Musikern, die im Ausland waren und entsprechend die Möglichkeit hatten, dort Kontakte zu knüpfen.¹⁶ So reiste er 1787 im Gefolge der ganzen Familie Schubart nach Aalen¹⁷ und war mit seinen 300 fl. noch im Jahr 1788 als Württembergischer Hofmusiker angestellt. Abgesehen von den jährlichen Bezügen und seinen Aufgaben innerhalb der Hofkapelle tritt er erst wieder im Jahr 1794 in Erscheinung, als er am 24. Juni 1794 mit einem Cellokonzert von Zumsteeg konzertierte.¹⁸ Da im Konzert selbst Zumsteegs *Frühlingsfeier* erklang und Kauffmann, ebenso wie dessen Frau solistisch auftraten, kann davon ausgegangen werden, dass die einstigen Schulfreunde auch weiterhin in engem Austausch gestanden haben. 1801 bat Kauffmann um eine Gratifikation von immerhin 500 fl für die Erziehung seiner Kinder.¹⁹ Während Kauffmann noch in der kurzen Kurfürstenzeit in den Adreßbüchern genannt wird, tauchte er als Cellist mit dem ersten Königlich-Württembergischen Adreß-Buch von 1806 nicht mehr unter den Hofmusikern auf.²⁰ Über die folgenden sechs Jahre ist nichts über seinen Verbleib zu erfahren. Erst 1812 wurde Kauffmann auf königlichen Wunsch zum „Speißmeister“ ins niedere theologische Seminar nach Maulbronn berufen.²¹ Dort bekam er spätestens 1823 die Gelegenheit Instrumentalmusik auf dem Violoncello zu unterrichten²² und in der Kirchenmusik²³ mitzuwirken und verstarb am 6. April 1834.²⁴

vor allen Dingen Musiker war, dem selbstverständlich Gebrauchsmusik geläufig war. Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), Brief Christian Friedrich Daniel Schubart an Ludwig Schubart vom 16. Februar 1791, Nr. 483, FS. 411.

¹³ Siehe ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief von Christian Friedrich Daniel Schubart an Ludwig Schubart vom 7.7.1787, S. 304..

¹⁴ Siehe ebd., Brief von Christian Friedrich Daniel Schubart an Karl Friedrich von Baden in Karlsruhe, vom 7. Juli 1789, S. 377, sowie dessen Antwortschreiben (ebd., S. 379). Vgl. auch ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 261.

¹⁵ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Stuttgart, in: VC 11 (6. Feb. 1789), S. 87–88.

¹⁶ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief von Christian Friedrich Daniel Schubart an Ludwig vom 17. April 1790, S. 396.

¹⁷ Siehe ebd., Brief an Ludwig vom 18. November 1787, S. 321. Schubart berichtet, dass Kauffmann dabei auf dem Violoncell gespielt und Juliana gesungen hätte. Aufgrund der kleinen Besetzung ist er wohl als Ripienist aufgetreten.

¹⁸ Es lässt sich wohl davon ausgehen, dass das Konzert kein Einzelfall war, jedoch lassen sich keine weiteren Details über die Programme der Privatkonzerte auffinden.

¹⁹ Siehe HStA, A 12 [Kabinett: König Friedrich], Bü 77 [Grundbestand].

²⁰ Siehe Königlich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1806, Stuttgart 1805, 33ff.

²¹ Siehe D-Sla, C 8 Bü 125 [Schreiben vom 8. Februar 1812]

²² Kauffmann hat zuvor bereits Singunterricht erteilt. Womöglich ab der Beschwerde der Lehrerschaft gegen Ludwig Nast, der als Musiklehrer eigentlich verantwortlich war. Mit Nasts Tod am 22. Dezember 1823 wurde jedoch der Musikunterricht im Seminar neu geordnet, sodass Kauffmann vermehrt die Instrumentalmusik zugeteilt wurde. Siehe [Schreiben vom 8. Februar 1812], C 8 Bü 125, D-LA.

²³ „Speisemeister Kaufmann ist bereit, für seinen bisherigen Gehalt neben der Theilnahme an der Kirchenmusik und der Leitung des Gesangs bei den Seminaristen in der Kirche, während dem der Schullehrer die Orgel spielt, noch ferner in der Woche 4 Stunden zu geben, in welchen er theils einzelnen Seminaristen im Violoncello, welches das Instrument, sey das er spiele, Unterricht geben, theils an der gemeinschaftlichen Probe, und Vorbereitung zur Kirchenmusik theilnehmen wolle, welches auch nach der Ephorus dafürhalten genügen dürfte.“ Zitiert nach [Schreiben vom 4. Mai 1824], C 8 Bü 35, D-LA.

²⁴ „Maulbronn d. 24. Apr. 1834. Der vormalige Speisemeister u. Musiklehrer von hier, Kaufmann, ist den 6. d[es] M[onats] mit Tod abgegangen, [...]“. Zitiert nach [Schreiben vom 24. April 1834], C 8 Bü 85, D-LA. Vgl. Gustav Schilling: Art. „Kaufmann, Johann“, in: ders. (Hrsg.): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,

3.2 Ernst Häusler

Ernst Häusler (1761–1839)²⁵ zählt zu denjenigen Personen, die nur indirekt zum wichtigen Kreis um Zumsteeg gezählt werden können. Er war der einzige der frühen Akademisten, der bis ins Jahr 1781 Unterricht von Poli erhielt. Seine spätere Karriere als skurriler Sänger und Komponist steht dazu im Widerspruch. Häusler plante Württemberg zwecks Reisen zu verlassen, wobei Christian Schubart dabei eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Doch auch wenn das zeitliche Zusammenfallen der Entlassung Schubarts und Häuslers Entschluss seinen Dienst als württembergischer Hofmusiker zu quittieren einen solchen Schluss nahelegen, findet sich jedoch kein Hinweis auf eine Verbindung in den Akten. Da noch zwischen Zumsteegs Tod und Häuslers Ankunft in Augsburg Cellowerke von ersterem dort veröffentlicht wurden, muss davon ausgegangen werden, dass Häusler damit in Zusammenhang stand. Obwohl Zumsteeg mit den Drucken nicht einverstanden war, wurden die Veröffentlichungen der Cellowerke noch zu dessen Lebzeiten positiv gewertet. Damit kommt Häusler als Vermittler der Drucke in der Instrumentalmusik eine zentrale Rolle zu.

Georg Jakob Ernst Häusler als Corporalssohn²⁶ in Böblingen geboren, wurde am selben Tag wie Zumsteeg in die Akademie am 16. Dezember 1770 übernommen. Bis zur Spezialisierung der Klassen 1774 war Häusler ebenfalls den Stukkateurknaben zugeordnet.²⁷ Bei der Unterschrift des Revers war der Vater bereits verstorben. Unterschrieben wurde das Revers am 21. September 1774 entsprechend von seinem Stiefvater, Leopold Agaga sowie T. Elisabetha Katharina Agaga. Häuslers Stiefvater war bei der Leibgarde zu Pferd, wie Zumsteegs Vater, jedoch als Trompeter angestellt.

Die wenigen Kommentare aus Häuslers früher Schulzeit mögen kaum etwas über seinen späteren Charakter verraten, doch sie erklären, weshalb er nicht wie die anderen Musiker 1782 versuchte, als Hofmusiker angestellt zu werden. Hauptmann Ratzmann urteilte bereits 1773 harsch über ihn:

„Eleve Häußler. Sein äußerliches Bezeugen ist finster; weißt auch nicht allezeit zu gehorsamen, kommt aber aus keinem bösen Herzen, denn er ist aufrichtig. Ist zur Reinlichkeit geneigt.“²⁸

Und ein Jahr später berichtet Hauptmann von Heldt am 31. November 1774 – zur Zeit der Einteilung in die spezialisierten Klassen:

„[Ernst Häußler] hatte einen sehr schlechten Begriff vom Lesen, und Schreiben, als er auf unterrichtetes Bitten seines Stief-Vatters des bey der herzoglichen Garde zu Pferd, sich bestimmenden Trompeters Agage, den 16ten December, 1770 bey der herzoglichen Militaire Academie gnädigst aufgenommen wurde. [...] [Er] hat auch die Art sich gehörig zu presentieren, nur läßt er jeder Zeit, eine angenommene finstere GesichtsMiene an ihm sehen. [...] in seiner Haupt=Bestimmung der Music, und im Singen, zeigt er Genie [...].“²⁹

oder Universal=Lexicon der Tonkunst 4 (1841), S. 57, hier S. 57, Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 484; Sowie Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 34.

²⁵ Mit Taufnamen Georg Jacob Ernst Häußler, vgl. Peter Wachinger: Ernst Häussler 1761-1837. Ein erfolgreicher Musiker seiner Zeit, in: Zwei Böblingen auf der Hohen Karlsschule, Böblingen 2012, S. 1–68, hier S. 3. Dort wurde auch der Taufeintrag auf den 8.1.1761 abgedruckt. Abweichend von Wachinger geben Gebhardt (Die Schüler der Hohen Karlsschule [2011], S. 271) und Schauer (Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon [2000], S. 29) den 8.1.1760 als Geburtstag an. Vgl. auch Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 154 (ebenfalls 1760). Für den Lebenslauf vgl. auch Günther Grünstedel: Augsburger Stadtlexikon, 22. März 2011, URL: http://www.stadtlexikon-augsburg.de/index.php?id=114&tx_ttnews%5btt_news%5d=4013&tx_ttnews%5bbackPid%5d=119&cHash=eb4992dace (besucht am 06. 12. 2015); vgl. auch Forschungsstelle Südwest-deutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Ernst Heußler (1761-1837), URL: <http://www.hof-musik.de/html/heussler.html> (besucht am 06. 12. 2015).

²⁶ Der Vater wird als „Corporal unter Grenad d Cheval“ bezeichnet. Siehe HStA, A 272 Bü 250.

²⁷ Er erhält beispielsweise 1771 Unterricht in „Mahlen, Zeichnen, Arithmetik und Französisch sowie den Pflichtfächern Lesen, Schreiben.“ Siehe HStA, A 272 Bü 161. Wachinger benennt ebenfalls die Fächer „Latein, Griechisch und Philosophie“ als Teil des Curriculums, diese lassen sich für Häusler in den Akten allerdings nicht nachweisen. Siehe Wachinger: Ernst Häussler 1761-1837. Ein erfolgreicher Musiker seiner Zeit (2012), S. 13.

²⁸ Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 85 [Unterricht].

²⁹ Zitiert nach ebd.

Der junge Häusler mag derart finster jedoch nur gegen seine Vorgesetzten gewirkt haben, denn aus den Musikerreihen berichtet Johann Kauffmann, der ältere, ungefähr zeitgleich:

„El: Hausler. [...] Seine HauptEigenschaft ist lustig, und seine HauptNeigung ist zur Music.“³⁰

Viel Zuspruch, der sich in ähnlicher Weise auch in den anderen Bewertungen der Mitschüler wiederfindet, mag auch im Hinblick auf die Musikprüfung hinweisen, die am 7. Dezember 1774 stattgefunden hat, und die Seubert durchführte. Dort wird zum ersten Mal das Instrument genannt, das Häusler studiert – er wählt genau wie Zumsteeg und Kauffmann das Violoncello.³¹ Jedoch befand er sich in einer zweiten Klasse der Musiker³², denn sein Name taucht nicht gemeinsam mit den anderen Musikeleven in den entsprechenden Fächern auf, wenngleich sich Überschneidungen nachweisen lassen.³³ Darüber hinaus trat er bereits 1775 in der Aufführung zu *Le Temple de la Bienfaisance* als Sänger auf.

Wie seine Mitschüler wird auch er ab dem Jahrgang 1778 als Hofmusiker im HAB genannt.³⁴ Er scheint selbst auch als Komponist hervorgetreten zu sein, sodass 1783 im Theater=Journal Häusler explizit als solcher bezeichnet wurde: „VII. Mons. Housler [sic!], componirt für sein und andere Instrumente sehr schöne Concerts.“³⁵

Häusler muss seinen Abschied an Lichtmess 1788 genommen haben.³⁶ Der Zeitpunkt fällt damit in die Anfangsphase der Musikdirektion Schubarts. Sie lässt sich gleichsam als Parallele zu Zumsteegs Wunsch lesen, sich im Ausland nach einer anderen Stelle umzusehen. Allerdings kann Schubart selbst nicht der Auslöser gewesen sein, denn bereits im Sommer des Jahres 1786 hatte er ein Urlaubsgesuch eingereicht, das Karl Eugen allerdings ablehnte.

„Als Seine Herzogliche Durchlaucht gnädigst geruheten mich aus der herzogl. Hohen Karls-Schule zu entlassen, und bey Höchstdero HofMusik anzustellen, glaubte ich, es mir zu Pflicht machen zu müssen, die musikalische Kentnisse, die ich mir durch die Höchstvererheliche Huld Seiner Herzoglichen Durchlaucht biß dahin hatte erwerben können, nur zu vermehren und weiter auszubilden. Inzwischen da es für einen Tonkünstler sehr wichtig ist, andere vorzügliche Männer in seiner Sache zu hören, ihre Bekanntschaft zu haben, und ihre Kunst-Vortheile sich so viel möglich, eigen zu machen, so gehört zur Erreichung seines Zuwachs die weitere Ausbildung, daß ich die Welt auch auswärts kennen lerne, und ich wünschte daher mit seiner Herzoglichen Durchlaucht gnädigster Genehmigung von dem bevorstehenden September an, etwa auf 6 Monate eine Reise nach Wien machen zu dürfen, um dadurch Gelegenheit zu haben, mich immer mehr zu vervollkommen, und so des Dienstes Seiner Herzoglichen Durchlaucht desto würdiger zu werden.“³⁷

Weshalb es 1787 zu einer Reise und einer Anstellung kommen sollte, von der der Lexikograph Gerber berichtet, sowie einer Anstellung in Donaueschingen bei Fürst von Fürstenberg ist schwer-

³⁰ Zitiert nach ebd., am 11. Dezember 1774.

³¹ Siehe HStA, A 272 Bü 96.

³² Siehe HStA, A 272 Bü 157.

³³ Bsp. in Italienisch. Siehe HStA, A 272 Bü 101.

³⁴ Siehe Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1778, Stuttgart 1777, S. 70.

³⁵ Zitiert nach Anonym: Stuttgart, den 16ten Julius 1783, in: Theater=Journal für Deutschland 21. Ausg. (1783), S. 128.

³⁶ Gerber liegt damit richtig, wenn er schreibt „Ums J. 1788 verließ er sein Vaterland, um eine musikalische Reise zu thun, während er sich nicht ohne Beyfall an mehreren Fürstenhöfen und selbst an denen zu Wien und Berlin hören ließ.“ Zitiert nach Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler[...] 4 Bde., Bd. 2, Leipzig 1814, Sp. 478–479. Darauf aufbauend vgl. Wachinger: Ernst Häusler 1761–1837. Ein erfolgreicher Musiker seiner Zeit (2012), S. 16. Gerber besaß offenbar Informationen bis zum Jahr 1801, danach findet sich kein neueres Datum in dem Eintrag. Ein Beweis findet sich in einer Rechnung, in welcher es heißt: „Häußler, HoofMusicus an 300 fl von Georgy 1787 bis Lichtmeß 1788. Da er sich entfernt und 3/4 Jahr, ohne Abzug – 225 fl.“ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 210 [TheatralCassen Rechnung].

³⁷ Siehe HStA, A 272 Bü 250.

lich nachzuvollziehen.³⁸ Ab 1788 könnte er sich in Zürich in der Schweiz aufgehalten haben³⁹, wo er insbesondere als Komponist von Liedern aufgetreten sein muss.⁴⁰ Gerber berichtet von dessen Rückkehr nach Württemberg im Jahr 1797. Jedoch musste er sich dabei auf Durchreise befunden haben, denn bisher findet sich kein Hinweis in den Akten. Möglich scheint auch, dass sich Gerbert täuscht und er auf das Konzert der Lesegesellschaft vom 12. Juli 1794 bei Metzler anspielt. Die Zeitungsannonce vom *Schwäbischen Merkur* vom vorherigen Tag zeigt deutlich, dass Häusler mit Zumsteeg in Kontakt getreten sein muss:

„Stuttgart. Mit Genehmigung des Durchlauchtigsten Herzogs wird der gegenwärtige KonzertMeister Häusler aus Zürich, ehemals zögling der KarlsHohenSchule, und dann eine Zeitlang Mitglied der hiesigen HofMusik, morgen, ein vollständiges Konzert in dem hiesigen kleinen Theater geben. Der Anfang ist um 6 (sechs) Uhr Abends. Alles, was dabei aufgeführt wird, ist von Häusler's eigener Komposition. Den Schluß macht die von Haug verfaßte, und von Zumsteeg in Musik gesetzte, HuldigungsKantate. Häusler wird sich auch, nicht als eigentlicher Sänger, sondern um des eigenthümlichen seiner Stimme willen, im Singen hören lassen.“⁴¹

Diese Zeitungsannonce lässt deutlich werden, dass Häusler insbesondere als Sänger aufgetreten ist. Obwohl er in Stuttgart als Cellist bekannt war, werden die von ihm verfertigten Kompositionen die Lieder gewesen sein, die bis dahin in Zürich erschienen sind. Die Veröffentlichungen Stuttgarter Hofmusiker, die im Folgejahr bei Georg Nägeli erschienen und selbst erneut in Stuttgart in der Zeitung angekündigt wurden⁴², lassen vermuten, dass Häusler Noten mit sich nahm und sie veröffentlichte.⁴³ Weshalb und wann genau Häusler schließlich seine Stelle in Zürich verließ, ist bisher noch unbekannt. Auslöser könnte ein Streit über eine Aufführung im April 1797 gewesen sein.⁴⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Häusler noch kein einziges Werk für das Violoncello veröffentlicht

³⁸ Siehe Loy: Die Hofmusik am Fürstlich Fürstenbergischen Hof zu Donaueschingen im 18. Jahrhundert (2014), S. 103. Loy nennt lediglich das Jahr 1789, wohingegen Gerber allerdings von „mehreren Jahren“ spricht. Da der Fürst selbst Violoncello gespielt hat, mag er dem reisenden Virtuosen nicht abgeneigt gewesen sein. Vgl. Junker: Musikalischer Almanach : auf das Jahr 1782 (1782), S. XII. Loy vermutet, vielleicht aufgrund der Aussage Gerbers, dass Häusler 1790 in Donaueschingen war, siehe Loy: Die Hofmusik am Fürstlich Fürstenbergischen Hof zu Donaueschingen im 18. Jahrhundert (2014), S. 84.

³⁹ Chris Walton nennt das Jahr 1788, was zur Datierung der Dienstzeit in Donaueschingen passen würde, und schreibt, dass Häusler für die nächsten 9 Jahre in Zürich blieb. Siehe Chris Walton: Richard Wagners Zurich. the muse of place (= Studies in German literature, linguistics, and culture), Rochester, [u.a.] 2007, S. 13. Siehe auch Blees: Das Cello-Konzert um 1800 (1973), S. 41.

⁴⁰ Die Drucke, die Gerbert für die Zeit zwischen 1793 und 1798 nennt, sind alle in Zürich erschienen, sodass der Schluss naheliegt, dass Gerbert womöglich selbst aus diesen Veröffentlichungsangaben auf den Züricher Aufenthalt Rückschlüsse zog. Es handelt sich dabei um die Drucke Ernst Häusler: Sei Canzonette serie con accompagnamento [...] Zürich 1792, RISM H 1699; ders.: XII Lieder bey dem Clavier zu singen, Zürich 1793, RISM H 1662; ders.: Sei Canzonette, Zürich 1795, RISM H 1697; ders.: Sei duetti per il canto [...] Zürich 1795, RISM H 1691; ders.: VI Gedichte von J.G. von Salis, Zürich 1796, RISM H 1664; ders.: Sechs Gedichte von Carl Witte, Zürich 1798, RISM H 1665; Ein einziger Druck, (ders.: Sei Canzonette serie col Forte Piano, Zürich 1795, RISM H 1698 [nach Gerbert]), weist voraus auf die kommenden Veröffentlichungen und gibt Auskunft über die Reisetätigkeit des Cellisten.

⁴¹ Zitiert nach Anonym: [Stuttgart. Mit Genehmigung [...]] In: SC, 11. Juli 1794, S. 184.

⁴² „Zürch. Bei Georg Nägeli in Zürich sind folgende neue Musikalien zu haben: Abeille, 2 HirtenLieder nach Florian 12 kr. – Becke, les adieux de la reine à sa prison du temple 1 fl. – Eidenbenz, 3 duetti p. 2 Flauti op. 6. 1 fl. [...]“ Zitiert nach ders.: Zürich, Bei Georg Nägeli [...] In: SC, 5. Apr. 1795, S. 100.

⁴³ Die angekündigten Noten erschienen allerdings nicht ausschließlich bei Nägeli in Zürich. Abeilles *Zwei Hirten Lieder* erschienen bsp. bei Johannes Amon in Heilbronn. Vgl. Johann Ludwig Christian Abeille: Zwei Hirten Lieder, Heilbronn, RISM AA 24. Amons Werbeanzeige der übernächsten Zeitungsausgabe vom 10. April 1795 vermied indessen eine Nennung der Stuttgarter Komponisten. Siehe Anonym: Theaterbelastigungen (1795).

⁴⁴ Siehe Walton: Richard Wagners Zurich. the muse of place (2007), S. 13: „We know little about him, except that he was responsible for what must have been the first-ever operatic performance in Zurich. His opera *Partenope*, to a text by Metastasio, was given a concert performance in April 1797. I note with some regret that this apparently seminal event provoked no Zwinglian riot, no Rite of Spring-style scandal incited by black-clad clerics.“ Auf der erhaltenen Handschrift der Oper findet sich der Hinweis „Con Musica di Ernesto Häussler“. Siehe OPAC RISM CH: *Partenope*, URL: <http://www.rism-ch.org/manuscripts/00000400007988> (besucht am 02. 12. 2015). Da Häusler bis zu diesem Zeitpunkt allerdings noch kein größeres Werk komponiert hatte, gehe ich davon aus, dass er lediglich einige

und darüber hinaus sind alle Drucke lediglich auf Kosten des Verfassers erschienen. Als er im Jahr 1800 eine Stelle in Augsburg annahm und dort spätestens ab März Konzerte aufführte, hatte er bereits im Herbst dieses Jahres die Möglichkeit eine geregelte Tätigkeit als Musikdirektor in St. Anna anzunehmen.⁴⁵ Zeitgleich hatte er Kontakte zum Augsburger Musikverlag Gombart geknüpft⁴⁶, da er seinen Ankündigungen zufolge dort Eintrittskarten verkaufen ließ.⁴⁷ In seinen Konzerten trat er entsprechend sowohl als Sänger⁴⁸ als auch als Violoncellist auf. Und dies, einer Kritik der *Zeitung für die Elegante Welt* folgend, durchaus mit Erfolg:

„Herr Häusler selbst sang auch mehrere Arien; aber was den Kenner und Verehrer der Musik am meisten von ihm ergötzte, waren seine Variationen für das Violonzello, die er mit der ihm eigenen Kunstfertigkeit ausführte. So markirt und charakteristisch sein Vortrag war, so viel Fülle von Annuht und verständlicher Harmonie bezeichnete seine Komposition.“⁴⁹

Häuslers Aufgaben in Augsburg gaben ihm neue Handlungsspielräume. Und die Verbindungen zu Gombart wirkten sich unmittelbar im Verlagsprogramm aus. Als um das Jahr 1800 der Hauptteil des Gombart'schen Verlagsprogramms erschien, finden sich bereits zahlreiche Kompositionen von ihm darin.⁵⁰ Neben seinen eigenen Werken erschienen außerdem einige der Instrumentalwerke Zumsteegs. Da Häusler als Cellovirtuose auf Tournee war und seine eigenen Kompositionen ebenfalls unter dieser Rubrik aufgeführt wurden, lässt sich argumentieren, dass das Verlagsprogramm für das Violoncello sein eigenes Repertoire wiedergibt.

Da Häusler seine Werke in Zürich auf eigene Kosten drucken ließ, muss davon ausgegangen werden, dass seine Werke für Cello zu dieser Zeit vermutlich noch nicht komponiert waren, denn die Möglichkeit, das eigene Cellokonzert bei Gombart in derselben Rubrik zu veröffentlichen, wäre wohl seinem Ruf als Cellovirtuose entgegen gekommen.⁵¹ Die Veröffentlichung des Zumsteeg'schen Werkes ohne dessen Wissen muss bedeuten, dass der Verleger die Noten bis zum Erstellen des Katalogs besessen hatte, und entsprechend liegt es nahe anzunehmen, dass Häusler selbige entweder bei seinem Aufenthalt in Stuttgart um 1797 oder bereits früher (bis 1787?) erhalten hatte. Die Noten von Fiala könnte Häusler in der gemeinsamen Zeit als Cellist in der Fürstenbergischen Hofkapelle

Musikstücke hinzufügte, während die Komposition selbst, wie im RISM Eintrag vermerkt, auf Johann Adolf Hasse zurückgeht.

⁴⁵ „Der durch seine Reisen, durch seine beliebten Kompositionen, und durch seine Stärke in der Instrumental- und Vokalmusik rühmlich bekannte Tonkünstler, Herr Ernst Häusler, ein geborner Würtemberger, und ein Zögling der ehemaligen hohen Schule zu Stuttgart, ist von dem hiesigen Scholarchat A.C. zum Musikdirektor an dem Gymnasium zu St. Anna ernannt worden.“ Zitiert nach Anonym: Augsburg, den 5. Sept. In: Augsburgische Ordinari Postzeitung 214 (6. Sep. 1800).

⁴⁶ Sein frühestes eindeutig in Augsburg gedrucktes Werk ist die Vertonung „Kennst du das Land wo die Cytronen blühen?“ Siehe Rheinfurth: Musikverlag Gombart (1999), S. 233. Vgl. Wachinger: Ernst Häusler 1761-1837. Ein erfolgreicher Musiker seiner Zeit (2012), S. 36-38. Die über die Plattennummer zuzuordnende Jahreszahl von 1798/99 würde damit sehr genau zur persönlichen Ankunft Häuslers in Augsburg passen.

⁴⁷ Siehe Anonym: Konzertanzeige, in: Augsburgische Ordinari Postzeitung 36 (6. März 1800).

⁴⁸ Seine hohe Falsettstimme wurde praktisch in jedem Lexikoneintrag erwähnt. Dass sie als kurios empfunden wurde, lässt sich an dem beispielhaften Zitat zeigen: [München, den 26. Dec 1808], „in der achten musikalischen Unterhaltung der Harmonie welche im Albert'schen Saale zum schwarzen Adler den 24. Nov. Gegeben wurde, sang auch Direktor Häusler, von Augspurg das bekannte Lied: 'Kennst du das land, wo die Citronen blühen!' von dessen Musik er unter andern selbst der Autor ist; seine komische Falsettstimme fiel aber so sehr auf, daß man sich des Lachens nicht erwehren konnte; doch bald herrschte wieder allgemeine Stille, als man bemerkte, daß Kunst und Ausdruck etwas Neues an sich hatten, und er dabei sehr viel über sein von der Natur versäumtes Organ vermochte.“ [...] „Herr Musikdirektor Häusler kündigte vor seinem den 1. Dec. Im Redoutensaale gegebenen Konzerte eine eigene SingMethode an, welche aber bey ihrer Produktion die Originalität zeigt, daß sie allgemein misfiel.“ Zitiert nach ders.: Korrespondenz=Nachrichten, in: Morgenblatt für gebildete Stände 8 (10. Jan. 1809), S. 32.

⁴⁹ Zitiert nach ders.: [Augsburg, 7. Juny 1801], in: Zeitung für die elegante Welt 82 (9. Juli 1801), S. 660–661.

⁵⁰ Siehe Catalogue des Ouvrages de Musique mises au jour par Gombart & Comp.e Editeurs & Graveurs de Musique, Augsburg [1804].

⁵¹ In der Auflistung von Blees werden die Werke von Häusler lediglich erwähnt. Eine zeitliche sowie inhaltliche Einschätzung unterließ Blees allerdings. Siehe Blees: Das Cello-Konzert um 1800 (1973), S. 41, 178.

		3	fl. kr.
<i>Sossi</i> ,	28 Var. p. V. seul, sur 3 Aïrs italiens avec acc. d'une Basse. op. 1.		1 12
<i>Starke</i> ,	Air des Tyroliens avec Variat pour Viol. ou Flute. op. 26.		45
MUSIQUE POUR VIOLA.			
<i>Lebrun</i> ,	6 Duos pour Viol. et Alte. Liv. 1.		1 48
	— — — — — Liv. 2.		1 48
<i>Rhym</i> ,	Gr. Duos pour Viol. et Alte. op. 10.		1 —
<i>F. Neubauer</i> ,	3 Duos — — — — — op. 10.		1 48
	3 Sonates progrès. pour Viol. et Alte. — — — — — op. 12.		1 30
	Sonates pour Viol. av. accomp. d'une Alte. Liv. 1. op. 13.		1 30
	— — — — — Liv. 2. op. 13.		1 30
<i>Schneider</i> ,	3 Duos pour Viol. et Alte. op. 4.		2 30
	Duo pour Alte et Veille. op. 15.		1 —
	Concert pour Viol. et Alte Princip. av. orch. op. 15.		3 30
	Conc. p. Alte princ. av. orch. op. 20.		2 45
	3 Duos pour Viol et Alte. Liv. 1. op. 23.		2 45
	— — — — — Liv. 2. op. 23.		2 45
	3 — — — — — op. 23.		3 —

		9	fl. kr.
MUSIQUE POUR VIOLONCELLE.			
<i>Fiala</i> ,	3 Duos Concertantes pour Violon et Violoncelle. op. 4. Liv. 1.		2 —
	— — — — — 4. Liv. 2.		2 —
<i>Häusler</i> ,	3 Duos pour Flûte et Violoncelle. op. 19.		1 30
	3 Duos pour Clarinette et Violoncelle. op. 24.		1 30
<i>Schneider</i> ,	Duo pour Alte et Veille. op. 15.		1 —
<i>Zumsteeg</i> ,	3 Duos pour Flûte et Violoncelle. Concert pour Violoncelle av. acc. d'orchestre.		3 —
MUSIQUE POUR FLUTE.			
CONCERTS ET CONCERTANTES.			
<i>Devienne</i> ,	Concert oeu. postum.		3 —
<i>Piorillo</i> ,	Sinfonie Concertante pour 2 Flût. av. acc. de 2 V. 2 Hautb. 2 Cors. Alte et Basse. op. 20.		2 45
<i>Heinz</i> ,	6 Variat. pour Flûte et Clarinette av. acc. de 2 Viol. 2 Cors. et Basse.		— 48
<i>Kunze</i> ,	Concert op. 5.		2 —
<i>Pleyel</i> ,	1 Concert.		2 45
<i>Righini</i> ,	Concert.		1 30

Abbildung 3.1: Catalogues des Ouvrages de musique [...] Augsburg : Gombart 1804, S. 8–9.

erhalten haben.⁵² Die Duos der beiden Komponisten Fiala und Zumsteeg müssen kurz nach einander gestochen worden sein, denn sie tragen die Plattenummer 294 und 299. Dazu kommt, dass die empörte Antwort Zumsteegs, ob der unbekanntenen Publikation seiner Duos, bereits im März 1800 erschien. Es liegt nahe zu vermuten, dass Häusler als praktizierender Cellist ebenfalls im Besitz einiger Konzerte war, die nach dem Tod Zumsteegs in das Gombart'sche Repertoire aufgenommen wurden.⁵³ Da insbesondere in der Zeit zwischen 1803 und 1804 Werke von Zumsteeg gestochen worden sind, ist der Gombart'sche Verlag zum Nachdruck von dessen Werken übergegangen. Auch unter Androhung einer Klage, ließ sich der Verlag nicht davon abbringen insbesondere das einzige Cellokonzert von Zumsteeg zu veröffentlichen. Die Frage ist darüber hinaus auch, ob womöglich ein Austausch an Werken zwischen beiden Cellisten stattgefunden hat. Das Erscheinen der kammermusikalischen Werke von Zumsteeg war schließlich unerwartet geschehen, entsprechend negativ fiel die Reaktion aus. Dass Noten übergeben worden sind, zeigt der Besitzvermerk auf den Cellosonaten Polis.

Der ursprüngliche Besitzer (Hausler = Häusler) wurde durch den Vermerk „Poss. Zumsteeg“ in einer für Zumsteeg ungewöhnlichen Art und Weise ersetzt. Die Unterschrift ist sowohl für Johann Rudolph, als auch für Luise Zumsteeg untypisch, sodass davon ausgegangen werden muss, dass die Namensänderung von einer fremden Hand eingetragen wurde.

3.3 Christian Ludwig Dietter

Christian Ludwig Dietter muss als Zumsteegs einziger wirklicher Konkurrent betrachtet werden. Zwar haben auch andere Karlsschüler Instrumental- und Vokalwerke komponiert, allerdings muss

⁵² RISM A/I FF 706 sowie RISM A/I F 707. Die Kompositionen von Georg Lorenz Schneider (1766–1855) wurden das erste Mal 1796 veröffentlicht, jedoch erst 1799 erschienen die Cellduos, siehe Rheinurfth: Musikverlag Gombart (1999), S. 439.

⁵³ Laut Rheinurfth lässt sich das Erscheinen des Cellokonzerts auf das Jahr 1805 datieren. Vgl. ebd., S. 426.

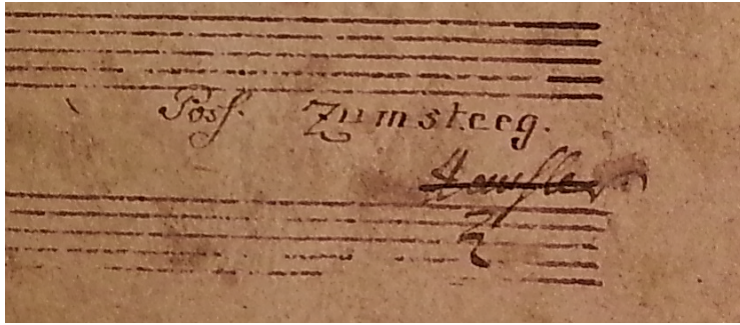


Abbildung 3.2: Besitzvermerk von Zumsteeg

Dietter auf der Stuttgarter Bühne als der erfolgreichste Komponist gelten. Seine Werke, insbesondere seine komischen Opern erzielten regelmäßig Rekordergebnisse, sodass die Zahl der Aufführungen Zumsteegs Opern weit hinter sich ließ. Es ist bezeichnend, dass daraus keine Rivalitäten entstanden sind, insbesondere, als Zumsteeg die Nachfolge Polis angetragen wurde. Ob Zumsteegs beim Publikum durchgefallene Oper *Zalaor* von Zumsteeg aus dem Jahr 1788 den Ausschlag gegeben hat, keine weiteren Opern mehr zu schreiben oder ihn seine beruflichen Verpflichtungen einspannten, Dietter jedenfalls verfolgte seine Karriere als erfolgreicher Opernkomponist weiter, ohne jedoch seine Anstellung als Hofmusiker Zeit seines Lebens verbessern zu können.

Da sich Dietters Kompositionen teilweise erhalten haben und sich sowohl die Fagottkonzerte, als auch die Flötenkonzerte vermutlich in Stuttgart und damit vielleicht zeitgleich zu Zumsteegs Instrumentalmusik einordnen lassen, bietet sich dessen Schaffen als Bezugspunkt zu Zumsteeg an. Ebenso wie Zumsteeg komponierte er kleinteilig und achtete streng auf Formschemata.

Geboren am 13. Juni 1757 durchlief der Violinist Christian Ludwig Dietter einen ähnlichen Lebenslauf wie Johann Rudolph Zumsteeg.⁵⁴ Er wurde am 16. Dezember 1770 in die Militärakademie als Maler⁵⁵ aufgenommen, wechselte aber wie Zumsteeg auch 1774 in die Musik.⁵⁶ Er wurde als begabt eingeschätzt, denn bereits am 7. Dezember 1774 zu den alljährlichen Examina wurde er mit einem Violinkonzert geprüft.⁵⁷ Mit ihm gemeinsam spielten Schaul und Weberling vor⁵⁸, von denen schlussendlich Weberling den Preis erringen konnte. In der Auftrittsliste wurde Dietter als Violinist geführt und hatte wie der Lehrplan für 1778 nahelegt als zweites Instrument die Viola gewählt.⁵⁹ Der Lehrplan selbst wurde jedoch auf den 25. Dezember 1777 von Seeger fertiggestellt und unterschrieben. Es ist kein Wunder, dass in diesem Entwurf Celestino⁶⁰ bereits nicht mehr als Lehrer für Dietter

⁵⁴ Zum Lebenslauf Dietters vgl. Kurt Haering: Christian Ludwig Dieter. Hofmusiker und Singspielkomponist 1757–1822, in: Bd. 1, 1940, S. 98–104. ders.: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 146–149.

⁵⁵ Nach Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 483. Vgl. Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 210–211. Rathgeb (Studio & Vigilantia [2009]) führt Dietter nicht als Kunstzögling auf, jedoch lässt sich anhand des Curriculumums (nach HStA, A 272 Bü 161) die Aussage Wagners bestätigen.

⁵⁶ Jahreszahlen nach Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 210–211; Dietters Name taucht 1774 im „Unterrichts Plan von der Herzoglichen Militär- Akademie auf das Jahr 1774“ auf. Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 81 [Unterricht].

⁵⁷ Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 86 [Unterricht].

⁵⁸ Für die Prüfung anwesend waren: Herzog Karl Eugen, Geheime Rath und Regierungsrath Präsident von [Eberhard Friedrich von] Gemmingen, Geheimden Rath von Kniestett, Geheimdter Rath und Geheimdter Referendarä Bühlers (1722–1794), eingel. Boroni und einige KammerVirtuosen.

⁵⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 81. Haering erwähnt, dass er ebenfalls Unterricht in Fagott bekommen hätte. In der von Haering angegebenen Quelle der MRZ 1789 findet sich darauf jedenfalls kein Hinweis.

⁶⁰ Der Lebenslauf in der MRZ von 1789 erwähnt zwar, dass Celestino sein Lehrer war, jedoch diene wohl die Erwähnung des Italieners eher dazu international zu wirken, auch wenn allein aufgrund der unterrichteten Zeitdauer Seubert der

auftaucht, war er doch am 23. September 1777 offiziell aus der Akademie ausgeschieden. Dieser muss ihm allerdings bis zu seinem Ausscheiden Unterricht auf der Violine gegeben haben.⁶¹ Der vielleicht einflussreichere Lehrer wird aber Seubert gewesen sein. Dietter fiel im Unterricht nicht weiter auf⁶², allerdings bemühte er sich früher als all seine Mitschüler darum, selbst als Komponist aufzutreten. Der Kompositionsunterricht bei Boroni scheint nur äußerst kurze Zeit stattgefunden zu haben, jedoch findet sich im Libretto der erst im März 1775 nach der Rückkunft Karl Eugens aufgeführten Oper *Le Temple de la Bienfaisance* der erste Hinweis auf Dietters kompositorisches Schaffen:

„Symphonie. Composée par l’ Elève DIETHER, sous la direction de Mr. Boroni, & exécutée par les vingt-huit Elèves qui forment l’ Orchestre. Cette Symphonie qui termine le Prologue, sert d’ Overture à la Fête.“⁶³

Dietters Wunsch mit seinen Kompositionen Erfolge zu feiern zeigt sich nicht zuletzt auch in dem Versuch, seine Kompositionen zu einem Verleger nach Heilbronn zu schicken. Dieses selbstständige Vorhaben der Übersendung wurde jedoch entdeckt und als Strafe notiert. Hauptmann Heldt vermerkte deswegen auf seiner am 29. April 1776 unterzeichneten Liste:

„Diether, den 29. Merz.

weil er ohne Vorwissen seines Vorgesetzten eine Symphonie dem El: Ort⁶⁴ gegeben, um solche nach Heilbronn zu senden.“⁶⁵

In der Folgezeit verläuft Dietters Werdegang mit demjenigen Zumsteegs beinahe parallel. Dietter komponiert genauso wie Zumsteeg, bekommt sogar den Preis von 1778 im neuen Fach Komposition. verliehen.⁶⁶ Sie müssen auch beide als Komponisten ähnlich wahrgenommen worden sein, denn als Stäudlin 1781 für seinen *Musenalmanach* auch einige der Gedichte vertonen ließ, findet sich neben den drei Kompositionen von Zumsteeg auch eine von Dietter.⁶⁷ Seit Eröffnung des kleinen Theaters

deutlich wichtigere Lehrer gewesen sein muss. Celestino hätte ihn 1776–1777 unterrichten können, aber abgesehen von dem späten Zeitungsbericht finden sich dazu keine Schulakten, die diesen Unterricht belegen würden.

⁶¹ Zumindest weist Heinrich Wagner darauf hin. Die Aussage wirkt insofern plausibel, als Wagner von Dietter persönlich Geigenunterricht bekam. Siehe Wagner: *Geschichte der Hohen Carls-Schule* (1857), S. 402. Allerdings mindern offenkundige Schreibfehler wie „daß er schon 1778 in der Composition den Preis erhielt durch eine zwölfstündige Symphonie“ dessen Glaubwürdigkeit. Wagner bezieht seine Kenntnisse aus dem alten Lexikon von Gerbert, in welchem eine „zwölfstimmige Sinfonie“ erwähnt wird. Siehe Gerber: *GerberATL*, Bd. 1 (1790), S. 341. Dessen Bericht ist praktisch vollständig auf der Veröffentlichung in der Boßlerschen *MRZ* von 1789 aufgebaut.

⁶² Die wenigen Verstöße gegen die Schulregeln charakterisieren ihn eher als braven Schüler. „[4. Februar 1775]; Dieter, Febr. 4te mit 12 Weydenstockstreich und gestanden, weil er auf Papier die forme eines Dam bretts gemacht, darauf gespielt und sich unanständig gegen seinen Vorgesetzten bezeugt.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 173; Mitspieler war wohl der Sänger Renneau (siehe ebd.). Eine weitere Strafe erhielt Dietter, weil er am 16. Oktober „beym spazierengehen von seiner Partie weggeoffen“ sei. Siehe ebd., [Bericht vom 30. Oktober 1773].

⁶³ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 11.

⁶⁴ Gemeint war der Eleve Heinrich Friedrich Ludwig Orth (1759–?nach 1795), der im März 1776 sein Jurastudium an der Akademie begann. Für eine kurze Biographie siehe Gebhardt: *Die Schüler der Hohen Karlsschule* (2011), S. 404.

⁶⁵ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 173.

⁶⁶ Da Dietter den Preis des Jahres 1778 bekommt (Siehe Balthasar Haug: *Beschreibung des achten Jahrs-Tags der Herzoglichen Wirtembergischen Militär-Akademie, Stuttgart 1778*, S. 40.), muss davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Vorlage, die in der *MRZ* (Anonym: *Personale der Herzogl. Württembergischen Capelle* [...] In: *MRZ*, 30. Dez. 1789, Sp. 411–415), veröffentlicht wurde, um das Patent von Dietter handelt. Die Unterschreibenden sind Poli, Ensslin, Seubert, Hetsch und Bertsch. Der folgende Beitrag ist Unterschrieben mit „D.H.“ und kommt durch seine Verbindung zur Hohen Karlsschule als Autor in Betracht.

⁶⁷ Es handelt sich dabei um ein kurzes *Walzlied*. Siehe Gotthold Friedrich Stäudlin (Hrsg.): *Schwäbischer Musenalmanach* auf das Jahr 1782, Tübingen 1781, zu S. 71. Im *Magazin für Frauenzimmer* wird ein auf den 14. September 1784 datierter Brief abgedruckt, in welchem gefragt wird, ob die Gedichte „Sehnsucht nach Röschen, Walzlied“ und auch „Hannchen“ bisher schon erschienen seien. Es ist lediglich von einem ungenannten Korrespondenten die Rede und das *Walzlied*, das im *Musenalmanach* erschien wird im Anhang von Stäudlin selbst unter seinem Namen gelistet. Da Stäudlin sicher nicht sein von ihm selbst veröffentlichtes Gedicht an einen anderen Herausgeber zur Erstausgabe

im Jahr 1779 in Stuttgart schrieb er Operetten, die aufgeführt wurden.⁶⁸ Dietters Operetten zählten zu den beliebtesten Werken am kleinen Theater in Stuttgart: Immerhin wurde die Oper *Der Irrwisch* seit ihrer Entstehung bis 1787 25 Mal gegeben.⁶⁹ Kein anderes Schaustück – auch keines in italienischer oder französischer Sprache – wurde derart häufig gespielt (Siehe Tabelle 3.1). Dies dürfte auch erklären, weshalb es gerade dieses Singspiel war, das zum Besuch des Großfürstenpaares aus Russland aufgeführt wurde.

Werk	Komponist	Text	Aufführungen
Der Irrwisch ⁷⁰	Christian Ludwig Dietter	Christoph Friedrich Bretzner	25
[Die] Jagd [auch: Henri IV]	Johann Adam Hiller?	Christian Felix Weiße?	19
La Frascatana (italienisch)	Giovanni Paisiello	Filippo Livigni	17
Schulz im Dorfe	Christian Ludwig Dietter	Gottlob Ephraim Heermann? ⁷¹	17
Barbier List (Schauspiel)	?	Friedrich Ludwig Benda?	16
Geschwind eh' s jemand erfährt	?	Johann Christoph Bock	14
La servante [et le] Maitr. (französisch)	Paisiello	Carlo Goldoni	14
Arsene [auch: Die schöne Arsene]	Pierre-Alexandre Monsigny	Charles-Simon Favart	13
Ernde Kranz [auch: Der Aerndtekranz]	Johann Adam Hiller?	Christian Felix Weiße?	13
Tartarische Gesetz	Johann Rudolph Zumsteeg	Gotter	12
Belmont & Constanze	Christian Ludwig Dietter	Christoph Friedrich Bretzner	11

Tabelle 3.1: Auswahl der häufigsten Werke des Jahres 1787.

Drüner führt an, dass Dietter im Frühling 1780 einen Fluchtversuch in Richtung Pforzheim gewagt hätte, der jedoch missglückt und erst nach einem „reumütige[n] Versprechen vollständiger Unterwerfung [...] ihm später die Freilassung“⁷² zuteilwurde.⁷³ Der Auslöser zur Flucht, wurde be-

anonym verschickt hat, muss es sich dabei wohl um eine Verwechslung handeln. Siehe Anonym: Anfrage, in: *Magazin für Frauenzimmer* 3 (Aug. 1784), S. 192. Dennoch scheinen die Gedichte mit einem Württemberg Dichter zusammenzuhängen, denn in derselben Ausgabe erschien das Gedicht „An meine Muse“, in welchem Minna angebetet wird und vermutlich bezieht sich die Minna erneut auf Wilhelmine Andreä, die Schwester der zu dieser Zeit bereits mit Zumsteeg verheirateten Luise. Auch die kurze und eher undramatisch, vielleicht aber biographische Geschichte „Die Mädchen“ von Johann Friedrich Schlotterbeck (vom 28. Juni 1784) bezieht sich auf eine Wilhelmine. Siehe Johann Friedrich Schlotterbeck: *Die Mädchen*, in: *Magazin für Frauenzimmer* 3 (1784), S. 99–101.

⁶⁸ Es handelt sich dabei um die Operetten: *Der Schulz im Dorfe*, *Der Irrwisch* (23. November 1779), *Der Rekruten-aushub* (zwischen 1779–1789), *Das Freyschiessen* (zwischen 1779–1789), *Laura Rosetti* (9. Februar 1781), *Glücklich zusammengelogen*, *Belmont und Constanze* (27. August 1784), *Die Dorfdeputirten*, *Der Eremit* (10. Januar 1791), *Der Luftballon*, *Elisinde* (1794) und *des Teufels Luftschloss* (1802). Siehe Abert: *Die dramatische Musik* (1907), S. 588–598. Vgl. auch Walter: *Carl Eugen von Württemberg* (2009), S. 297.

⁶⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 79.

⁷⁰ Gemeint ist das Theaterstück *Das Irrlicht, oder Endlich fand er Sie*.

⁷¹ Ich folge an dieser Stelle Gottwald: *Die Handschriften der WLB* Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 134.

⁷² Zitiert nach Ulrich Drüner: *400 Jahre Staatsorchester Stuttgart: 1593–1993*; eine Festschrift, Stuttgart 1994, S. 87. Drüner bezieht seine Informationen vermutlich von Haering: *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann* (1925), S. 217–219.

⁷³ Siehe ebd., 39f. Die Aufzeichnungen zum Fluchtversuch selbst befinden sich in der Schülerakte Dietters HStA, A 272 Bü 249.

reits in der eilig angeordneten Untersuchung festgehalten (Siehe Abbildung 3.3). Das Protokoll erläutert insbesondere auch die Motivlage des jungen Komponisten:

„Bey dem tritt, derselben zoge er das er dem Malter eingegebene erste des Hauptsächlichste Corpus Delicti aus nehmlich ein Zettel mit 11 fl. 28 x Geld und mit einem goldenen Ring aus seinen beinkleide innerste seiner beinkleide wie selbiges Malter angegeb hatte, daß er es [Einfügung bis*:] zu seiner Ahngste [*] den ganzen Tag bey sich trage, aus dem innerste s. beinkleider fester und haupt machte nach solchem folgendes wiewohl Geständnis gab in einem weitem Geständniß folgende Punkte an:

1.) Überhaupt, daß er in der Akademie nicht mehr lernen könne; und geneigt es dem Mangel der Freyheit von einer seinem Alter angemessen Freyheit wg einem öffentlich Verweiß, den ich ihm wegen einer übelgerathen Arie vor dem ganz Orchester gegeb, und haupts. wg dem lezte Billet hätte er sich entschloss hiebey fest zu entlauffen, und seine sich in seiner Kunst im fremdn Land zu vervollkomm.“⁷⁴

Falls Dietter, wie Haering beschreibt, sich „die finanziellen Mittel zu verschaffen gewusst [hätte,]durch Notenabschreiben und was es dergl. Möglichkeiten in der Karlsschule gab [...]“⁷⁵ findet sich von diesem Nebenverdienst keine Aufzeichnungen mehr in den Rechnungsakten und zeigt, dass Dietter nicht ungeschickt dabei vorgegangen war.⁷⁶ Dietter muss durch das Kopieren von Noten für den Aufseher Bertsch Geld organisiert haben, der sich deshalb selbst rechtfertigen musste. Als ehrgeiziger⁷⁷ junger Musiker, der mit seinen Opern eine für Stuttgart erstaunliche Beliebtheit erreichte, schien ihm vielleicht die Flucht als probates Mittel, sein Heil in anderen Städten zu suchen.⁷⁸ Und der Plan mag in ihm gereift sein, als er sich eine öffentliche Rüge über eine schlecht geratene Arie einhandelte, die ihn schlussendlich bewogen haben mag, Württemberg zu verlassen.⁷⁹ Da seine aufgeführten Opern bereits 1779 komponiert worden waren, scheint die für Dietter so niederschmetternde Kritik die beiden Konzerte der stillen Woche mit seiner Arie zu betreffen.⁸⁰

Dietter kam erst mit seiner Entlassung von seiner Bestrafung, die er in Ludwigsburg zu verbringen hatte, am 21. Juli 1780 zurück nach Stuttgart und konnte weiterhin für das Theater arbeiten. Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass gerade vier Tage nach seiner erneuten Einstellung in der Hofmusik das erste Mal wieder eine Oper von ihm gespielt werden sollte.⁸¹ Er versuchte kein weiteres mal

⁷⁴ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 249.

⁷⁵ Zitiert nach Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 39.

⁷⁶ Vgl. HStA, A 21 Bd. 197, ff. Wenn Dietter als Kopist tätig war, dann muss er sein Geld über Seubert bezogen haben. Unter Quittungsnummer 165 im September 1779 wurde vermerkt, dass 87 fl. 38x „an Musique Meister Seubert [bezahlt worden sei], vor die von denen Eleves geschriebenen Musicalien [...]“ Zitiert nach ebd. Die Rechnungen können allerdings nicht vollständig sein, denn beispielsweise Friedrich Gauß wird explizit als Notenkopist erwähnt, für den Seubert die Geldsumme in Empfang nahm; Musikmeister Bertsch wird darin jedoch nicht einmal erwähnt.

⁷⁷ In seinem Schuldeingeständnis, das vom Pfarrer zu dessen religiöser Erziehung in Ludwigsburg vorgegeben wurde, beschreibt Dietter unter dem zweiten Punkt seine „Verleitung“ zur Flucht folgendermaßen: „a) Das böse Herz, welches durch Gleichgültigkeit gegen Religion, Tugend und Gebet äusserst verwildert. B) Misstrauen auf Gottes und des fürsten weitere Versorgung. c) Unzufriedenheit mit seinem Zustande d) Leichtsin. e) Undank. f) Allzugrosse Einbildung von seinem bisslein Wiz.“ Zitiert nach Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 222.

⁷⁸ Haering liest als Motivation zur Flucht „Beleidigtes Ehrgefühl, sein Ehrgeiz und die Sehnsucht nach Freiheit weiterer Ausbildungsstätten“. Zitiert nach ebd., S. 40.

⁷⁹ Siehe ebd., S. 40. Es liegt nahe die Arie in der Oper „Der Irrwisch“ zu suchen, denn diese war am 23. November 1779 aufgeführt worden. Vgl. HStA, A 21 Bd. 197. Über die Frage, wer den Verweis ausgesprochen hat, lässt sich nur spekulieren; nahe liegt allerdings Ferdinando Mazzanti als Kapellmeister, oder Agostino Poli als Konzertmeister.

⁸⁰ Die Konzerte fanden am 14. und 17. März 1780 statt. Siehe ebd.

⁸¹ Es handelt sich dabei um die Oper „Der Schulz im Dorfe“, vom 25. Juli 1780. Siehe HStA, A 21 Bd. 199. Die Aufführung erspielte 145 fl. und ist damit nach der Uraufführung als besonders gut besucht zu werten.

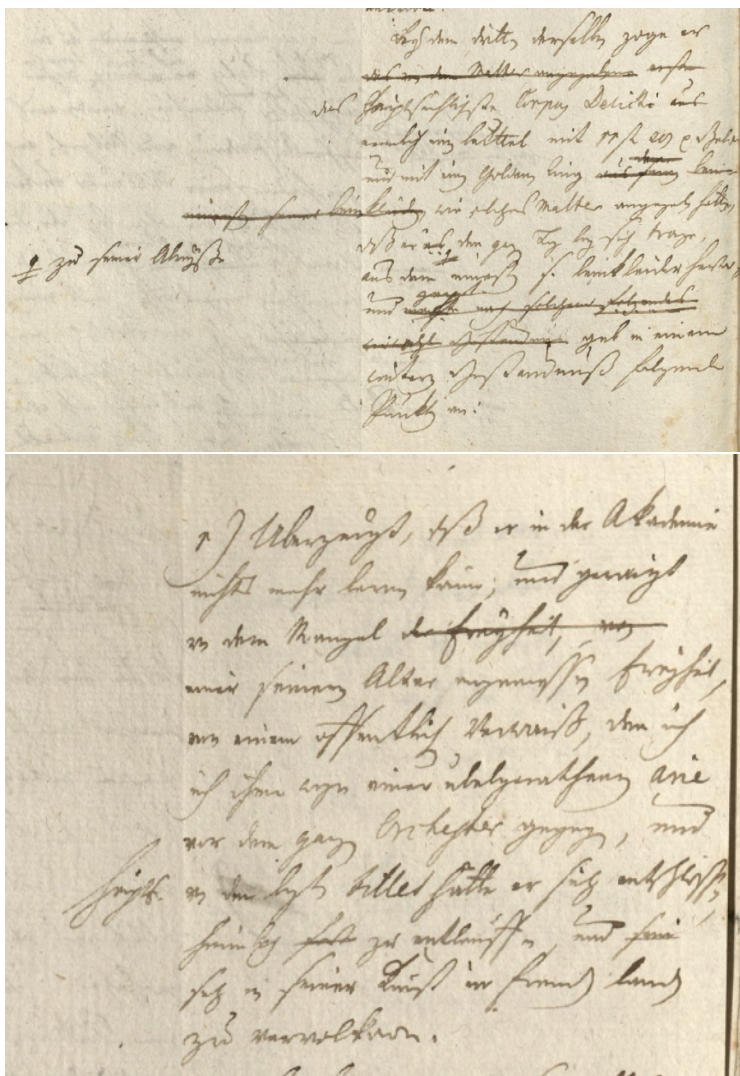


Abbildung 3.3: Protokoll zur Flucht Dietters HStA, A 272 Bü 249. Vermutlich angefertigt von Hauptmann von Heldt

die Württembergischen Dienste zu verlassen, heiratete 1783 und verblieb bis zu seinem Lebensende im Hoforchester.⁸²

Als ein erstes Werkverzeichnis kann das unter dem Pseudonym „Zx.“ geschriebene aus der *Musikalischen Realzeitung* von 1789 zählen.⁸³ Es ist deshalb bemerkenswert, da es einen ersten Überblick über die Kompositionen bis 1789 wiedergibt und damit eine verlässliche Quelle über Dietters Kompositionen darstellt, zu welcher vermutlich der Komponist selbst befragt wurde. Der größte Teil der instrumentalen Kompositionen Dietters gilt heute als verloren. Die noch erhaltenen Werke beschränken sich dagegen auf wenige Drucke⁸⁴ insbesondere seiner Flöten- und Fagottkonzerte sowie die in Stuttgart erhaltenen Opern aus seiner Privatbibliothek.⁸⁵ In der Auflistung von 1789 wird erwähnt, dass Dietter sein erstes Konzert für Waldhorn schrieb, das „nach fünf Jahren“ entstanden sei. Die zeitliche Aussage würde entsprechend mit seinem Ausscheiden aus der Akademie zusammenfallen und auf die Jahre 1780–81 hindeuten.⁸⁶ Die heute noch erhaltenen Konzerte, die alle in Zürich bei Nägele herausgegeben wurden, legen anhand ihrer Benennung einen Entstehungszeitraum bis 1789 nahe; darüber hinaus ist anzunehmen, dass viele seiner Werke, wie bei Zumsteeg auch, bereits in seiner Schulzeit verfasst worden sind. Bereits in den 1780er Jahren, so vermutet Clytus Gottwald, hat Dietter eine Privatbibliothek seiner Werke erstellt und zu diesem Zweck Abschriften seiner eigenen Werke anfertigen lassen.⁸⁷ Gottwald berichtet unter anderem von einer aufgrund des Wasserzeichens wahrscheinlichen Abschrift des Singspiels *Laura Rosetti* aus dem Jahr 1787. Dietter komponierte spätestens ab 1791 Kompositionen, die zu den jeweiligen Hoffesten aufgeführt wurden und sich nicht mehr erhalten haben.⁸⁸ Die ersten erwähnten Drucke erschienen bei Cotta 1792 mit dem Titel „Sechs Duette für 2 Flöten“ [RISM deest]. Demgegenüber stehen die ersten hauptsächlich bei Johann Georg Nägele herausgegebenen *Duos für Fagott* (op. 1, op.2). Es handelt sich bei den kurzen Stücken ganz offenbar um Übungsstücke für das Fagott, deren Kompositionsweise entsprechend besonders einfach gehalten ist. Die Stücke sind geradezu lehrstückartig aufgebaut und vermeiden technische Schwierigkeiten.

Ein gedrucktes Konzert wird das erste Mal 1796 in der 1790 von Johann Peter Spehr gegründeten Musikalienhandlung mit angegliederter Stecherei und Druckerei erwähnt.⁸⁹ Es lässt sich bisher nicht nachvollziehen, ob die Veröffentlichung der Konzerte tatsächlich neuentstandene Werke oder bereits komponierte Werke darstellt. Die heute bekannten Werke Dietters erschienen beinahe ausschließlich bei Hans Georg Naegeli und wurden spätestens seit 1803 ebenfalls über Breitkopf und Härtel vertrieben. Dass Dietter, wie Nägele behauptet, harmonische Mittel lediglich der Abwechs-

⁸² Im Jahr 1815 wird er noch im KAB genannt. Siehe Königlich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1815, Stuttgart 1814, S. 95.

⁸³ Siehe Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart (1789). Auch wenn nicht auszuschließen ist, dass mit „Zx.“ auf Zumsteeg verwiesen wurde, verwendete insbesondere Johann Friedrich Christmann es ebenfalls als Kürzel. Drüner bemerkt dazu dass dies „für einen erste 32-jährigen Künstler eine recht ungewöhnlich Leistung [sei.]“. Zitiert nach Drüner: 400 Jahre Staatsorchester Stuttgart: 1593–1993 ; eine Festschrift (1994), S. 87.

⁸⁴ In handschriftlichen Abschriften haben sich lediglich erneut die Drucke erhalten. Die weiteren Konzerte werden von Fétis als „laissée en manuscrit“ bezeichnet und müssen heute als verloren gelten. Zitiert nach Francois-Joseph Fétis: Dieter, Christian Ludwig, in: deuxième édition, Bd. 3, 1862, S. 20–21, hier S. 21.

⁸⁵ Siehe dazu Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 129–135.

⁸⁶ Entsprechend versieht es Fétis mit der Jahreszahl 1781. Siehe Fétis: Dieter, Christian Ludwig (1862), S. 20.

⁸⁷ Siehe Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 132.

⁸⁸ Siehe den Zahlungsvermerk „Dem HofMusicus Dietter, wurde von Componirung 18. Piecen, entre acts, 10 Bogen stark, nachangebogenem [?] von dem Kapellmeister Poli beurkundetem Zettel vom 10. Nov. 1791 quittiertermaßen bezahlt – – 22 fl. – –.“ Zitiert nach HStA, [Altwürttembergische Hof-, Residenz und Spezialrechnungen], Bd. 967 KONTROLLIEREN [Residenzen – Stuttgart – Rechnungen der Kleinen Theaterkasse].

⁸⁹ Siehe Wilhelm Heinsius: Allgemeines Bücher-Lexikon, 4 Bde., Bd. 1, Leipzig 1793, URL: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/4530138> (besucht am 06. 12. 2015), S. 296.

Polonese

The image displays a musical score for a piece titled "Polonese" by Christian Ludwig Dietter. It consists of two staves, labeled "Fig. 1" and "Fig. 2", arranged in three systems. The first system shows the initial measures of the piece. The second system begins at measure 5, and the third system begins at measure 9. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, typical of a bassoon or double bass part.

Abbildung 3.4: Noten nach Christian Ludwig Dietter: Six petits duos pour deux bass, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM BB 2118a, op. 1, Nr. 1, 3. Satz.

lung wegen verwendet, lässt sich in seinen Fagottkonzerten nicht bestätigen.⁹⁰ Im Gegenteil: Die Tatsache, dass er sein *Konzert in B-Dur* schreibt und das erste Thema im Orchester stattdessen in Es-Dur einsetzen lässt, ist gerade der Form geschuldet. Das anschließende Fagottsolo, das in B-Dur auftritt zeugt geradezu von seinem Spiel mit der Form.⁹¹ Dass Dietter harmonische Elemente dennoch als Klangfarbenelemente komponierte, lässt sich hingegen bestätigen. Gerade das zweite Thema (T. 31 ff., 120 ff., 208 ff.) ist auf einer harmonischen Quintfallsequenz aufgebaut und erzeugt erst dadurch seine Kontrastwirkung zum ersten Thema. Die vielzitierten zweiten Violinen, die für die Lehrerschaft Jommellis stehen sollen, stechen in diesem Satz ebenfalls deutlich hervor.⁹² Dietter verwendete sie allerdings äußerst gezielt, besonders wenn die erste Violine die Hauptstimme übernimmt (vgl. T. 13ff, 38ff etc.). Die zweite Violine agiert hingegen äußerst selten eigenständig (vgl. T. 31ff). Wie Dietter das Fagott als Instrument in Szene setzte, ist allerdings bemerkenswert. Denn die fanfarenartige Einleitung, die sich immerhin vier Takte bis zum d'' in die Höhe schraubt, schien ihm wohl für einen Beginn des Bassinstrumentes unangemessen. Entsprechend führt die Streichergruppe die Melodie bis Takt 8 auch wieder zu einem g' und vier Takte später auf ein es' zurück. Dass die Tonhöhe für die Konzeption eine Rolle gespielt hat, zeigt sich entsprechend am Soloeinsatz in T. 47ff, der zwar die Orchesterfanfare von T. 1ff nachahmt, aber stattdessen in die Tiefe führt. Gewissermaßen als Fanfare für Bassinstrumente.

⁹⁰ „Da bei Dietter die Harmonik ausschließlich ein Moment der Variabilität, der Abwechslung ist – ein Effektmittel –, kann sie nicht formbildend wirken.“ Zitiert nach Reiner Nägele: 'Belmont und Constanze' in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich, in: *Die Musikforschung* 50 (1997), S. 277–294, hier S. 284.

⁹¹ Dies gilt auch für das dritte Fagottsolo (T. 180ff), in welchem das Thema ebenfalls in B-Dur auftritt.

⁹² Siehe bspw. Abert: *Die dramatische Musik* (1907), S. 592. Die Äußerung geht vielleicht auch auf Schubarts Aussage zur Charakterisierung von Jommellis Musik zurück „Seine, Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung“ Zitiert nach Nägele: 'Belmont und Constanze' in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich (1997), 293 Fn. 46.

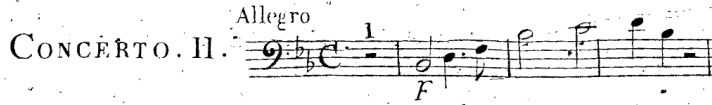


Abbildung 3.5: Noten nach Christian Ludwig Dietter: Concerto [B] pour le basson ... No II, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM D2998, 1. Satz, Fagotto Principale, T. 1–4.



Abbildung 3.6: Noten nach Christian Ludwig Dietter: Concerto [B] pour le basson ... No II, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM D2998, 1. Satz, Fagotto Principale, T. 44–49.

Betrachtet man die Fagottkonzerte, die unter ähnlichen Umständen wie Zumsteegs Cellokonzerte entstanden sind, zeigt sich, dass sie häufig aus viertaktigen Gedanken bestehen, die sich zumeist auf einen einzigen Gedanken reduzieren lassen. Dietter greift allerdings immer wieder auf seine Erfahrung aus der Theaterwelt zurück: So lässt er beispielsweise in der zweiten Tuttigruppe (T. 94–118) die Bläser (Oboen und Hörner) den Klangfluss mit repetierenden Achteln im Unisono unterbrechen.

Die beiden Doppelkonzerte für Fagott in F-Dur und B-Dur lassen gleichsam Ähnlichkeiten zu den Terzetten von Poli, dessen *Gran Concerto* sowie dem Terzett von Zumsteeg erkennen, denn die tiefen Holzbläser mussten ähnlich konzipiert werden wie später die Violoncello.

Die einfache Kompositionsweise des *B-Dur Konzerts* (Nr. 2) verdeutlicht die pädagogische Ausrichtung der Werke. Das Soloinstrument setzt nach 32 Takten ein, wobei Dietter erneut auf die strenge Einhaltung achtaktiger Perioden achtet. Die Solostimmen verhalten sich entweder im Terzabstand zueinander oder sie wechseln sich in Melodieführung und Begleitung ab. Dieses Melodieprinzip verweist stark auf Agostino Polis Kompositionen und zeigt, wie verflochten die Stuttgarter Komponisten der Hohen Karlsschule miteinander waren. Bemerkenswert ist darüber hinaus jedoch auch das zweite Solo (T.89ff), denn Dietter verwendet an dieser Stelle dramaturgische Mittel, die sich insbesondere für szenische Musikstücke finden. Während die Begleitung ausschließlich durch die erste und zweite Violine erfolgt – alle anderen Instrumente schweigen –, übernehmen die Solofagotte die melodischen Tiefen in Form einer enggeführten, nach unten gerichteten Sequenz. Dietter erreicht damit eine melodiose Beruhigung. Die Begleitung selbst repetiert beinahe ausschließlich die harmonischen Grundtöne und reduziert damit den Klang weiter. Die Tonartendisposition, wie sie Nägele etwa für die Sinfonie zum 1. Akt in Dietters Oper *Belmont und Constanze* von 1784 diskutiert, lässt, genau wie bei den Konzerten auch, Fragen aufkommen, ob diese überhaupt eine Rolle gespielt hat.⁹³ Da zu diesem Zeitpunkt ein Austausch prinzipiell nur zwischen Christian und

⁹³ Nägele führt ohne einen Hinweis auf die Quelle zu geben die Bedeutung der Tonartencharakteristik folgendermaßen aus: „Der Tonartenplan auch der übrigen Musikstücke des Singspiels [*Belmont und Constanze*] folgt auffällig Schubarts ‚Charakteristik‘, wie im Einzelnen zu zeigen sein wird. Dies ist für einen jungen Stuttgarter Komponisten jener Zeit freilich keineswegs verwunderlich. 1784/85 hatte der auf dem Hohen Asperg einsitzende Schubart seine Ideen einem seiner Schüler diktiert. Es ist anzunehmen, daß die dort formulierten Gedanken bereits vor der Niederschrift unter den Musikzöglingen der Hohen Karlsschule diskutiert wurden. Und nicht zuletzt mag gerade für einen Komponisten, der sich das Handwerk ohne autoritäre Anleitung im Selbststudium aneignen muß, ein solch ästhetisches Konzept als Handreichung verführerisch sein.“ Zitiert nach Nägele: ‚Belmont und Constanze‘ in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich (1997), S. 283. Dass es sich hierbei um einen Schüler handelte, ist vermutlich eine sprachliche Ungenauigkeit, denn es handelt sich dabei dem Vorwort Ludwig Schubarts in seiner Ausgabe von 1806 fol-

Abbildung 3.7: Noten nach Christian Ludwig Dietter: Concerto [B] pour le basson ... No II, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM D2998, 1. Satz, T. 89–94.

Ludwig Schubart stattgefunden hat und sich keine weiteren Hinweise erhalten haben, muss wohl davon ausgegangen werden, dass Dietter die Tonartencharakteristik jedenfalls zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch unbekannt war und sie wohl erst 1787 bzw. 1789 durch die Publikation unter den Musikern der Hofkapelle rezipiert worden ist. Schubarts Kompositionen hingegen mögen für Dietter zum Studium durchaus bekannt gewesen sein. Folgt man der Argumentation Nägeles, dass Dietter keine Themen, sondern Affekte illustrieren⁹⁴ wollte, dann müsste der genannte zweite Soloeinschub im Doppelkonzert in g-Moll nicht etwa als Kontrastwirkung in der Paralleltonart stehen und, Schubart folgend, „Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, zerren an einem verunglückten Plane, ununmuth'ges Nagen am Gebiß – mit einem Worte, Groll und Mißbehaglichkeit“⁹⁵ ausdrücken. Die Gegensätzlichkeit thematischer oder motivischer Abschnitte im Rahmen der gewöhnlichen Tonalität würde die g-Moll Wendung allerdings ebenfalls erklären, zumal das schrittweise Fallen der Melodie eher die betonte Schlichtheit dieser Stelle herausstellt.

Während Dietter Zumsteeg zu Beginn ihrer Karrieren den Rang durch erfolgreiche Singspiele bzw. den Preis in Komposition etc. vielleicht abgelaufen hatte, lag in den entscheidenden 1780er Jahren eine neue Situation vor. Dietter war zwar als Hofmusiker in der Hofkapelle angestellt, aber er bekam weder eine Doppelrolle wie Zumsteeg als Musiker und Lehrer an der Hohen Karlsschule zugeteilt, noch trat er mit Veröffentlichungen in Erscheinung. Erst aus den 1790er Jahren haben sich

gend um einen „Ungeübten“. Ob dieser Ungeübte als Schüler betrachtet werden kann, bleibt fraglich, denn Christian Schubart beschreibt die Person in seiner Autobiographie folgendermaßen: „Denn mir zur Seite lag ein Mitgefangener, der mehrere Freiheiten hatte, als ich: dem diktirte ich dies mein Leben durch eine dicke Wand in die Feder.“ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: *Schubart's Leben und Gesinnungen* : : Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt; Erster Theil: [...] Stuttgart 1791, S. IX–X. Holzer ging davon aus, dass es sich dabei um einen Sohn des Generals von Hügel handelte. Siehe Holzer: *Schubart als Musiker* (1905), S. 24. Dies ist in der Tat naheliegend, denn schließlich hätte die Familie Schubart regelmäßig sehen können. Holzer löst jedoch die Frage nicht auf, um welchen Hügelsohn es sich handelte. Dass es sich um Carl Friedrich (getauft: Carl Theobald) von Hügel handelt, ist fraglich. Es wäre wenig überzeugend, wenn in Schubarts Briefwechsel der junge von Hügel gemeinsam mit Stäudlin, Schunter und Bükle im Dezember 1783 auf Besuch gekommen wäre - denn sollte Carl gemeint gewesen sein, wäre dieser 1784 ca. 11 Jahre alt gewesen und für Stäudlin vermutlich nicht von Interesse gewesen. Erst mit der Überarbeitung seiner Musikalien im Juli 1785 taucht der „junge Hügel“ in Schubarts Briefen das erste Mal auf. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): *Schubart Briefe*, Bd. 2 (2006), S. 190, Brief von Christian Friedrich Daniel Schubart an Ludwig vom 30. Juli 1785. Naheliegender wäre entsprechend einer der Söhne Schelers, des Kommandanten des Hohen Aspergs von 1782–1784. Vgl. Carl Ernst Friedrich von Scheler: *Leben und Reisen des Baron von Scheller*, Th. 1/2 in 1 Bd., Frankfurt 1789, S. 110–113.

⁹⁴ Siehe Nägele: 'Belmont und Constanze' in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich (1997), S. 183.

⁹⁵ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: [Charakteristik der Tonarten], in: VC 7 (Juli 1787), S. 55–56.

vermehrt Kompositionen von Dietter erhalten, die sich datieren lassen, darunter etliche geistliche Kantaten. Zur Datierung fällt auf, dass sich die größeren Kompositionen wie etwa das *Te Deum* in D-Dur⁹⁶, sowie die Kantaten „Christen durch Taufe dem heiligen Geist geweiht“⁹⁷ und die sogenannte Confirmations-Cantate „Halleluja Ehre sei dem Sohn“⁹⁸ zwischen 1793 und 1799 entstanden.⁹⁹ Diese Zeit liegt bereits in der Wirkungszeit Zumsteegs am Stuttgarter Hof. Deshalb muss in die Vergabe dieser Kompositionen Zumsteeg einbezogen worden sein, auch wenn sich bisher dazu keine Akten als Beweise anführen lassen.¹⁰⁰

3.4 Juliana Kauffmann

In der bisherigen Forschung wurde das Leben der Juliana Kauffmann (1767–1801), Tochter von Christian Friedrich Daniel Schubart, weitgehend ausgeblendet. Dies ist umso erstaunlicher als ihr Wirken am Stuttgarter Hof als eine der wichtigsten Vermittlerrollen betrachtet werden muss. Als Ehefrau von Johann Kauffmann und selbst als Sängerin, die später unter Zumsteeg arbeitete, ist sie als eine die Hofmusik in Stuttgart prägende Person nicht zu unterschätzen. Sie hat nicht nur mit ihrer Rolle als Parze Schiller zu seinem Gedicht über Klotho inspiriert, sondern wurde, forciert durch ihren Vater, zu einer der maßgeblichen Interpretinnen der an den repräsentativen Festen aufgeführten Prologe am Stuttgarter Hof. Damit kann ihr Wirken nicht nur als Vermittlerin betrachtet werden, sondern auch als Sujet an sich. Zumsteeg konnte beispielsweise in seinen Kompositionen mit Bezug auf den gewählten Stoff entsprechend ihre familiären Bezüge aufgreifen. Julianas Ruhm blieb dennoch Zeit ihres Lebens mit dem ihres Vaters verknüpft, denn die wenigen Kommentare zu ihrer Singweise beziehen sich häufig auf ihre Deklamation, in welcher sie sicher ihr Vater gebildet hatte.

Geboren am 16. Juli 1767¹⁰¹ wurde sie nach der Verhaftung Schubarts in Blaubeuren gemeinsam mit ihrer Familie nach Stuttgart gebracht, wo sie auf Befehl des Herzogs in die Ecole des Demoiselles aufgenommen wurde. Ab 1778 wird sie das erste Mal gemeinsam mit ihrer guten Freundin Rosina Balletti (1767–?) in der Rolle des Kindes einer Witwe in einer Aufführung erwähnt.¹⁰² 1779 trat sie als Aglaia im *Preis der Tugend*¹⁰³ als eine der Grazien erneut gemeinsam mit Balletti in einer kleinen Rolle auf, denn bereits ab diesem Jahr wird sie im HAB als Sopran aufgelistet. Sie kann allerdings nicht zu den bevorzugten Sängerinnen gehört haben, denn in den zahlreichen erhaltenen Libretti der Folgejahre spielt sie keine der größeren Rollen.¹⁰⁴ Entsprechend muss auch der Auftritt von ihr in der großen höfischen Oper *Minerva* von Poli gewertet werden, in welcher sie ihren Auftritt als Klotho hatte.¹⁰⁵ Die Besetzung ist weiter nicht ungewöhnlich, darüber hinaus war sie zum Zeitpunkt

⁹⁶ Dieses hat sich in drei Abschriften erhalten: RISM ID No: 450009363; RISM ID No. 450110062; RISM ID No: 4550024050; Unter dem letztgenannten RISM-Sigle verbirgt sich das Autograph Dietters, welches im Titel mit der Datierung „Im August 1794“ versehen ist.

⁹⁷ RISM ID No: 455014034; RISM ID No. 450110076; RISM ID No: 455014157; Das letztgenannte RISM Sigel lässt mit seiner Titelbeschreibung „Cantate auf das Pfingstfest. Comp. v: Dietter. 1799.“ die Datierung zu.

⁹⁸ Diese Kantate trägt im Titel von RISM ID No: 450110074 den Hinweis „Confirmations-Cantate comp. von Dietter. 1793.“.

⁹⁹ Die meisten der Kantaten lassen sich zeitlich nicht zuordnen, sodass eine genauere Bewertung bisher noch aussteht, allerdings muss wohl davon ausgegangen werden, dass viele Kantaten erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponiert wurden.

¹⁰⁰ Als „Quasi“-Kapellmeister oblag ihm ohnehin die Komposition geistlicher Werke, wie sich anhand der von Seiten der Kirche vorgetragenen Wünsche zeigen ließ. Distler hätte zumindest bei den genannten Werken deshalb keine Rolle spielen können, weil seine kurze Zeit am Stuttgarter Hof ([August] 1795–1797) nicht diese Jahre betrifft. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 945 [Staatshandbuch].

¹⁰¹ Lebensdaten nach Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 34.

¹⁰² Siehe Denkmal des besten Herzgens. Eine Unterredung zwischen Personen vom Lande und von der Stadt [...] Stuttgart 1778, ebenfalls in HStA, A 272 Bü 11.

¹⁰³ Preis der Tugend, Stuttgart 1779.

¹⁰⁴ Vgl. die zahlreichen Libretti des Jahres 1779 erhalten in HStA, A 21 Bü. 161.

¹⁰⁵ Siehe die Erwähnung unter HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 958 [Theater].

der Aufführung mit 13 Jahren sicher auch noch nicht in der Lage, eine größere Rolle spielen zu können.

Der erste Brief an ihren Vater zu dessen Geburtstag, datiert auf den 13. April 1783, zeigt, dass das Schicksal ihres Vaters ihre Gedankenwelt tief beeinflusste:

„[...] O Bester Vater! so will ich lieber meine Feder niederlegen, schweigen und beklagen, daß ich unglücklich genug bin, meinem Vater nicht einmal mündlich [zum Geburtstag] glückwünschen zu können, da meine Feder viel zu schwach ist nur den kleinsten Theil meiner Empfindungen auszudrücken.“¹⁰⁶

Der emphatische Brief zeigt jedoch ebenso deutlich, dass auch sie keinen Kontakt zu ihrem Vater haben konnte. Ihr Vater hatte auch im Gefängnis Pläne für sein „Julchen“: Ein Herr von Bidermann¹⁰⁷ aus Winterthur in der Schweiz war zeitweilig darum bemüht, sie zu ehelichen und mit in die Schweiz zu nehmen.¹⁰⁸ Allerdings keine zwei Wochen später hatte er sich gegen eine Verbindung entschieden.¹⁰⁹ Nicht nur, dass Schubart das Gedicht „An Herrn Biedermann aus Winterthur“ verfasste, ihm vielleicht auch längst mitgegeben hatte, es liegt nahe dass im Zuge dieses Besuchs auch Manuskripte für einen Notendruck in Winterthur übergeben worden waren.¹¹⁰ Im Jahr 1784 wurde mit dem Prolog für den 4. November erneut Julie als Sängerin gemeinsam mit Balletti eingeplant.¹¹¹ Der Vater setzte sich auch während seiner Haft für seine Tochter ein und bemühte sich durch seine hinzugekommene Tätigkeit als Autor ihr Rollen zu vermitteln. Die Komposition verfertigte wiederum Zumsteeg.¹¹² Dasselbe Werk fand neutextiert zum Tod von Karl Eugen 1793 noch einmal Verwendung.¹¹³ Auch wenn die Prologe der folgenden Jahre die Sänger nicht näher aufführten, ist davon auszugehen, dass Juliana daran mitgewirkt hat.

Wenig ist über die folgende Zeit zu erfahren – jedoch scheint sie in der Hofmusik tätig gewesen zu sein. Gerber behauptet in seinem Tonkünstlerlexikon, dass sie eine Schülerin von Poli gewesen sei.¹¹⁴ Bekannt ist ihre unglückliche Liebe zum Tänzer Schlotterbeck, die seitens ihres Vaters auf wenig Gegenliebe stieß.¹¹⁵ Als Johann Kauffmann um ihre Hand anhielt¹¹⁶, war ihr wohl an einer Ehe noch nicht sonderlich viel gelegen.¹¹⁷ Dennoch reiste Kauffmann als ihr Ehemann in Spe mit nach Aalen und Geißlingen.¹¹⁸ Und erst über ein Jahr später, am 11. August 1788, heiratete sie den

¹⁰⁶ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 56, Brief Nr. 233.

¹⁰⁷ Der Briefausgabe zufolge handelt es sich dabei um Hans Jakob von Bidermann (1721–1794). Vgl. ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 165.

¹⁰⁸ Vgl. ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 98, Brief Nr. 257 vom 16. September 1783.

¹⁰⁹ ebd., S. 107ff, Brief Nr. 259 vom 25. u. 30 September 1783.

¹¹⁰ Es handelt sich dabei um den Druck RISM A/I S 2249.

¹¹¹ Ob der Text erneut von Schubart stammt, ist nicht gewiss. In einem Brief vom 21. Oktober 1784 spricht Schubart davon, dass der Herzog wie ein Teufel gegen ihn handeln würde. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 162–163, Brief vom 21. Oktober 1784

¹¹² Die Komposition selbst ist nur unvollständig erhalten, sodass sich kaum weitere Aussagen über die Auftritte der beiden Sängerrinnen treffen lassen.

¹¹³ Dies legt die Neutextierung nahe.

¹¹⁴ Siehe Gerber: GerberATL, Bd.2 (1792), S. 460. Auch wenn dieser Gedanke naheliegend ist, findet sich in den Akten kein Hinweis darauf.

¹¹⁵ Vgl. Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 162–163, Brief Nr. 297 an Helena Schubart vom 21. Oktober 1784.

¹¹⁶ Es muss wohl Anfang Juli 1787 geschehen sein, um damit kurz nach der Freilassung Schubarts vom Hohen Asperg. Vgl. ebd., 304, Brief Nr. 403 an Ludwig Schubart vom 7. Juli 1787.

¹¹⁷ Schubart äußert sich dazu am 26. August 1787 gegenüber Ludwig und spricht noch immer nur vage davon, dass Kauffmann wohl Ludwigs Schwager werden würde. Brief an Ludwig Schubart vom 26. August 1787, Schubart 2006, Briefwechsel, Bd. 2, S. 311–312. [Nr. 411]

¹¹⁸ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 319, Brief Nr. 417 an Ludwig Schubart vom 18. November 1787.

Hofmusiker.¹¹⁹ Aufgrund der zeitlichen Nähe dürften wohl auch die Einnahmen, die direkt am 16. September 1788 an Juliana Schubart gingen, damit in Zusammenhang stehen.¹²⁰

Eine wichtige Reise fand jedoch im Frühjahr 1790 statt, als Juliana sich mit ihrem Mann nach Auskunft ihres Vaters nach „Karlsruhe, Mannheim, Mainz und Frankfurt“¹²¹ begab. Sie hatte laut Schubart eine Reiseerlaubnis aufgrund der Schließung des Theaters wegen des Todes von Joseph II. am 20. Februar 1790 bekommen. Zumindest in Mannheim ließ sich Juliana am Theater hören¹²² und von ebendiesem Auftritt¹²³ erfuhr Vater Schubart,¹²⁴ der sofort auf eine dortige Anstellung hoffte. Vergebens, denn dazu kam es nicht. Die wenigen Konzertkritiken ergeben ein geteiltes Bild ihres Talents. Ein anonymes Reisender berichtet von Aufführungen Mitte April, in welchen sie gemeinsam mit ihrer Mitschülerin Debüser „das – sehr große – Verdienst [errang], sich gut zu kleiden.“¹²⁵ In der nächsten Vorstellung wurde ihre Stimme explizit gelobt:

„Letztere [Juliana Kauffmann] sang ihre grosse Arie mit der so vorzüglichen Stärke ihrer Stimme, und mit kunstvollem Vortrage; auch ihre Deklamation im Dialog war richtig, und ganz mit voller Würde und Kraft sagte sie die Rede am Throne: ehe soll Brama nicht mehr Brama seyn ec.“¹²⁶

Der Anonyme Kritiker mag derweil jedoch eine weitere Lesart hinzugefügt haben, denn er wies mit einer eigenen Fußnote auf die Herkunft von Julie als Tochter Schubarts hin.¹²⁷ Was als Theaterkritik wirkt, mag womöglich auch als Kritik an Karl Eugen aufgefasst werden. Denn was der Rezensent mit der Textstelle andeutet, weist auf folgenden Text:

„Ehe soll Brama nicht mehr Brama seyn, ehe dieser Mund je dir von Liebe spricht; die Geister der Nacht sollen dieses Herz zerreißen, wenn es je Neigung für dich fühlt. Der Tod schliesse diese Augen, wenn sie dich anders, als mit Abscheu anblicken! Ich trotzte deiner Gewalt, denn sieh, ohnmächtiger Tyrann! Selbst die unsterblichen Götter unterstützen die Wuth der unterdrückten Unschuld, und machen einst auch den Wütrich zu Staub, aus dem er ward.“¹²⁸

Der anonyme Rezensent kannte zwar die näheren Umstände des Frühjahrs 1793, allerdings ist zu bezweifeln, ob er die Stuttgarter Theaterwelt tatsächlich kannte, denn gerade diese Oper lief bereits seit sie zum Namenstag von Franziska am 4. Oktober 1791 zum ersten Mal in Stuttgart aufgeführt worden war.¹²⁹ Damit war sie wohl die letzte Oper, in welcher Schubart mit seiner Tochter die

¹¹⁹ Datum nach Schauer (Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon [2000], S. 34).

¹²⁰ Siehe die Ankündigungen in Anonym: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788, S. 224 sowie ders.: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788.

¹²¹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 387–388, Brief Nr. 460 an Ludwig Schubart vom 11. November 1789.

¹²² Da ihr Urlaub sicher der Tatsache geschuldet war, dass die Trauer um Joseph II ein Aufführungsverbot an den entsprechenden Spielstätten zur Folge hatte, wurde auch die Bühne in Mannheim erst am 5. April 1790 wieder bespielt. Siehe Heinrich August Ottokar Reichard: Theaterkalender, Mannheim 1795, S. 28.

¹²³ Reichard berichtet von den Aufführungen „Sklavenhändler“ mit Musik von Peter Ritter sowie „Verirrung ohne Laster“ von Beck. In jedem Fall erwähnt Reichard Julie mit keinem Wort. Erst unter der Überschrift „Personale und Aufführungen des Stuttgarter Hoftheaters vom Jahre 1793 bis Juli 1794“ setzt er sie in seiner Aufzählung an erste Stelle. Siehe ebd., S. 53–54.

¹²⁴ Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 397, Brief Nr. 471.

¹²⁵ Zitiert nach Anonym: Ueber einige Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters im Frühjahr 1793. Von einem Reisenden, in: Zeitung für Theater und andre schöne Künste 1. Heft (1793), S. 36.

¹²⁶ Zitiert nach ebd., S. 36; Der besagte Abschnitt befindet sich im 3. Aufzug, 4. Szene. Die Noten in befinden sich in Antonio Salieri: Axur, Re d’Ormus, D-SI, HB XVIII Nr. 565.

¹²⁷ Siehe Anonym: Ueber einige Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters im Frühjahr 1793. Von einem Reisenden (1793), S. 36.

¹²⁸ Zitiert nach Axur, König von Ormus, übers. v. Sarker, Wien 1788, S. 78.

¹²⁹ Die Oper zählt damit finanziell zu den lukrativsten Stücken des Theaters, denn in der Theatral=Rechnungskasse taucht sie mit 233 Gulden, dem höchsten Wert, der am Stuttgarter Theater überhaupt eingespielt wurde. Allerdings ist dies insbesondere dem Namenstag Franziskas geschuldet, denn bereits die nächste Aufführung am 19. November 1791 spielte sie nur noch ca. 30 Gulden ein. Jedoch wurde sie auch an Karl Eugens Geburtstag am 11. Februar 1792 gespielt und erzielte erneut mit 166 Gulden großen Gewinn.

Deklamation eingeübt hat. Kann es Zufall sein, dass in dem Moment, als Schiller in Ludwigsburg verweilte, Goethes *Clavigo* einstudiert wurde und Kauffmann Zumsteegs Cellokonzert spielte, eine Feier zu Ehren der neuen Herzogin stattfand, in welcher das Topos der Parzen erneut aufgegriffen wurde? Schlotterbeck, der die Aufgabe des Hofpoeten nach Schubart übernommen hatte, berichtete darüber im Schwäbischen Merkur:

„An dem Plaz der Frau Herzogin las man in dem Garten ein S. von schönen Rannsein, und als point de vue war an der entgegengesetzten Wand ein TransparentGemälde angebracht: Hymnen und Amor winden, um die glückliche Ehe anzuzeigen, Blumenkränze um einen Altar, an dem ein S. von Sternen zu lesen ist. An dem Fuße des Altars sitzen die Parzen mit dem LebensFaden der Frau Herzogin: Atropos mit der Scheere schläft, in der Höhe sieht man den ThierKreis, in dem der 15 Mai besonders ausgezeichnet, und mit einer Glorie umgeben ist. [...] Während der Tafel wechselte Vokal- und Instrumentalmusik mit türkischer Musik ab. Die Musik stand auf zwei erhöhten Tribunen auf den kleineren Seiten des Saals.“¹³⁰

Bis zu ihrem Tod 1801 wurde Juliana noch im HAB aufgeführt, trat aber ansonsten wenig in Erscheinung. Ihr Ehemann setzte die Traueranzeige in die Zeitung und ließ verlauten:

„[...] Julie Kaufmann, einer geb. Schubart, welche uns durch die Auszeichnung, im 33sten Jahre ihres thätigen Lebens, in voriger Nacht entrissen worden ist. [...] Den 18 Merz 1801.“¹³¹

3.5 Friedrich Schiller

Die Berühmtheit Friedrich Schillers (1759–1805) ließen Zumsteeg in der Sekundärliteratur lange Zeit als dessen Jugendfreund und Zuarbeiter für *die Räuber* erscheinen. Die genaue Betrachtung der Umstände legt jedoch eine andere Lesart nahe. Zumsteeg und Schiller haben vermutlich erst nach der Entlassung Schillers – und vermutlich auch erst nach der Entlassung Zumsteegs im Juli 1781 zu einer tieferen Freundschaft gefunden. Die Bekanntschaft der beiden war damit bis zu Schillers Flucht äußerst kurz und abgesehen von den Räufern hatte Zumsteeg an den Gedichten Schillers offenbar nur wenig Interesse. Die Umstände der Stuttgarter Theaterwelt dieser Jahre legen entsprechend nahe, dass Schiller wesentlich mehr durch Zumsteeg und den Aufführungen in Stuttgart beeinflusst wurde, als Zumsteeg durch den jungen Poeten. Der Komponist stellte die Verbindung zwischen Juliana Schubart und Schiller dar und ist damit vermutlich ein wichtiges Bindeglied zwischen Schiller und der Familie Schubart gewesen.

Die Freundschaft zwischen Zumsteeg und Schiller wurde bisher von der Schillerforschung kaum wahrgenommen.¹³² Dies verwundert wenig, waren doch beide während ihrer Zeit als Zöglinge der Militärakademie vermutlich noch nicht befreundet. Abgesehen von einigen kurzen Bemerkungen, die kaum über bloße Vermutungen hinaus reichen, lassen sich praktisch keine Indizien dafür finden, dass Schiller und Zumsteeg überhaupt miteinander zu tun hatten.¹³³ Gerade die Trennung zwischen

¹³⁰ Zitiert nach Anonym: Herzogtum Württemberg. Ludwigsburg, in: SC, 23. Mai 1794, S. 127.

¹³¹ Zitiert nach ders.: [Nachruf Juliana Schubart], in: SC, 20. März 1801, S. 96.

¹³² Das Luserke-Jaqui (Schiller-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart ; Weimar 2005) erwähnt Zumsteeg genauso wenig wie die Publikation Rathgeb/Schmidt/Fischer (Schiller in Stuttgart. [anlässlich der Ausstellung Schiller in Stuttgart (12. Februar 2005 - 24. Juli 2005)], Stuttgart 2005, insbesondere Kapitel „Schillers Freunde in der Karlsschule“ S. 131–139). Auch der akribisch recherchierte und von Martin Schalhorn herausgegebene Band „Dokumente der Hohen Karlsschule“ kann hierzu nichts beitragen, da die Fokussierung auf Schiller die Dokumente vollständig ihrem Kontext entzieht. Vgl. Martin Schalhorn (Hrsg.): Dokumente zu Schillers Leben, Schiller Nationalausgabe, Bd. 41, T. 2 A : Lebenszeugnisse, 2 (Schillers Werke), Weimar 2006.

¹³³ Lediglich eine einzige Aktennotiz in den Bestrafungsakten HStA, A 272 Bü 173 zeigt, dass die Namen Schiller, Heidehoff, von Hoven und Zumsteeg untereinander stehen. Ob sich daraus auf eine Freundschaft schließen lässt, halte ich für fraglich, denn die Bestrafungen entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und wurden nach Abteilung zusammengetragen. Da diese allerdings aufgrund von veränderten Rahmenbedingungen insbesondere zu Beginn der Ausbildung neu geordnet wurden, hat eine solche Auflistung nur wenig Aussagekraft.

den unterschiedlichen Studiengängen Medizin und der Künftlerausbildung, die Zumsteeg genoss, muss alleine schon von der Koordination der einzelnen Aktivitäten recht schwierig von statten gegangen sein. Freilich kann man davon ausgehen, dass sich beide zumindest flüchtig kannten. Und bereits ein Blick in das freundschaftliche Beziehungsgeflecht, das vom Jahre 1774 vorliegt, legt anderes nahe. Zu diesem Zeitpunkt ist Schiller eben an die Schule gekommen – Zumsteeg und die meisten anderen der Musikzöglinge allerdings bereits im vierten Jahr und damit in einem Stadium der Ausbildung als die Militärschüler schon längst ihre Entlassung in die herzogliche Anstellung erhalten konnten. Als die Schüler durch Seeger aufgefordert wurden sämtliche Mitschüler ihrer Abteilung zu charakterisieren, zeigt sich deutlich, dass die Schüler weit weniger Gemeinsamkeiten verbanden, als man annehmen könnte. Selbst innerhalb der Musikzöglinge notiert Zumsteeg (es ließe sich aber auch ein anderer Zögling beispielhaft nehmen), dass er die Hälfte dieser Schüler nicht kannte, oder ergeht sich in standardisierten Floskeln – vielleicht auch um die anstrengende und langwierige Schulaufgabe abzuhaken.

Schiller kann in dieser Bewertung selbstverständlich nicht vorkommen, da sie in unterschiedlichen Abteilungen untergebracht waren.¹³⁴ Sein Eintritt in die Karlsschule und seine vorgesehene Karriere führten ihn zu anderen Bezugspersonen.¹³⁵ Gemeinsamer Unterricht, der wohl zumindest einige Jahre stattfand, ließ abgesehen von Arithmetik keine Überschneidungen zu.¹³⁶ Vielleicht hatten beide das erste Mal zur jährlichen Feierlichkeit zu Franziskas Geburtstagsfeier im Jahre 1779 Kontakt, an welcher sie gemeinsam mit einem künstlerischen Projekt beteiligt waren. Es handelte sich dabei um die in der Schillerliteratur häufig erwähnte Feierlichkeit, bei welcher *Der Preiß der Tugend* aufgeführt wurde und in welcher beinahe alle Schüler sowie etliche der Lehrer auftraten. Das Stück selbst, das dieser Tatsache Rechnung trug und entsprechend viele der auftretenden Charaktere lediglich einen einzigen kurzen Auftritt zu absolvieren hatten, macht allerdings ebenfalls deutlich, wie getrennt die Welt des Sprechtheaters und die der Oper war. Schiller, der entsprechend seiner Stellung und Ausbildung als Medizinzögling einer anderen Abteilung recht früh im Stück auftrat, hatte mit dem Ende des Stücks, dem Götterfest auf dem Olymp praktisch nichts zu tun. Gerade die mitwirkenden Musiker dürften sich allerdings auf diesen letzten Teil beschränkt haben, schließlich traten ausschließlich an dieser Stelle die Zöglinge der Kunst- und Musikklassen auf. Dennoch lässt sich mutmaßen, dass aufgrund des Alters und des Interesses an der Musik in dieser Zeit der Grundstein gelegt wurde für die in den kommenden Jahren so wichtige Freundschaft. Für das Jahr 1780 wurde in der Zeitung *Nachrichten vom Nutzen und Vergnügen* die Feierlichkeit des Geburtstags nur äußerst knapp beschrieben, eine Aufführung noch nicht einmal erwähnt.¹³⁷ Im seit 1780 geführten Tagebuch der Franziska von Hohenheim findet sich die Aufführung allerdings beiläufig vermerkt:

„Wie dieses zu End wahr, so fuhr man in die academie, wo zuerst frie gestiegd wurde und dan mit einer allerliebsten Fete surpreniert wurde, die sich u. auf den Speis Sahl fierde, wo Ihre Durch-

¹³⁴ Wenngleich die Klassen personell etwas wechselten, wird er insbesondere mit Plieninger, Elwert, Jacobi, von Hoven, Reinhard, Hoelder und Liesching unterrichtet worden sein. Siehe HStA, A 272 Bü 101.

¹³⁵ Ob Schiller eine musikalische Ausbildung erhalten hat, wie Ottmann behauptet, lässt sich nicht aus den entsprechenden Akten herauslesen. Vgl. Dagmar Ottmann: Klang der Sirenen und Sprache des Herzens. Zu Schillers Musikästhetik, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (Stiftung für Romantikforschung), Würzburg 2006, S. 525–558, hier S. 526; vgl. auch Gero von Wilpert: Schiller-Chronik. sein Leben und Schaffen (Kröners Taschenausgabe), Stuttgart 1958, S. 18. Hingegen wurde akribisch notiert, dass Schiller in den Jahren 1774–1776 keinen Musikunterricht erhalten hat. Siehe HStA, A 272 Bü 162. Siehe auch die entsprechenden übertragenen Listen des Zöglings Schiller der Unterrichtslisten. Siehe Schalhorn (Hrsg.): Dokumente zu Schillers Leben (2006), (Jahrgang 1774) S. 47–49, (Jahrgang 1775) 76–78, (1776) 89–92, (1778) 121–122, (1779) 136–138, (1780) 172–174. Auch dort lässt sich keine einzige Bewertung im Fach Musik finden.

¹³⁶ Es findet sich eine einzige Bemerkung in einer geplanten Unterrichtseinteilung des Jahres 1774, in welcher zwischen Zeichnen und Musik als Fach gewählt werden konnte. Siehe ebd., S. 72.

¹³⁷ Die SPZ muss für diesen Zeitraum als verloren angesehen werden.

leicht auch wieder 200 arme leide gespeiset wurden u. ganz gekleidet von Fuß auf von der Gnadt
Ihro Durchleucht waren.¹³⁸

Erst nach Schillers Abgang von der Akademie und mit seinem Dienst als Mediziner bei General-Feldzeugmeister Augé änderten sich die Umstände.¹³⁹ Im Verlauf des Jahres 1781 müssen Zumsteeg und Schiller in engeren Austausch getreten sein.¹⁴⁰ Nicht nur das Ausscheiden aus der Akademie, sondern auch die gemeinsame Bekanntschaft zu Louise Vischer, Luise Zumsteegs (geb. Andrea) verwitweter Tante in deren Wohnung Schiller zog, schufen Verbindungsmöglichkeiten.¹⁴¹ Der Einzugs Schillers erfolgte am 1. Februar 1781 und damit zwei Wochen nach dem plötzlichen Tod des Mitschülers Johann Christian Weckherlins.¹⁴² Schillers Freund Streicher, der sich für Musik interessierte, allerdings im Waisenhaus groß wurde und entsprechend auch nicht annähernd dieselbe profunde Ausbildung in der Musik wie Zumsteeg erhalten haben kann, mag Vermittler gewesen sein. Auch über diese Verbindung lässt sich allerdings nur mutmaßen.¹⁴³

Dass Schiller von Zumsteeg überhaupt als Literat wahrgenommen wurde, muss wohl bis zur Veröffentlichung seiner Räuber bezweifelt werden.¹⁴⁴ Erst danach entschloss sich Zumsteeg zögerlich dessen Texte in Musik zu setzen, was auf eine beginnende Freundschaft hindeutet.¹⁴⁵ Ausgang der Verbindung beider mag die schwäbische Anthologie von Stäudlin gewesen sein. Schillers Gedicht *An Laura* war bekanntlich das einzige, welches in dieser Gedichtsammlung aufgenommen wurde. Zumsteegs Vertonungen beschränkten sich jedoch auf das *Frühlingslied eines um seine verstorbene Geliebte Trauernden* von Conz, *Warmfried an Luise* von Stäudlin – ein Gedicht an Zumsteegs Liebe Luise Andrea –, sowie *An meine Freunde* von Hartmann.¹⁴⁶ Schillers direkte Entgeg-

¹³⁸ Zitiert nach Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), 10. Januar 1780, S. 15.

¹³⁹ Die phantasievolle Geschichte, die Gerhard Jäger über die „Freyheitsfeier“ zeichnet, ist, wenngleich nicht ganz unrealistisch, nicht mit der Quellenlage vereinbar. Die NNZ vom 22. Dezember 1780 berichtet darüber dass Karl Eugen sich zum Nachtmahl in der Akademie befand, wo er mit den „anwesende[n] Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers“ speiste. Keiner der Bekannten Schillers erwähnt eine solche „Freyheitsfeier“ und an keiner anderen Stelle fällt dieser Begriff. Weshalb Gründungsmitglieder von 1824 bei einer etwaigen ersten Feier teilgenommen haben sollen, bleibt schleierhaft und unglaubwürdig. Siehe Gerhard Jäger: Zur Vorgeschichte des Stuttgarter Liederkranzes, in: 175 Jahre Stuttgarter Liederkranz: 1824 - 1999, Stuttgart 1999, S. 19–76, hier S. 27–29. Auch die folgende Behauptung, dass sich zu Rapps Geburtstag am 6. Februar 1781 eine Männergesangsgruppe versammelt hätte, lässt sich nicht verifizieren und erscheint abwegig. Siehe ebd., S. 31. Schließlich öffnete der Tuchladen von Gottlob Philipp Rapp erst Ende des Jahres 1793. Vgl. Anonym: Stuttgart. Gottlob Philipp Rapp [...] In: SM, 9. Dez. 1793, S. 650.

¹⁴⁰ Zeitlich fällt dies mit der näheren Bekanntschaft Schillers zu Andreas Streicher zusammen. Siehe Christoph Oehm-Kuehnle: Er wies jeden Ton singen zu lassen: der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761 - 1833) ; kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext ; Quellen - Funktion - Analyse, Diss., Tübingen: Eberhard-Kals-Universität, 2008, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-34458>, S. 27.

¹⁴¹ Vgl. Nägele: Schillers Laura (1942), Heft 4, S.74. Louise Vischers Ehemann war selbst ebenfalls als Hauptmann im Augéischen Regiment, allerdings am 1. März 1779 und damit vor Schillers Eintritt, bereits verstorben.

¹⁴² Siehe ebd., Heft 4, S. 74.

¹⁴³ Vgl. Oehm-Kuehnle: Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (2008), S. 27–28.

¹⁴⁴ Dass Zumsteeg sich angeblich auf einem von Fest am 15. Dezember 1780 zu einer Vertonung von Schillers Räuber entschlossen habe, ist nicht zu begründen. Wahrscheinlicher ist die Deutung von Georg Günther, dass selbige im Frühjahr 1782 entstanden sind. Vgl. Georg Günther: Ein Meister setzte die Arien ... daß man den Text bei der Musik vergessen wird. Die Kompositionen Johann Rudolf Zumsteegs zum Schauspiel 'Die Räuber' von Friedrich Schiller, in: Concerto 2001, S. 18–26, hier S. 18.

¹⁴⁵ Lieder, die auf Texte von Schiller basieren, lassen sich mitunter schwierig datieren. Das bisherige Werkverzeichnis nach Martin gibt die folgenden an: *Ritter Toggenburg* (1798?), [Monolog aus] *Maria Stuart* (1801), *An den Frühling* (1782/83?), *Brutus und Cesar* (1782?), *Die Erwartung* (?), *Des Mädchens Klage* (?), *Reiterlied* (1797), *Morgenfantasie* (?), *Aus Schillers Jungfrau von Orleans* (1801,1802), *Johannas Lebewohl* (?). Die anonyme Veröffentlichung der *Räuberlieder* fand zwar durch einen Nachdruck bei Artaria weitere Verbreitung, jedoch wurde Zumsteegs Name auch 1788 mit dem Autor „Schiller“ abgedruckt – und damit zu einem Zeitpunkt als die Räuber bereits in Stuttgart mehrfach aufgeführt worden waren und Zumsteeg bereits unter seinem Namen publiziert hatte. Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2), Wien 1952, S. 61.

¹⁴⁶ Siehe Stäudlin (Hrsg.): Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782 (1781), S. 50–52 mit Notenbeilage, S. 83–85 mit Notenbeilage, S. 127–129 mit Notenbeilage.

nung auf diese Veröffentlichung äußerte sich kurze Zeit später in seiner eigenen Anthologie von Gedichten. Aus den in diesem Band veröffentlichten Gedichten vertonte Zumsteeg¹⁴⁷ *Eine Leichenfantasie*¹⁴⁸, sowie *Oßians Sonnengesang*¹⁴⁹. Betrachtet man die Tatsache, dass Zumsteeg damit das Christoph August von Hoven gewidmete Gedicht auf dessen Tod, sowie die Übersetzung Oßians von dessen Bruder Friedrich Wilhelm vertonte, liegt der Schluss nahe, dass sich Zumsteegs Vertonungen eher auf die Brüder Hoven als auf Schiller bezogen. Entsprechend ist die Existenz der Lieder im Musenalmanach eher ein Beweis für die Freundschaft zu den Hoven Brüdern, als zu Schiller.¹⁵⁰ Dennoch stellt dieses Gedicht die erste künstlerische Verbindung zwischen Schiller und Zumsteeg dar.

Auch in der Folgezeit, in welcher Schiller sich bis zur Flucht mit Zumsteeg wirklich angefreundet haben muss, waren beide durch ihre unterschiedlichen Berufe getrennt.¹⁵¹ Auch wenn Schiller nach seiner Entlassung, wie Landshoff berichtet, weiter über die Töchter Andreä mit Zumsteeg in

¹⁴⁷ Die beiden Gedichte werden in der Anthologie mit „in Musik beym Herausgeber zu haben“ bezeichnet. Heute existiert kein Exemplar dieser Musikbeilage mehr in deutschen Bibliotheken, sodass es bei der Annahme bleiben muss, dass der nicht näher bezeichnete Komponist Zumsteeg war. Als Hinweis für die Autorschaft Zumsteegs als Komponist dient die etwa zeitgleiche Entstehung des Liedes *An den Frühling*, welches sich in Luise Zumsteegs Liederalbum von 1783–84, sowie dessen Druck erhalten hat. Siehe Heinrich Philipp Böbler (Hrsg.): *Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift*, 2 Bde., Speier 1784, Zehnde Woche, S. 37. Da jedoch in Stäudlins Musenalmanach bereits Dieter als Komponist aufgetreten ist und dessen Liedschaffen bisher noch nicht ausreichend untersucht ist, wäre auch dessen Autorschaft denkbar.

¹⁴⁸ Das mit „Y.“ unterschriebene Gedicht wird Schiller zugerechnet. Siehe Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch* (2005), S. 495. Siehe dazu auch die Äußerungen von Friedrich von Hoven. Friedrich Wilhelm von 1759-1838 Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven : von ihm selbst geschrieben und wenige Tage vor seinem Tode noch beendigt*, Nürnberg 1840, S. 52–53.

¹⁴⁹ Die Übersetzung des Textes entspricht derjenigen von Von Hoven. Siehe Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch* (2005), S. 497.

¹⁵⁰ Dass die Verbindung jedoch auch zu den Hovens nicht sonderlich eng gewesen sein kann, lässt sich anhand der spärlichen Äußerungen Friedrich Hovens über Zumsteeg entnehmen. Erst in seiner Autobiographie von 1840 erwähnt er ihn und dort ausschließlich in einem einzigen Satz: „Mit Dannecker und Zumsteeg, wovon der erstere einer der ersten Bildhauer unserer Zeit, der andere als ein vorzüglicher Musiker und Komponist anerkannt ist, standen wir auf einem gleich freundschaftlichen Fuß.“ Zitiert nach Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven* (1840), S. 58.

¹⁵¹ Ob Schiller in dieser Zeit die Möglichkeit hatte Schubart auf dem Hohen Asperg zu besuchen, muss als eher unwahrscheinlich gelten. Scharffenstein berichtet zwar, dass einige „kräftige Gedichte Schubarts [...] bei ihrer Erscheinung [...] starken Eindruck auf Schiller machten. Er wallfartete deßwegen ein paar Mal auf den Asperg, um den damalen noch scharf Surveillirten kennen zu lernen.“ Zitiert nach Georg Friedrich Scharffenstein: *Jugenderinnerungen eines (sic!) Zögling der hohen Karlsschule in Beziehung auf Schiller*, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 7. März 1837, Nr. 56, S. 221–22, Nr. 57, S. 226–27, Nr. 58, S. 230–32, (7.–9. März 1837), hier S. 231. Hoven berichtet ebenfalls von Besuchen, die aus seiner Sicht durch ihn initiiert wurden. Vgl. Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven* (1840), 114 f. Da Theaterstücke nach Riegers Tod am 15. Mai 1782 mit dem neuen Kommandanten schnell abgeschafft wurden, muss das Schauspiel, von dem von Hoven berichtet am 1. Oktober 1781 stattgefunden haben, woraufhin er Schiller zu Rieger gebracht hätte. Die Ähnlichkeit der Geschichte von Hovens sowie derjenigen zum Treffen zwischen Schubart und Vogler wurde bereits kontextualisiert. Holzer: *Schubart als Musiker* (1905), S. 22–23. Der Ansicht Müllers in seinem kenntnisreichen Artikel pflichte ich bei, in welchem er ein Treffen ebenfalls für unrealistisch hält. Vgl. Müller: *Ein Besuch, der nie stattfand* (2012), besonders S. 32. Letztlich klären könnte dies nur ein Urlaubsgesuch oder eine aktenkundlich festgehaltene Äußerung, vermutlich von einem der beim Augéischen Regiment beteiligten Personen. Da diese Unterlagen (Stadt Stuttgart, Inventur der Exemten I. Klasse, fasz. 64, Nr. 538) – insbesondere das von Augé rudimentär geführte Tagebuch – im Zweiten Weltkrieg zerstört worden sind, lässt sich an dieser Stelle nur noch der Verlust bedauern. Vgl. Karl Stenzel: *Herzog Karl Eugen und Schillers Flucht: neue Zeugnisse aus den Papieren des Generals von Augé (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 1)*, Stuttgart 1936, S. 7. Auch die namentlich bekannten Personen in führenden Positionen des augéischen Regiment (Obri- und Commandeur Baron von Rau, Obri-Lieutenant von Scheler, Obri-Wachtmeister von Wolff, Lieutenant von Helmbruch, Lieutenant Huber, Hauptmann Bregenzer, Hauptleut Uttenhoven, Hauptleut Fridolin, Hauptleut von Gaisberg, Hauptleut von Werkamp [jun.], Hauptleut Stumpe, Lieutnant Musculus, Lieutnant Stein [sen.], Lieutnant von Stetten, Lieutenant Bleibel [sen.], Lieutnant von Lehsten, Lieutnant von Weickersreutter, Lieutnant von Böhnen, Lieutnant von Forstner, Lieutnant Bleibel [jun.]) haben keine weiteren Aufzeichnungen über ihr Regiment hinterlassen, sodass über den Standort und genaue Tätigkeit des Regiments kaum etwas bekannt ist. Siehe HWA 1781 (1780), Einschub unnummeriert.

Verbindung gestanden hat¹⁵², lässt sich die nächste künstlerische Zusammenarbeit erst mit der Vertonung der Räuberlieder nachweisen. Zeitlich kann die Entstehung allerdings nur äußerst vage auf die Zeit vor der zweiten Auflage eingrenzt werden.¹⁵³ Darüber hinaus lassen der oft fehlerhafte Stich von Götz in Mannheim, die Besetzung und die Kompositionsweise auf eine eilige Produktion schließen.¹⁵⁴ Deshalb liegt es nahe, dass sich Zumsteeg in Anbetracht seiner neuen Aufgaben am Hof nicht in der Lage sah, die Noten für Schiller zu beenden. Wie Mann und Hertz bereits anmerkten, ist die Kompositionsweise orchestral, was sich beispielsweise an den Abschnitten im Unisono zur Überleitung in Abschied Andromedas und Hektors nachweisen lässt.¹⁵⁵ Mit wenig anspruchsvollen kurzen Skalen, die in der Regel auf einen Fünftotonraum beschränkt bleiben, waren sie vermutlich eher in der Form eines arrangierten schlicht gehaltenen Klavierstückes arrangiert worden.¹⁵⁶ Aufgrund der ungefähr zeitgleich entstehenden Liedern muss davon ausgegangen werden, dass eine weitere Person, naheliegender wäre Götz selbst, erheblich in die Komposition eingegriffen hat.

Die nächste eindeutige Verknüpfung beider findet sich erst wieder bei Schillers Flucht.

„Auch seinen besten Freunden (seine Familie ausgenommen) hatte Schiller seine schnelle Abreise verheimlicht. Zumsteeg wußte darum, und begleitete ihn. Bei dem ersten Dorfe von Stuttgart nahm er Abschied von Schillern. Oeffters dachte der Verewigte an diesen Abschied, und als Zumsteeg gestorben war, nannte er ihn den geprüftesten seiner jugendlichen Freunde.“¹⁵⁷

Dass Zumsteeg Schiller begleitet hätte, ist wohl als reine Unterstellung zu werten.¹⁵⁸ Streicher berichtet davon, dass er und Schiller „Gegen Zehn Uhr in die Kutsche steigen konnten“, obgleich neun Uhr geplant war.¹⁵⁹ Da in Franziska von Hohenheims Tagebuch vermerkt ist, dass die hohen Herrschaften (das russische Großfürstenpaar) erst bei Nacht (d.h. nach 19:00 Uhr) auf Schloss Solitude fuhren¹⁶⁰, um dort Zumsteegs Oper zu sehen, kann Schreyvogels Äußerung nicht stimmen. Dennoch legt das Zusammenfallen der Daten von Schillers Flucht und Zumsteegs Oper eine Verbindung nahe. Möglicherweise war es Schillers einziger Termin, von dem er sicher wusste, wo sich das Großfürstenpaar befinden würde?

¹⁵² Beispielsweise ist er bei seiner zweiten Fahrt nach Mannheim am 25. Mai 1782 gemeinsam mit Henriette von Wolzogen, sowie Louise Vischer gefahren. Am 30. August 1782 tritt er gemeinsam mit der letzteren als Pate bei dem Grenadier Christian Kronenbitter auf. Siehe Nägele: Schillers Laura (1942), Heft 4, S. 77. Vgl. auch Scharffensteins Äußerungen; Scharffenstein: Jugenderinnerungen eines eines (sic!) Zöglings der hohen Karlsschule in Beziehung auf Schiller (1837), Nr. 58, S. 231.

¹⁵³ Siehe Michael Mann: Studien und Vorstudien zu Schillers 'Räubern', Bern 1974, S. 123.

¹⁵⁴ Weshalb Mann und Hertz darauf hinweisen, dass die Violinstimme den „Ansprüchen des virtuosens Streicherkörpers des Mannheimer Orchesters nicht unwürdig gewesen“ seien, ist unverständlich. Die Komposition Zumsteegs ist äußerst schlicht gehalten, wobei gerade der Violinstimme kaum eine anspruchsvolle Rolle zukommt.

¹⁵⁵ Siehe T. 23–26, T. 41–43. Diese charakteristischen Überleitungen finden sich beispielsweise in der Ouvertüre Das tartarische Gesetz, Cod. Mus. II fol. 13a, LWV C/I 4, D-SI.

¹⁵⁶ Da die Instrumentierung durch das Cembalo vorgeschrieben war, muss davon ausgegangen werden, dass sie für das einfache Abrollen der Hand konzipiert waren. Es kommt hinzu, dass Zumsteeg im kurz zuvor entstandenen gleich besetzten Lied *Osians Sonnengesang* eine derartige Begleitung vermeidet. Es treten dort zwar ebenfalls unisono-Stellen auf, mit welchen die Formteile verbunden werden, eine schlichte Begleitung wird dort aber ganz offensichtlich vermieden. Die metaphorische Deutung des „Speere werfens“, von der Andromeda gesungen, die sich im gleichmäßigen Steigen und Fallen der Tonstufen wiederfinden lassen könnte, widerspricht der darauf folgenden, parallel gestalteten Unisono Stelle nach der Rede Hektors (T. 41–43), in welcher sich eher ein musikalischer einfacher Abschluss verbirgt als eine onomatopoeische Nachdichtung.

¹⁵⁷ Zitiert nach Joseph Schreyvogel: Biographie Schiller's und Anleitung zur Critic seiner Werke, Wien, Leipzig 1810, S. 69.

¹⁵⁸ Joseph K. Schreyvogel äußert sich nicht über seine Quellen.

¹⁵⁹ Zitiert nach Andreas Streicher: Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785, Stuttgart, Augsburg 1836, S. 77–79. Vgl. Andreas Streicher/Herbert Kraft (Hrsg.): Andreas Streichers Schiller-Biographie (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 5), Mannheim 1974, S. 55; Oehm-Kuehnle: Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (2008), S. 16.

¹⁶⁰ Siehe Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 181.

Trotz der Fahnenflucht Schillers standen bereits nach kurzer Zeit am 5. März 1784 „Die Räuber“ auf dem Spielplan des Stuttgarter Theaters.¹⁶¹ Die Aufführung selbst muss im Verhältnis zu den anderen Stücken äußerst beliebt gewesen sein, denn sie spielte immerhin knapp 118 fl ein.¹⁶² Aber bereits die zweite Aufführung vom 25. März erzielte die Höchstsumme von 211 fl.¹⁶³

Wenngleich durch den Briefwechsel eine Verbindung zwischen Zumsteeg und Schiller bestand¹⁶⁴, sahen sich beide wohl erst elf Jahre später wieder, als Schiller in seine alte Heimat zurückreiste. Schillers Angst vor herzoglichen Repressalien verflog gänzlich, als während der Zeit seines Besuchs Karl Eugen starb und der neue Herzog Friedrich Ludwig sich gegenüber Schiller positiv eingestellt zeigte. In einem Brief an Körner schrieb Schiller, dass es angenehm sei „jetzt einen Menschen vor sich zu haben.“¹⁶⁵ Fraglich bleibt allerdings, weshalb Schiller praktisch keine Spuren in der Theaterszene in Stuttgart hinterließ. Sollte er seine alten Freunde von der Karlsschule besucht haben, so hat sich daraus weder eine Zusammenarbeit ergeben, noch haben sich schriftliche Zeugnisse erhalten.¹⁶⁶ Wegen der viermonatigen Hoftrauer wurde das Theater erst wieder mit *Lanassa* am 24. Februar 1794 eröffnet.¹⁶⁷ Und lediglich die Aufführung von Goethes *Clavigo* am 7. März 1794 lässt einen schwachen Verweis zu und macht indirekt deutlich, dass Zumsteeg als neuer Musikdirektor Schillers Anwesenheit im Spielplan aufgriff.¹⁶⁸

Eine weitere gemeinsame Zusammenarbeit fand erst mit den Musenalmanachen statt, die Schiller bereits ab 1794 herausgab. Kompositionen Zumsteegs finden sich indes erst ab dem Jahr 1797, in welchem Schiller den Konzertmeister bat, einige kleine Gedichte zu vertonen.¹⁶⁹ Die vier vertonten Lieder hatte Zumsteeg nach der bei ihm im Juni eingegangenen Anfrage direkt vertont, sodass der Almanach bereits im September abgeschlossen war.¹⁷⁰

¹⁶¹ Siehe Rudolf Krauß: Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater, in: WVLG 12 (1905), S. 599–627, hier S. 60. Krauß waren die Theaterrechnungen zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt, die Ankündigungen in den Zeitungsblättern beginnen hingegen erst ab 1786, sodass sein Aufsatz nicht als Referenz dienen kann.

¹⁶² Siehe HStA, A 21 Bd. 204. Zum Vergleich: Im normalen Betrieb erwirtschaftete das Theater 20–100 fl, erfolgreiche Stücke erzielten 100–180 fl.

¹⁶³ Die folgenden Aufführungen am 12. April 1784 (173 fl., 1 x), 28. Mai 1784 (93 fl.24 x), 30. November 1784 (105 fl. 24 x), 16. Mai 1785 (75 fl. 58 x), 19. Oktober 1787 (152 fl 32x), 7. Dezember 1787 (63 fl. 48x), 14. November 1788 (?), 28. Oktober 1789 (?), 8. September 1797 (?), 4. Oktober 1797 (?) usw. nach den Rechnungsbüchern 1784–1797. HStA, A 21 Bd. 203–217.

¹⁶⁴ Vgl. Günther: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" (2002).

¹⁶⁵ Brief an Gottfried Körner vom 10. Dezember 1793, FA 11, S. 670, zitiert nach Luserke-Jaqui (Hrsg.): Schiller-Handbuch (2005), S. 259.

¹⁶⁶ Von Hoven äußert wage, dass Schiller ihm empfohlen hätte, sich an einer Universität um ein Professorat zu bewerben. Siehe Hoven: Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven (1840), S. 148.

¹⁶⁷ *Lanassa* war das letzte Mal am 22. Mai 1787 gespielt worden. Landshoff bezieht die Noten (*Lanassa*) auf die erste Aufführung von 1784, wohl wegen des nur Landshoff bekannten Liederalbums von Luise Zumsteeg, in welchem sich Noten zu *Lanassa* befunden haben müssen. Martin folgt in der Bewertung Landshoff und setzt das Autograph unkommentiert in der Komposition mit 1784 an. Siehe Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 147, Nr. 245.

¹⁶⁸ Dass gerade *Clavigo* aufgeführt wurde, das Schauspiel, von welchem Schiller unterstellt wird, 1780 in der Hauptrolle aufgetreten zu sein, mag zeigen, dass es in Beziehung zur angenommenen ersten Aufführung stand. Vgl. Johann Wilhelm Petersen: Friedrich von Schillers Leben und Beurtheilung seiner vorzüglichsten Schriften: den Verehrern seiner Muse geweiht, Mutmaßl. Verf.: Johan Wilhelm Petersen, Basel [u.a.] 1811, S. 26–27. Allerdings lässt sich die erste Aufführung in den Akten nicht nachweisen, sodass Petersens Hinweis widersprüchlich erscheint. Selbst Krauß, der in seiner Publikation von 1908 die Rechnungsakten bereits durchgesehen hatte, kann sie dort nicht entdeckt haben und muss sich ebenfalls auf die Aussage Petersens verlassen haben. Prinzipiell liegt näher, dass sich Petersen auf die Vorführung von 1794 bezog. Vgl. Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 94. Krauß kann die Theaterakten allerdings nicht systematisch ausgewertet haben. *Clavigo* spielte beim Stuttgarter Publikum in der Neueinstudierung nur 74 fl. ein und muss entsprechend als mittelmäßig bis wenig erfolgreich gewertet werden, was erklärt weshalb es in der Folgezeit nicht erneut im Spielplan auftaucht. Krauß wertet dies als Zeichen der Trägheit der Stuttgarter Bühne. Siehe ebd., S. 99.

¹⁶⁹ Siehe Günther: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" (2002), S. 22.

¹⁷⁰ Siehe Ludwig Kloetzer: Die Musik in Schillers Musenalmanach, in: Jahresbericht des Gymnasiums in Zittau 1904, S. 3–42, hier S. 29.

3.6 Karl Friedrich Reinhard

Karl Friedrich Reinhard (1761–1837) zählt zu den Randgestalten in Zumsteegs Leben, tritt aber jeweils in Schlüsselmomenten in dessen Biographie auf. Der Schorndorfer Dichter zählt zu den guten Bekannten der Zumsteegs, jedoch weniger von Johann Rudolph, als vielmehr von dessen Frau Luise. Da Reinhard als Diplomat und Minister in Frankreich seit 1791 hohe Posten bekleidete und als Dichter mit Goethe korrespondierte, ist sein Leben hinlänglich untersucht.¹⁷¹ Es lassen sich grob drei bedeutsame Phasen der Korrespondenz mit den Zumsteegs einteilen: Die Zeit der Schwärmerei für Luises Schwester Minna zwischen 1781 bis 1786, die Zeit um 1787 als er als Hauslehrer bemüht war, für Zumsteeg als Vermittler aufzutreten und die Zeit nach Zumsteegs Tod, als sich Luise an ihn wandte um finanzielle Hilfe zu bekommen. Reinhard lässt sich damit für Zumsteeg stets als ein wohlgesinnter Bekannter lesen, dessen Hilfen insbesondere Luise gerne in Anspruch nahm. Weshalb Reinhard versuchte Zumsteeg als Violinspieler nach Frankreich zu vermitteln, bleibt fraglich. Genauso fraglich bleibt, welche Konzerte ihm Zumsteeg nach Frankreich übersandte, die Reinhard allerdings da bereits besaß. Zumsteeg, der seine Konzerte nie selbst zum Druck beförderte, stand im Ruf diese gerne zu verschenken. Ungeklärt muss ebenfalls bleiben, weshalb sich Luise nach dem Tod ihres Mannes in ihren Briefen an Reinhard wegen dieser Noten direkt befragte.

Die erste Verbindung zwischen Zumsteeg und Reinhard findet sich im *Schwäbischen Musenalmanach* von Stäudlin – bei dessen Zusammenstellung beide allerdings noch keinen Kontakt zueinander hatten. Erst nach dem Erscheinen des gemeinsamen Werkes, als Reinhard im Herbst 1781 nach Stuttgart reiste, können sich beide das erste Mal getroffen haben. Lang berichtet in seinem ausführlichen Artikel über die unglückliche Liebe Reinhardts davon, dass dieser Wilhelmine alias Minna erstmals auf einem Ball gesehen hätte.¹⁷² Die Verarbeitung des folgenden unstillen Liebesglückes erfolgte bei Reinhard in dessen Gedichten und ist hinlänglich bekannt.¹⁷³ Er verweilt am Stuttgarter Hof zwischen dem 25. September und 5. Oktober 1781.¹⁷⁴

„Damals sahe ich zum ersten= und letztenmale nur drei Tage lang Schiller'n, der so eben die Karls=Akademie verlassen hatte.“¹⁷⁵

Auf einem Ball hatte er dort Wilhelmine Andreä kennengelernt, für die er sich zu interessieren begann.¹⁷⁶ Er verfasste im Kreise der Dichterfreunde um den entstehenden Musenalmanach von Stäud-

¹⁷¹ Siehe Ina Ulrike Paul: Deutsche Biographie - Reinhard, Karl Friedrich Graf von, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz34521.html> (besucht am 07. 12. 2015). Ebenfalls Adolf Wohlwill: Reinhard als französischer Gesandter in Hamburg und die Neutralitätsbestrebungen der Hansestaedte in den Jahren 1795 - 1797, in: Hansische Geschichtsblätter 1875, S. 53–121. Siehe auch Jean Delinière: Karl Friedrich Reinhard: ein deutscher Aufklärer im Dienste Frankreichs (1761 - 1837) (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 110), Stuttgart 1989, S. 23.

¹⁷² Abgesehen von den Feierlichkeiten zum Namenstag Franziskas fand kein öffentlicher Ball statt. Allerdings wurde auch der Namenstag nicht in den *NNV* vermerkt. Die Maskenbälle, die insbesondere in den Rechnungsbüchern der Theatralkasse akribisch vermerkt waren, verzeichnen solche zwischen dem 20. August und dem 1. September. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 201 [TheatralCassen Rechnung]. Bereits vor dem 2. Oktober, der Aufführung des Theaterstücks „Die unvermuthete Zusammenkunft“ gesehen haben muss. Siehe ebd.; vgl. auch Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 707. Das nächste Treffen gelang erst am 4. Oktober, dem erwähnten Namenstag Franziskas, in welchem der Schlossgarten illuminiert wurde.

¹⁷³ Siehe ebd., 708ff.

¹⁷⁴ Siehe Delinière: Karl Friedrich Reinhard: ein deutscher Aufklärer im Dienste Frankreichs (1761 - 1837) (1989), S. 23. Delinière bezieht sich dabei vermutlich auf Lang (C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä [1909], S. 704).

¹⁷⁵ Zitiert nach Gottschalk Eduard Guhrer: Graf Karl Friedrich Reinhard. Eine Skizze, in: Historisches Taschenbuch (= Neue Folge 7), Leipzig 1846, S. 187–275, hier S. 197. Wenn Reinhard von „soeben verlassen spricht“ zeigt sich darin die zeitliche Distanz zwischen dieser Äußerung und den damaligen Vorkommnissen. Schiller war bereits ein Jahr von der Karlsruhschule abgegangen.

¹⁷⁶ Wenn er Wilhelmine auf einem Ball kennengelernt hatte, muss es ein privater Ball gewesen sein, da die Redouten mit dem 1. September bereits geendet hatten. Auch Franziska berichtet lediglich von ihrem Gartenfest. Siehe Württemberg:

lin einige Gedichte, die sich explizit auf die damaligen Umstände beziehen. Wenn er beispielsweise das Gedicht „An Stäudlin“ mit den folgenden Versen beginnen lässt, hatte er wohl eine konkrete Vorstellung eines Festes, dem er beiwohnte:

„Dem Sänger Hallers, der zum hohen Flug Die erste Schwingen hob, und nicht mehr fern Schon schimmern sah sein Ziel, Unsterblichkeit;“¹⁷⁷

Ob Reinhard damit auf den Dichter Albrecht von Haller oder vielmehr auf den Tenoristen Johann David Friedrich Haller anspielte, der am Stuttgarter Hof in der Rolle des Oberpriesters und des Schicksals in der Oper *Poli, Agostino! Minerva* auftrat, bleibt unklar. Dort sang Haller im Recitativ des fünften Auftritts:

<p>N.G.S. Alme figlie di Giove, ai vostri voti Propizio arride il Fato. Io di già leggo Ne' suoi decreti: e veggo Donna immortal, che a voi sü queste arene Piu degna sede a preparar sen viene</p>	<p>Oberpr. Wurd'ge Töchtern Jupiters, euren Wünschen Entspricht das gunstge Schicksal. Schon les' ich deutlich In seinen Büchern, sehe Eine Unsterbliche, die auf diesen Ufern Euch einen schönen Siz zu geben ankömmt.</p>
--	--

Tabelle 3.2: Minerva, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 36–37.

Wahrscheinlicher ist jedoch ein anderer Fall, denn als Reinhard von September bis Oktober 1781 in Stuttgart war, wird er vielleicht auch mit den Proben zur neuen Oper in Beruhung gekommen sein. Haller spielte in dieser Rolle erneut das Schicksal¹⁷⁸ und sang in der letzten Szene die Worte zur Parze Atropos:

<p>IL DESTINO ad ATROPO Rispetti d' Atropo Vita si bella L'inesorabile Ferro spietato. I Dei lo bramano: L'impone il Fato</p>	<p>Das Schicksal zur Atropos. Es schonen mit Ehrfurcht. Ein so schönes Leben Der Atropos unerbittliche Unbarmherzige Scheeren. Die Götter wünschen es: Es gebietet das Schicksal</p>
---	---

Tabelle 3.3: La Nascita di Felicita, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 52–53.

Durch seine Verbindung mit der Familie Stäudlin hatte er vermutlich von der neuen Opernproduktion erfahren, denn insbesondere die letzten Szenen müssen in dieser Zeit in Stuttgart eingetroffen und konzipiert worden sein, da sich ab September eine Korrespondenz zwischen Mattia Verazi und See-ger nachweisen lässt, in welcher die Konzeption für den kommenden Geburtstag Franziskas geplant wurde.¹⁷⁹

Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 115–117. Spätere Beschreibungen eines Taschenkalender beziehen sich lediglich auf das Fest des Vorjahres am 4. Oktober 1780, sowie das Gartenfest 1782 beim Besuch des russischen Großfürstenpaares. Siehe Gottlob Heinrich Rapp: Carl's GartenFeste in Hohenheim, in: Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen 1797, S. 133–144.

¹⁷⁷ Zitiert nach Karl Friedrich Reinhard/Karl Philipp Conz: Episteln, Zürich 1785, S. 59–60. Da der Text von Reinhard laut der Veröffentlichung im März 1781 entstanden war und damit bevor er in Stuttgart gewesen war, wird deutlich, dass die gemeinte Person des Gedichts Stäudlin war. Die Engführung des Namens und zudem die Verbindung zum Theater lassen diese Assoziation als nicht willkürlich erscheinen, auch wenn sich darin vermutlich der Verweis auf den Tübinger Professor und Dichter Albrecht von Haller (1708–1777) findet.

¹⁷⁸ Siehe HStA, A 21 Bü 958.

¹⁷⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 13.

Was Reinhard im März 1781 dichtete und im Mai 1783 mit weiteren dichterischen Kommentaren ergänzte¹⁸⁰, war entsprechend seine Erinnerung an die Aufführung. Ob er die Aufführung am 10. Januar 1781 gesehen hat, dürfte indes bezweifelt werden, denn in einer der dichterischen Ergänzungen schrieb er:

„Dem Sündenheer des Setzers und Korrektors,
 Dann Musenallmanach es grüßte: Dem,
 Der jene grosse Fehde kühn bestand
 Und Fels auf Fels dem Biltzeschleudrer Sch**
 Entgegen hundertarmig thürmte: Dem,
 Der in Vermischten Poesien sang
 Das Hochgericht, Allegorien ließ
 Um Stellas Grab und Wiege tanzen: Dem,
 Der an dem Arme weiland seiner Minna
 Trotz **'s Steifheit, seinen Guten Fürsten
 Beklatschen hört' auf Stutgards Schauplatz: Dem,“¹⁸¹

Stäudlin wird darin unterstellt, dass er am Arme Wilhelmines bei der Aufführung den Fürsten klatschen hörte, wengleich dies wohl eher der dichterischen Freiheit entsprang.

Reinhard berichtete das erste Mal 1781, ebenfalls in einem Gedicht, von einem geplanten Aufenthalt auf dem Hohen Asperg, bei dem er unbekannterweise Grüße von Luise Andreä an Schubart überbringen wollte.¹⁸² Naheliegender wäre es, dass Reinhard nicht alleine reiste, sondern vielleicht noch mit weiteren Freunden die Reise antrat. Da Schubart nach dem Tod Riegers über den Sohn des Regimentsmedicus lediglich begrenzt korrespondieren konnte, haben sich nur äußerst wenige Briefe aus dieser Zeit erhalten – und in keinem wird ein Besuch Reinhards erwähnt. Und doch wurde auf diesem Weg ein Austausch ermöglicht, der vielleicht den Gruß erklärt, den Schubart seiner Frau aufträgt: „Schiller ist ein groser Kerl – ich lieb' ihn heiß – grüß ihn!“¹⁸³ Es lässt sich aufgrund dieser Äußerung jedoch auch vermuten, dass Reinhard nicht mit Schiller zum Hohen Asperg gegangen sein kann, da sich ansonsten ein Gruß erübrigt hätte.

Der zeitweilige Kontakt Reinhards zur Familie Zumsteeg lässt sich aufgrund der erhaltenen Briefe gut rekonstruieren. Er hat sie im Jahr 1784 besucht, auch übersandte er Zumsteeg Gedichte.¹⁸⁴ Noch bis 1786 ist Wilhelmine das bedeutendste Thema allen Austausches – und er erkundigt sich auch weiterhin am Ende jeden Briefes nach ihr – jedoch mit Reinhards Stelle als Hauslehrer in Bordeaux wandelten sich die äußeren Umstände. Reinhard unterrichtete wohl auch Musik, denn er bemühte sich noch im Jahr 1788 Frankreich für Zumsteeg interessant zu machen. Als er für seinen „Kleinen“¹⁸⁵ Konzerte von Zumsteeg bekam, beschwerte sich sein Schüler, dass sie zu schwer seien. Da im Folgenden die Rede auf Herrn Teulon kommt, der „bei den Tönen einer Geige in Thränen zerfließt“¹⁸⁶, schloss Lang daraus, dass Reinhard sich in Bordeaux für die Kammermusikstelle eines Violinisten umsahe. Da Zumsteeg aber kaum Violine spielen konnte, und Reinhard vermutlich andererseits auch nicht Cellospielen konnte, muss daraus geschlossen werden, dass es sich vielleicht um die Flötenkonzerte handelte, die ebenfalls auf der Violine spielbar gewesen wären.¹⁸⁷ Da sich Reinhard dafür bedankte, obgleich zwei davon schon in seinem Besitz gewesen waren, liegt es nahe,

¹⁸⁰ Die Datierung findet sich im Titel des Gedichts, siehe Reinhard/Conz: Episteln (1785), S. 59.

¹⁸¹ Zitiert nach ebd., S. 65.

¹⁸² Das Gedicht wurde teilweise abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 48.

¹⁸³ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief Nr. 218, Mitte Juni 1782, S. 32.

¹⁸⁴ Siehe Karl Friedrich Reinhard: Brief Karl Friedrich Reinhard an Zumsteeg vom 3. Oktober 1784, (D-Sl, Cod hist 4^o 36). Ebenfalls abgedruckt in Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 709.

¹⁸⁵ Gemeint war wohl der zu diesem Zeitpunkt vierzehnjährige Sohn des Hauses Teulon.

¹⁸⁶ Zitiert nach Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 713.

¹⁸⁷ Zumindest haben sich keine Violinkonzerte Zumsteegs erhalten, wengleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass diese verloren gegangen sind.

dass Zumsteeg mehr als zwei Konzerte übersandte. Fraglich bleibt auch, wen Reinhard meinte, als er schrieb: „Man ist erhöt dran gekommen sie zu spielen.“¹⁸⁸ Die Konzerte müssen entsprechend tatsächlich zur Aufführung gedacht gewesen sein, auch wenn sich bisher noch kein Hinweis auf ein privates oder öffentliches Konzert finden ließ. Es muss davon ausgegangen werden, dass Bruder und Schwester nicht bewusst war, dass es für Zumsteeg als Konzertmeister und Violoncellist abwegig erschienen sein musste, sich als Geiger bei einer französischen Hofkapelle zu bewerben. Des weiteren lässt sich darüber spekulieren, ob nicht die Schwester Reinhardts in ihrem Nachschreiben explizit im Hinblick auf die finanzielle Situation der Violinlehrer abzielte, sodass eine Anstellung als Violoncellist nicht in Frage gekommen wäre. In der Folgezeit kam der Kontakt zum Erliegen. Luise meldete sich erst wieder nach dem Tod ihres Mannes aus Geldnot bei ihm, indem sie ihn bat sich über Aufführungsmöglichkeiten der Opern Zumsteegs zu erkundigen, wohl um etwas Geld damit verdienen zu können. Der Brief Luises wurde nach dem Tod Zumsteegs äußerst spät geschickt, am 30. Juli 1802 und damit etliche Monate nach dem Todesfall. Reinhard entschuldigte sich, dass er ihr nicht weiterhelfen könne, versprach ein gutes Wort für sie einzulegen und bemühte sich auf den Klavierauszug der letzten Oper Zumsteegs Subskribenten zu finden.

3.7 Ludwig Schubart

Ludwig Schubarts (1765–1811) Schicksal ist durch dessen Familie mit demjenigen Zumsteegs eng verflochten. Dennoch lassen sich beide wohl nicht als Freunde bezeichnen. Nicht nur die spärlichen Äußerungen in dem einzigen bekannten Brief von Zumsteeg an Ludwig Schubart geben darüber Aufschluss. Es muss eine Freundschaft auf Abstand gewesen sein, denn ein Kontakt bestand nur sporadisch. Dennoch verfasste Ludwig Schubart später Zumsteegs Leichenpredigt. Es ist darüber hinaus vermutlich eher sein Beruf als Literat, der ihn dafür geeignet erscheinen ließ als dass sich aufgrund dieser Tatsache Aussagen über die Freundschaft der beiden gewinnen ließen. Ludwig Schubart hatte darüber hinaus zwar Umgang mit Hofmusikern, allerdings spielte dabei eher Eidenbenz die entscheidende Rolle. Dennoch sind es insbesondere seine Schrift, die später in beinahe allen Lexika wiederholt und für glaubwürdig erachtet wird.

Ludwig Schubart, der Sohn Christian Schubarts, wurde am 6. Februar 1777 an der Hohen Karlschule aufgenommen.¹⁸⁹ Was seine Laufbahn an der Militärakademie anging, muss er recht erfolgreich gewesen sein. Zumindest nennt ihn die *Conduite* [Aufführungs-]Liste auf das Stiftungsfest anno 1779 als einen der drei besten der dritten Abtheilung.¹⁹⁰ Kontakt zu seiner Familie hatte er wenn überhaupt nur zu seiner Mutter. Ludwig beschreibt seinem Vater noch 1782, dass der Kontakt der Familie aufgrund ihrer Ausbildung an der Hohen Karlsschule dazu führte, dass sich Bruder und Schwester kaum zu Gesicht bekamen:

„Mein liebstes Jullchen bekomm ich selten zu sprechen; such mich aber durch Briefe enger mit ihr zu vereinen und sie näher kennen zu lernen: Dann ich versichere Sie, daß wir ohne dieß kaum einander kennten.“¹⁹¹

Er muss sich in dieser Zeit auch darum bemüht haben Klavierunterricht zu erhalten.¹⁹² Als im Jahr 1781 der Namenstag Franziskas gefeiert wurde, war Schubart der einzige der Dichter im Umfeld

¹⁸⁸ Zitiert nach Reinhard: Brief Karl Friedrich Reinhard an Zumsteeg vom 3. Oktober 1784. Lang liest statt „erhöt“ die Worte „noch nicht“. Vgl. Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andrea (1909), S. 713.

¹⁸⁹ Siehe Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 67, 481–482.

¹⁹⁰ Siehe HStA, A 272 Bü 101.

¹⁹¹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 146.

¹⁹² Schubart erhielt Unterricht in „Clavier“ bei Bertsch, der auch im Singen Unterricht erteilte. Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 82 [Unterricht].

des entstehenden *Schwäbischen Musenalmanachs* von Stäudlin, der aktiv am Fest mitwirkte.¹⁹³ Zuerst sollte er im Kaffeehaus vertreten sein, wurde dann aber für einen Chor in die Gärten bestellt.¹⁹⁴ Als Dichter konnte er sich jedenfalls nicht bei den Feierlichkeiten einbringen. Ludwig Schubart zählte wohl nie zu den engsten Freunden von Zumsteeg, allerdings legt die Verbindung Zumsteegs über Christian Schubart sowie dessen Tochter Juliana eine lose Bekanntschaft nahe. Der Briefkontakt zwischen beiden 1787 gibt darüber genauere Auskunft.¹⁹⁵

Dennoch kann die Verbindung nie ganz abgebrochen sein, denn Schubart verfasste als Schriftsteller und Bekannter die ersten kundigen biographischen Skizzen zum Tode Zumsteegs. Darin thematisiert er die Vertonungen Zumsteegs von Schillers Gedichten, sodass fraglich wird, weshalb er selbst stattdessen lieber einen anderen Komponisten wählte:

„Schiller selbst [...] gab Niemandem so gerne eines seiner Gedichte zur Compositon als Zumsteeg: ein Urtheil, das nicht etwa von bloßer Jugendfreundschaft geleitet und bestimmt ward, sondern auf einer rein ästhetischen Ansicht und dem aufrichtigsten Gefühle beruhte. So übertrug Schiller unserem Z[umsteeg] auch die meisten Compositionen für seinen Musenalmanach.“¹⁹⁶

Auch wenn die Jahre um 1790 kein enges Verhältnis der einstigen Zöglinge nahelegen, zeigt sich mit der Benennung der Vertonungen Schillers Musenalmanach die Schnittstelle zwischen den Freunden. Ludwig hatte schließlich selbst einige Gedichte zur *Anthologie auf das Jahr 1782* beigetragen und von den jüngst veröffentlichten Musenalmanache Schillers zwischen 1796 und 1800 ist jedenfalls für den im Jahr 1798 veröffentlichten eine Zusammenarbeit von Schiller und Zumsteeg existent gewesen.¹⁹⁷ Die Diskussionen um Literatur und deren Vertonung lässt Ludwig wieder aufleben, wenn er in seinem Abriss fortfährt:

„Indessen von so großem Vortheile dieser sein vertrauter Umgang mit Schiller für seine künstlerische Ausbildung überhaupt war und seyn müßte, und so sehr die zu einer wahren heiligen Sympathie gewordene Innigkeit unter den beiden Freunden in Z. den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und Bessere in der Kunst rege machte und stets lebendig erhielt, so glauben wir dennoch gerade diesem merkwürdigen Einflusse Schillers auf die Richtung des Zumsteeg'schen Talents auch die Mängel zuschreiben zu müssen, an welchen das letzere in Augenblicke seiner ersten Productivität unverkennbar litt. Wir meinen den Mangel eines die ganze Tondichtung durchpulsirenden, sie in ihrer ganzen Erscheinung und in ihrem Seyn durchweg belebenden lyrischen Elements.“¹⁹⁸

Die romantisch verklärte Sichtweise Schubarts, die gleichzeitig mit einer Kritik sowohl gegenüber Zumsteeg als auch gegenüber Schiller einhergeht, lässt sich als Reminiszenz zu dessen Vertonungen an die gemeinsame Zeit werten. Was die Äußerung allerdings nahelegt ist, dass Schubart sich besonders über die Entstehung der Anthologie äußerte, weil er selbst als Autor dafür tätig war, sodass er aus seinen Erfahrungen schöpfen konnte.

¹⁹³ Friedrich Haug stellte dort beispielsweise die Wachsamkeit dar, wohingegen der Musikmeister Seubert als „Wohlthätigkeit“ auftrat, siehe HStA, A 272 Bü 13. Die Liste selbst ist undatiert, aufgrund der chronologischen Reihenfolge umliegender Folien, lässt sich eine Konzeption für Oktober 1781 annehmen.

¹⁹⁴ Siehe ebd.

¹⁹⁵ Siehe oben 79. Der ganze Brief findet sich abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 68–69.

¹⁹⁶ Zitiert nach D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6.

¹⁹⁷ Allerdings komponierte Zumsteeg in dieser Zeit lediglich vier Lieder (Nr. 125–128). Nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 25–26. Es handelt sich dabei um Mein Traum, Sängers Einsamkeit, Erinnerung und die Die Freuden der Gegenwart. Siehe ebd., S. 255–256.

¹⁹⁸ D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6.

4

Knotenpunkte in Zumsteegs Musikausbildung

4.1 Zumsteegs Cellolehrer Agostino Poli

Nicht der erste, aber der wichtigste Lehrer Zumsteegs war Agostino Poli. Als der zehnjährige Zumsteeg auf die Hohe Karlsschule geschickt wurde, war der Italiener bereits fünf Jahre in Funktion eines Hofmusikers mit dem stattlichen Gehalt von 1000 fl.¹ am Württembergischen Hof angestellt. Dieses Gehalt wurde mit seiner Anstellung als Musiklehrer 1775 und kurze Zeit später als Konzertmeister auf immerhin 1500 fl. angehoben – „mit der Bedingung, daß selibger hiervor beständig einen Eleve in dem Violoncell zu informiren und zu herzoglichen Diensten tüchtig zu machen sich angelegen sein lassen soll.“² Da Zumsteeg als jener Eleve auserkoren wurde und deshalb wohl Polis Lehrertätigkeit den angehenden Komponisten am meisten beeinflusst hat, soll sein Leben im Gegensatz zu dem der anderen Lehrer ausführlicher dargestellt werden. Nicht zuletzt geschieht dies auch deshalb, weil sich die bisherigen Besprechungen seines Lebens in der Regel auf kurze negative Kommentare beschrän-

¹ Siehe HStA, A 21 Bü 611, Besoldungsliste von 1767.

² Zitiert nach Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 216; Siehe auch Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), S. 201. Auch nach gründlicher Aktendurchsicht war es mir nicht möglich die entsprechende Akte mit diesem Zitat in den Stuttgarter Beständen zu entdecken. Sittard bezeichnet den ganzen Absatz als „Auszug aus den Engagements der herzoglichen Theater=Virtuosen von 1758 bis 1776“.

ken, die insbesondere durch die Einschätzung von Sittard und Krauß kolportiert wurden.³ In einem zweiten Schritt werden die Schnittmengen der Kompositionen von Zumsteeg und Poli offengelegt.

4.1.1 Virtuose am Württembergischen Hof

Zum Leben Agostino Polis gibt es kaum Forschungsliteratur. Sein Geburtstag wird mit dem 10. Dezember 1739 in Neapel angegeben⁴, bereits Anfang des Jahres 1761 kam er nach Stuttgart.⁵ Im Jahr 1763 wird er bereits im HAB als Cammervirtuose genannt⁶, was sich mit der Angabe Schauers deckt, der als dessen Anstellungsdatum den 2. August 1762 nennt.⁷ Vor ihm waren Johann Heinrich Pothof (1713–1762)⁸ als erster Violoncellist, und Ignaz Voschitka (?–?), Eberhard Malter (1728–1786)⁹ und Carl Gustav Radauer (1682–1765)¹⁰ als weitere Cellisten tätig. Spätestens mit dem Tod Pothofs trat Poli 1763 dessen Stelle an und wurde als erster Violoncellist im HAB vermerkt. Drei Jahre später, im Dezember 1766, folgte er gemeinsam mit zehn weiteren Hofmusikern Karl Eugens auf dessen Reise nach Venedig.¹¹ Hofmusiker finden darüber hinaus Erwähnung in den ergänzten

³ Siehe Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters* (1890), S. 148–150. Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 87–88. Rapp berichtet sogar davon, dass Poli in ein Märchen von Wilhelm Hauff gesetzt worden sei. Siehe Rapp: *Musikstädte der Welt* (1992), S. 46. Diese Äußerung lässt sich leider aufgrund des fehlenden Verweises nicht nachvollziehen. Jedenfalls findet sich kein direkter Verweis in den Märchen-Almanachen von 1826, 1827 und 1828. Vermutlich jedoch bezieht er sich auf die Erzählung „Die Sängerin“ von 1826. Wilhelm Hauff: *Wilhelm Hauff's sämtliche Werke* Ausgabe in 10 Bänden, Bd. 9, Stuttgart 1837, S. 223–292. Meiner Ansicht nach werden in dieser Geschichte allerdings die Sängerin Rosina Balletti alias Giuseppa Bianetti und der Kapellmeister Antonio Boroni alias Carlo Boloni charakterisiert. Zwei Anspielungen finden sich jedoch, in denen Rapp zuzustimmen wäre: Polis Rechtsstreit über die Erdolchung seiner Frau auf der Bühne sowie die abschließende Anekdote über den Arzt, die an eine Erzählung von Justinus Kerner erinnert. Die insgesamt fiktive Geschichte entspinnt sich an einigen Vorkommnissen aus den 1780er Jahren in Stuttgart, wenngleich einzelne Aspekte sicher zu unterschiedlichen Personen und Zeiten gehören. Neuhaus bespricht die Erzählung, übergeht jedoch die Hintergründe zum Hofmusikleben in Stuttgart. Siehe Stefan Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser: Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen 2002, S. 71–75. Das Überspringen dieser Anhaltspunkte zum Verständnis der Werke dient nicht einem besseren Verständnis der Werke, genauso wenig wie die Schreibfehler bei den Akteuren (Giuseppa Fiametti, Carlo Bolani).

⁴ Nach Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 40–41. Schauer nimmt dieses Datum vermutlich aus den Akten der Hohen Karlsschule. HStA, A 272 Bü 133, Anstellungsdekret der Hohen Karlsschule von 1775.

⁵ Vgl. HStA, A 21, Bü 954, Brief vom 11. Januar 1761 [Beschriftet als „Travaco del Poli“]; Aufgrund der zeitlichen Nähe darf wohl angenommen werden, dass Pietro Poli, der im HAB zwischen 1759–60 als Violinist auftaucht, in verwandtschaftlichem Verhältnis zu Agostino stand. Ob es sich allerdings um den Vater handelt, wie Rasch behauptet, ist m. A. nach unwahrscheinlich. Siehe Rudolf Rasch: *Italian Opera in Amsterdam 1750 - 1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis, and Ferrari*, in: Melania Bucciarelli (Hrsg.): *Italian opera in Central Europe : 1614 - 1780; 1: Institutions and ceremonies*, Berlin 2006, S. 115–146, S. 115–136, Fn. 126. Schauer gibt einen Anton als Vater an. Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 41. Agostino Polis eigenen, unehelichen Kinder wurden am 3. Oktober 1765 und am 12. Juli 1770 geboren. Über das Schicksal der Älteren, Anna Maria Katharina, ist lediglich bekannt, dass Poli versuchte, sie im Rahmen der Verhandlungen um die Kapellmeisterstelle an der Ecole des Demoiselles unterzubringen.

⁶ Siehe *Jetzt=florirendes Würtemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1763*, Stuttgart 1762, S. 71

⁷ Da Schauer keine weitere Quellen nennt, ist die Angabe, wenngleich plausibel, vorerst nicht nachvollziehbar. In den Personalakten über Poli (HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 633 [Hofkapelle und Hofmusik]; HStA, A 272 Bü 133) findet sich dort der früheste datierte Nachweis am 8. April 1774, zwei undatierte Briefe stammen wohl von 1770, darüber hinaus existiert der oben zitierte Brief vom 11. Januar 1761 (HStA, A 21 Bü 954).

⁸ Nach Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hrsg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*, [Online-Publikation] (= Schriften zur Südwest-deutschen Hofmusik 1), [Schwetzingen] 2014, S. 1–54, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015), hier S. 42.

⁹ Nägele/Pelker (Hrsg.): *Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme* (2014), S. 515.

¹⁰ ebd., S. 515.

¹¹ In der Fouriers-Liste, die mit alter Handschrift geschrieben ist, werden einige Musiker der Entourage benannt, die ansonsten nicht im HAB geführt werden. Denkbar wäre, dass sich die anzunehmenden Schreiber, die damaligen Hoffouriers Heinrich Dünger, Carl Gustav Liebenau und Johann Heinrich Epplen, im handschriftlichen Vermerk der italienischen Namen irrten. Ansonsten ist eine weitere Zuordnung bisher nicht möglich. Bei den anderen Musikern handelte

Reisekostenabrechnungen: Lolli und Meroni am 16. November 1769; Trinkgelder für einen Musico Luchini. Auf der Rückreise bekamen „ZährungsKosten“ Cortoni, Rubinelli Baglioni, Manfredi, Steinhardt, Passavanti, auch Jommelli, „Kammermusic Poli untr. Chaise mit 4 Stühl[n] [?] d. 25. Nbris. 350 fl.“, „Und vor den KammerMusic Stainard welcher in Trient zurückgeblieben 8 Zech. fl. 41 fl.“ „Kammer Virtuos Giuseppe Aprile d. 12. Jun. das ihm zu seiner anhero Reise gdgst zugesagte Reisgeld mit 100 Zech: Fl. 523. 48.“ „den 4. Jan. bis 15. Mart. Jommelli, Mari und Cesari, die übrigen 17. Musicorum und Virtuosen [...]“ Alle Zitate nach HStA, A 19a Bü 52. Eine weitere Spur findet sich erst wieder 1768, als Freiherr Alexander von Buwinghamen Polis Anwesenheit in Graveneck am 30. Juli 1768 in seinem Tagebuch vermerkte.¹² Zweck seines dortigen Aufenthaltes waren die musikalischen Umrahmungen der Gravenecker Partie, eine jährliche, bereits zum vierten Mal stattfindende Hirschjagd, zu der Karl Eugen mit der ganzen „Suite“ anreiste: immerhin 452 Personen zuzüglich eines „Commandos“ von der Garde zu Pferd.¹³ Bei einer weiteren Jagd zwei Monate später, am 28. September 1768, spielte Poli sowie der Violinisten Raphaele Aprili als Begleitung des Violinisten Antonio Lolli¹⁴ und des Flötisten Johann Wilhelm Friedrich Steinhart.¹⁵ Kurz darauf bemühte sich Poli im Jahr 1769 um eine längere Reise, dieses Mal allerdings auf eigene Kosten. Der geheime Legationsrat Albrecht Jakob von Bühler (?-?), der in diesem Fall das Schreiben an Karl Eugen übermittelte, berichtete von einem Gespräch mit Poli am 31. August 1769.¹⁶ Er betonte, dass er sowie der Hofmusiker Johannes Wangner¹⁷ versucht hätten, Poli von seinen Urlaubsplänen¹⁸ abzubringen, allerdings „da solches vergeblich war ihm begreiflich zu machen, daß wann solcher [der Urlaub] auch statt haben [lies: finden] sollte, er doch nicht länger als bis 1.^m 9bris [1. November] gehen könne“¹⁹. Bereits hier scheint Poli ein weiter entferntes Ziel ins Auge gefasst zu haben, denn Bühler berichtete weiter: „Er deklamierte mir aber nach langem hin und wider Reden, daß sein Urlaub nicht kürzer als von 3. Monathen seyn könne.“²⁰ Am 26. Juli 1770 wurden jedenfalls bei Mme. Bérault, einem Pariser Musikverlag, geführt vom gleichnamigen Ehepaar, sechs Quartette Polis angekündigt.²¹ Ob

es sich um „54 Niccollo Jom[m]elli [Oberkapellmeister (1714–1774)], 55. [?] „Fongrelli [?], (?-?), 56. [?] Cardono [Tenor? vielleicht Arcangelo Cortoni, (ca. 1730–?)], 57. [Pietro] Martinez [Konzertmeister, (?-?)], 58. [Giovanni] Rubinelli [Contra-Alt, (?-?), 59. [Andrea] Kurz [Violine, (ca. 1714–?)], 60. Luigi Baÿlioni [Violine, (?-?)], 61. [Candido] Passavanti [Kontrabass, (ca. 1737–1795)], 62. [Agostino] Poli [Violoncellist, (1737–1819)], 63. [?] Kunhard [?, (?-?)], 64. [Florian] Deller [Ballettkomponist, (1729–1773)]. Zitiert nach HStA, G 230 Bü 70, Fourriers-Liste zur Rayße nach Venedig.

¹² Siehe Alexander Maximilian Friedrich Freiherr von Buwinghamen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherrn von Buwinghamen-Wallmerode über die 'Land-Reisen' des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in der Zeit von 1767 bis 1773, hrsg. v. Ernst Freiherr von Ziegesar, Stuttgart 1911, S. 67–68

¹³ Siehe ebd., S. 69.

¹⁴ Wenngleich Buwinghamen lediglich Lolli mit dem Nachnamen benennt, kann beinahe ausgeschlossen werden, dass es sich dabei um Caetano Lolli handeln könnte, denn selbiger war zwischen dem 29. April 1768 und dem 10. Juli 1769 nicht angestellt. Siehe Nägele/Pelker (Hrsg.): Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme (2014), S. 511.

¹⁵ Siehe Buwinghamen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten (1911), S. 87–88.

¹⁶ Siehe HStA, A 21 Bü 611, Schreiben vom 31. August 1769

¹⁷ Johannes Wangner (1727–1774), Notist und Sänger im Alt, nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 276 [Verlassenschaftssachen]; Seine Personalakte enthält nur ein einziges Schreiben von ihm, datiert auf den 9. Juli 1769. Vgl. Nägele/Pelker (Hrsg.): Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme (2014), S. 500

¹⁸ Poli war nicht der Einzige, der um Urlaub gebeten hat und so liegt es aufgrund eines kurzen undatierten Aktenvermerks nahe, dass sich die Länge des Urlaubs nach der Stellung am Hof richtete: Lolli etwa hatte bis 20. Dezember Urlaub, Steinhardt und Poli [als Polÿ bezeichnet] [mit Bleistift vermerkt] bis zum 1. November, Thorante Agustinelli, Johannes Nisle, Gabriele Missieri und NN Lepy bis zum 20. September. Siehe HStA, A 21 Bü 611.

¹⁹ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 31. August 1769.

²⁰ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 31. August 1769.

²¹ Siehe *Annales, affiches et avis*, 26. juillet 1770 (S. 751). Die Angaben nach Anik Devriès-Lesure: L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces (= Sciences de la musique), Paris 2005, S. 422. Die Angaben ließen sich allerdings nicht überprüfen, denn die *Annales, affiches et avis* erschienen wöchentlich immer mittwochs, was im Jahr 1770 auf den 25. Juli (Ausgabe Nr. 30) bzw. den 12. Dezember (Nr. 50) fiel, in beiden Fällen werden die Werke Polis nicht erwähnt.

deshalb Paris als Ziel seines Urlaubs von 1769 angenommen werden kann, oder ob Poli 1770 erneut eine Reise nach Paris angetreten hat, muss vorerst im Unklaren bleiben.²² Auf dem Pariser Druck wurde sein Name mit dem Zusatz „1er violoncelle au service de M. Le duc régnant de Wirtemberg. Prix 9 Liv.“ genannt.²³ Im anhängenden Verlagskatalog erschienen die Quartette dann unter der Rubrik „Simphonie“.²⁴ Die Tatsache, dass er sich als erster Cellist bezeichnete, bestärkt die Annahme, dass es sich bei dem undatierten Druck der Quartette um diesen handelte, als er lediglich diese Stellung innehatte. Gewidmet wurden die Quartette „A. M.^R DE S^T GEORGE“, womit der Geiger und Komponist Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges²⁵ gemeint war. Im neugegründeten Pariser Orchester von Gossec spielte Bologne seit 1769 mit und avancierte zu einem Publikumsliebling, der zudem über gute Kontakte in die Pariser Gesellschaft verfügte und Poli die Möglichkeit gab, seine ersten Kompositionen zu veröffentlichen. Da sich Poli im Vorwort dieser Quartette als Fremder bezeichnet und darüber hinaus seine Werke in einer Stadt der blühenden Künste unbekannt seien, müssen sie wohl als dessen erste Veröffentlichungen gewertet werden. Bereits am 13. Dezember 1770 wurde ein weiterer Druck, bestehend aus sechs Quintetten, angekündigt.²⁶ Der Druck wurde bezeichnet als „6 Quatuors per flauto, violino, alto, violoncello e basso composés par Augustin Poli. Oeuvre 2me. Prix 9 liv. Chez Mad. Bérault.“, woraus sich vermuten lässt, dass Poli erneut mit

²² Poli wurde von Buringhausen erneut auf der Hirschjagd im Juli 1770 erwähnt, die allerdings in Deinach stattfand, wo sich praktisch die gesamte Hofkapelle befand. Poli teilte sich die Dachkammern über dem Schloss mit Hübler, Greube Sen., Blesner Sen., Schulfink, Majer und Elias. Siehe Buringhausen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten (1911), S. 190–191, 7. Juli 1770. In eben dieser Zeit muss Charles Burney (1726–1814) am Hof in Ludwigsburg angekommen sein, sodass ihm nichts anderes überblieb, als zu konstatieren, „daß sich der Herzog dreyzehn Meilen entfernt zu Graveneck aufhielt, und kaum ein guter Musikus in der Stadt geblieben war.“ Zitiert nach Charles Burney: Carl Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Bd. 2, Hamburg 1773, S. 77. Während Burney viele der angestellten Musiker und Sänger namentlich erwähnt, übergeht er die tiefen Streicher ganz.

²³ Siehe das dritte Flötenkonzert von Wendling. Johann Baptist Wendling: Concerto [No III, D] a flauto principale, Paris 1770, RISM W 748. Es wurde 1770 bei Bérault gedruckt – und damit zeitlich später als sein viertes. Angekündigt wurden Polis Quartette als auch die späteren Quintette unter der Rubrik „Quatuor“ für 9 [Livres] wie folgt: „Poli 1r ... 9 [Livres] / Poli Quinque ... 9 [Livres].“ Die Verknüpfung der Werke Wendlings mit dem Stuttgarter Hof zeigt sich ebenfalls bei seinen von Le Clerc herausgegebenen *Sei Sonate*, deren Widmung lautet: „Dedicate al celebre Signor Nicolò Jommelli, Maestro di Capella, e Direttore d'ella Musica di S.A.S. Il Sigr: Duca regnante di Wirtemberg, e Teck, &c.“ Zitiert nach ders.: *Sei Sonate*, Paris 1773, RISM W 750.

²⁴ Dort aufgeführt als: „Rombach ... 6 [Livres] / Leémans 2e 6 [Livres] / Baudron 1er. 6 [Livres] / Georg Fakaerti ... 7 [Livres] 4 [Sous] Mr. De Beecke Capitaine 4.e ... 12 [Livres] / 1ere Suite de Concert Militaire 2 [Livres] 8 [Sous] / 2e. Suite Idem 2 [Livres] 8 [Sous] / Holtzbaur 3e ... 12 [Livres] / Holtzbaur 4e ... 7 [Livres] 4 [Sous] / Hayden 8e ... 12 [Livres] / 3e suite de Concert militaire ... 3 [Livres] / 4eme Idem ... 3 [Livres] / Poli Quatuor ... 9 [Livres]“. Im selben Katalog finden sich unter der Rubrik „Concerto de Violon“ die Einträge: „Lolli 4e ... 7 [Livres] 4 [Sous] / Wendling 4e pour Flute ... 7 [Livres] 4 [Sous]“.

²⁵ Dessen Familie hatte in den 1750er Jahren durch sozialen Aufstieg neue finanzielle Möglichkeiten erlangt, sodass er selbst bereits 1757 in den Adelsstand erhoben wurde und sich eine Ausbildung in der Violine, im Fechten und Reiten leisten konnte. Obgleich er einen Fechtkampf im Jahr 1766 gegen den Italiener Giuseppe Faldoni verlor, bezeichnete ihn sein Widersacher als „the finest swordsman in Europe“. Zitiert nach Henry Angelo: *Reminiscences Of Henry Angelo With Memoirs Of His Late Father And Friends*, London 1830, S. 529. Diese und andere Anekdoten befeuerten die Gerüchteküche in Paris, wodurch Bologne sich einen Ruf als Passepartout erwarb. Ab 1764 wurden ihm Kompositionen gewidmet – neben Poli unter anderem auch von Gossec und Lolli. Dass Lolli für Poli Empfehlungsschreiben verfertigte und entsprechend über Ersteren der Kontakt nach Paris zustande kam, ist eine naheliegende Vermutung, die allerdings bisher noch nicht bewiesen werden konnte. Fest steht, dass Lolli zumindest am 21., 23., 24. April, am 31. Mai und am 21. Juni 1764 Konzerte in Paris gab. Die Tatsache, dass er an Allerheiligen, dem 1. November 1766, ein Konzert in Paris gab, während sich die anderen Musiker in der Entourage von Karl Eugen auf der Italienreise befanden, unterstreicht noch einmal die Freiheit, die sich Lolli nehmen konnte. Da in der Notiz zum *Concert spirituel* im *Mercure de France* von 1766 die Rede davon ist, dass „il [Lolli] ravit les auditeurs encore plus que l'année dernière“. Zitiert nach Anonym, in: *Mercure de France*, Dez. 1766, S. 200. Es muss davon ausgegangen werden, dass er auch im Jahr 1765 eine Parisreise angetreten hatte. Siehe Albert Mell: Lolli, Antonio, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/16891> (besucht am 10. 03. 2014).

²⁶ Siehe AA, 13. Décembre 1770 (Supplement, S. 1152). Die Angaben nach Devriès-Lesure: *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces* (2005), S. 422.

dem Pariser Verlag Kontakt hatte oder die Quintette gemeinsam mit den Quartetten dem Ehepaar Bérault hatte zukommen lassen. Dass er allerdings bei der Ankündigung im Gegensatz zum vorherigen Druck mit seinem eingedeutschten Namen Augustin genannt wird, muss als Indiz dafür gelten, dass er den Druck von Stuttgart aus, vielleicht über einen Mittelsmann, arrangiert hatte. Es hat sich allerdings kein Druck, sondern nur eine Abschrift der Quintette erhalten.²⁷ In den Quintetten tritt sowohl die Flöte als auch das Cello in den Vordergrund, sodass sie prinzipiell der Besetzung einer „Sinfonia concertante“ entsprechen.²⁸ Zwischen den Jahren 1771 und 1774 schweigen die Akten. Poli behielt zwar seine Anstellung als erster Violoncellist, allerdings lassen sich weiterhin kaum Ereignisse aus seinem Leben rekonstruieren.²⁹ Mit der Entstehung der Musikausbildung an der Hohen Karlsschule ergaben sich für Poli neue Möglichkeiten, um sich bei Karl Eugen hervorzutun. Da die Gnade des Herzogs allerdings unberechenbar war, konnte ein unbedachter Satz oder Blick zum Ende der eigenen Karriere führen – und entsprechend verwundert es nicht, dass in einer erhaltenen Notiz Polis sich die Erkundigung erhalten hat, in welcher er sich darüber informieren möchte, ob er in Ungnade gefallen sei, denn „[...] es scheint, dass seine Durchlaucht mich wütend und mit grimmiger Miene angeschaut hätte“³⁰.

4.1.2 Konzertmeister und Lehrer

Ab Januar 1775 logierte Poli in Ludwigsburg in einem Wirtshaus, vermutlich weil er bereits Musikunterricht an der Hohen Karlsschule zu geben hatte, obwohl die Übernahme der Kosten für diese Unterbringungen jedoch noch nicht geklärt werden konnten.³¹ Dies deutet auf eine sehr kurzfristige Einstellung Polis hin, hatte man doch durch den im Jahr zuvor eingeführten Musikzweig der Hohen Karlsschule einen gestiegenen Bedarf an Musiklehrern. Auch der Tod des Organisten Johann Friedrich Seemann³² am 23. Januar 1775³³ verschärfte die Situation weiter.³⁴ Polis Aufnahmedatum als Lehrer der Akademie wurde jedoch mit dem 3. Januar 1775 vermerkt.³⁵ Zwei Monate später scheint es zu einem ersten, wenngleich nicht sonderlich gewichtigen Zwist zwischen dem Ballettmeister

²⁷ Siehe Agostino Poli: [Quintette], Paris, RISM ID no. 150205137, RISM ID no. 150205138, RISM ID no. 150205139, RISM ID no. 150205140, RISM ID no. 150205141. In der „Gieddes nodesamling“ in DK-KK finden sich lediglich fünf Quintette; Sie sind nummeriert von Nr. 1 bis Nr. 5. Ob die im Katalog angekündigten Quintetten mit den handschriftlich vorhandenen Quintetten identisch sind, kann nicht sicher bestimmt werden, liegt aber aufgrund der hohen Kongruenz sowie der stilistischen Nähe zu den Quartetten nahe.

²⁸ Der Gedanke liegt auch deshalb nahe, da sich beispielsweise in der Gieddes Abschrift des dritten Quintetts sowohl bei der Flöte als auch bei Violine und Cello die Ergänzung „Concertanto“ findet.

²⁹ Es lässt sich jedoch nachweisen, dass er in Stuttgart regelmäßig seinen Lohn abholte. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 193 [TheatralCassen Rechnung], Quittung 35–48.

³⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Brief vom 8. November 1774

³¹ „In Unterthänigkeit habe ich wegen dem Poly, der dem ganzem Winter über allhier und im Wirths-Hauß frey ein logirt worden ißt, anfragen wollen;“ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 21. März 1775. Darüber findet sich die erste erhaltene Unterschrift in den Schulakten von Poli, in welchen dieser als Musiklehrer ab März 1775 unterschreibt. Siehe HStA, A 272 Bü 162; Die Akten vom Januar und Februar haben sich nicht erhalten, in welchen Polis Name vermutlich auch aufgetaucht wäre.

³² In den Akten wird der 24. als Sterbetag genannt, was vermutlich die Datumsangabe des Kämmerers war. Siehe HStA, A 21 Bü 276

³³ Das offizielle Schreiben an Karl Eugen zum Tod Seemanns wurde nur von vertrauten Personen unterzeichnet. Es unterschrieben „d. Music=Meister Christian Stauch / d. Music=Meister Bertsch / d. des vers. Schwester Christiana Margarethe Seemannin“. Zitiert nach ebd.

³⁴ Ob Poli die Stelle Seemanns erhielt, wie Abert behauptet, geht aus den Akten nicht hervor und wirkt unplausibel. Siehe Abert: Die dramatische Musik (1907), S. 535. Vermutlich folgt Haering den Annahmen Aberts. Vgl. Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 26

³⁵ In den Akten der Hohen Karlsschule wurde in seiner Personalakte unter der Rubrik „Zuwachs“ der 3. Jan. 1775 vermerkt. Siehe HStA, A 272 Bü 133

Luigi Balletti³⁶ und Poli gekommen zu sein, denn am 16. März 1775, so berichtet der den Vorfall untersuchende Major, habe der Tanzmeister „auf der öffentlichen Straße in der Nähe von dem WirthsHaus [den Kammervirtuosen Poli] insultirt.“³⁷ Während sich der Ausgang des Verfahrens nicht überliefert hat, deutet der Tatsachenhergang und die Erklärung der Kontrahenten bereits die Streitereien der kommenden Jahre an.³⁸ Poli beschreibt, wie er nichtsahnend vom Tanzmeister auf der Straße und damit in aller Öffentlichkeit beleidigt worden sei. Balletti hatte offenbar dessen Hut auf die Straße geworfen, wengleich dieser beschwichtigte, es habe sich nur um einen Scherz gehandelt.³⁹ Beide seien ja bereits seit 13 Jahren (ein Verweis auf den Zeitpunkt seiner Einstellung als Kammervirtuose) befreundet und Poli wolle ihm diesen Vorfall lediglich als Beleidigung auslegen. Womöglich hatte Poli im Sommer 1775 Urlaub, zumindest aber finden sich zeitweise (Juli, August, September) in den monatlich abgezeichneten Unterrichtslisten keine Unterschriften von ihm.⁴⁰ Ein im Oktober festgehaltener Beschluss, in welchem Poli das Amt des Konzertmeisters⁴¹ angetragen wurde, trat zum nächsten Quartal in Kraft, also dem 10. November 1775.⁴² Ab diesem Zeitpunkt hatte Poli ganz offiziell alle Aufgaben der Konzertmeisterstelle zu erfüllen. Und spätestens damit lag sein Einkommen bei den verhältnismäßig hohen 1500 fl.⁴³ Dies war ein beträchtliches Gehalt, wenn man bedenkt, dass alle Musikeleven und künftigen Hofmusiker – immerhin 25 – der Hohen Karlsschule 1779 insgesamt lediglich 2450 fl. bekamen.⁴⁴ Die Aufgaben Polis an der Akademie einzuschätzen ist schwierig, jedoch zählte zu seiner Unterrichtstätigkeit am Violoncello vermutlich ebenfalls Unterricht in der Komposition. Wie seine Pflichten genau aussahen, lässt sich nicht exakt sagen. Während den Verhandlungen um die Stelle des Kapellmeister wurden in einem Schreiben einige der offenbar verhandelbaren Aufgaben erwähnt:

„Im Fall es nun Euer Herzoglichen Durchlaucht nicht gnädigst gefällig seyn sollte, ihm einen solchen Gehalt auszusezen, so wolle er als Concert-Meister solange es Euer Herzoglichen Durchlaucht gdst gefällig seyn werde, gegen den bißherigen Gehalt seinen Dienst neben der Direction

³⁶ Vgl. Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 54

³⁷ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 16., 17., 19., 20., 29. März 1775

³⁸ Es darf allerdings wohl angenommen werden, dass die Schlichtung, die Bühler am 29. März empfahl, auch so umgesetzt wurde. Im letzten Vermerk wird empfohlen, „diese Sache zwischen dem Cammer Musico Poli und Tänzer Balletti in der Güte zu Vergleichen.“ Zitiert nach ebd., Vermerk vom 29. März 1775. Da Balletti bereits am 26. April 1775 starb, erübrigte sich ein weiterer Rechtsstreit ohnehin.

³⁹ Hüte waren in Württemberg in besonderem Maße Gegenstände, an denen sich Respekt und Disrespekt äußern ließ. Beispielsweise beschreibt ein anonym Autor 1783: „Der cammerRat St- ein Mann von unbescholtenen Sitten, hatte schon vor einem Jar mit einem gewissen Lieutenant von Böhmen, wegen des HutAbziehens, Disputen gehabt (denn Sie müssen wissen, daß das HutAbziehen hier etwas sehr wichtiges ist, und daß die Soldaten behaupten, sie stellten auf der Schildwache den Herzog vor).“ Zitiert nach Anonym: Mörderischer Vorfall in Stuttgart, in: Stats-Anzeigen 3 (1783), S. 381–382.

⁴⁰ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

⁴¹ Das Amt war seit der Entlassung oder „Dimittierung“ der italienischen Musiker bereits seit Ende 1774 vacant. Am 29. Juli 1774 wurde der vorherige Konzertmeister Martinez entlassen. Vgl. HStA, A 21 Bü 611; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 616 [Hofkapelle und Hofmusik].

⁴² Siehe HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 23. Oktober 1775; daher vermutlich auch die Angabe von Schauer. Vgl. Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 41. Vgl. dazu auch HStA, A 21 Bü 611.

⁴³ Spätestens am 11. November 1775 (Martini) verdiente er 1500 fl., am 5. Dezember 1774 wurde er allerdings noch immer lediglich unter den Violoncellisten geführt, siehe ebd. Schauer benennt das Datum der Lohnerhöhung auf den 28. September 1770, was vermutlich auf die Angabe von Sittard zurückgeht. Obwohl es mir nicht möglich war, das entsprechende Dekret aufzufinden, gehe ich davon aus, dass die Angabe korrekt ist. Auf diesem Schreiben könnte sich ebenfalls der von Sittard zitierte und bei Schauer wiederholte Verweis befinden, dass Poli „einen Eleve in dem Violoncell zu informiren und zu herzoglichen Diensten tüchtig zu machen sich angelegen sein lassen soll.“ Zitiert nach Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), Bd. 2, S. 201. In den Akten betreffs der Anstellung Polis als Kapellmeister finden sich Erwähnungen des von Poli zu gebenden Unterrichts, sodass sie die Existenz der von Sittard zitierten Notiz als glaubhaft erscheinen lassen. Vgl. HStA, A 21 Bü 613, 25. und 27. Februar 1782.

⁴⁴ Siehe HStA, A 21 Bü 611. Die Bezahlung von Jommelli im Jahr 1767 mit 6000 Gulden war im Vergleich geradezu unglaublich hoch.

des Orchester, wenn es gdt[.] verlangt mehr, Unterricht auf dem Violon geben: hingegen aber da er als Concert-Meister weder mit dem Unterricht im Singen, noch mit Composition der Music etwas zu thun habe, er in Unterthänigkeit bitten möchte, daß ihn dißfalls vor die Zukunft nichts zugemutet werden möchte.“⁴⁵

In einer weiteren Akte wurde vermerkt: „Concertmeister Poli / 6 Stunden an den / Tonkünstler Haeusler Violoncello“. ⁴⁶

Zu einem weiteren Streit kam es zu Beginn des Jahres 1777. Kapellmeister Boroni sowie Konzertmeister Poli, die in Erwartung der Ankunft des Herzogs in der Militärakademie vor dem Orchester in einen verbalen Streit geraten waren, beschuldigten sich gegenseitig der Beleidigung.⁴⁷ Beiden wurde jedoch am 7. Januar von Karl Eugen persönlich befohlen, diese Streitigkeiten zu unterlassen und sich friedlich zu betragen.⁴⁸ Diesem Streit vorausgegangen waren die Vorbereitungen und Proben zur Geburtstagsfeier Franziskas von Hohenheim. Uriot hatte sich für die Übertragung des Librettos in italienische Verse an Poli gewandt, außerdem hatte er für das dritte Divertissement noch keine Vertonung und war deshalb um einen Komponisten bemüht. Ballettmeister Vincent Saunier (vor 1753 – nach 1789) sollte dem Komponisten des Stückes⁴⁹ vor allem die Tonsprache („*ton*“) mitteilen.⁵⁰ Es scheint naheliegend, dass letztlich Poli auch in die Komposition involviert war, da Saunier und Boroni als Komponisten ausscheiden und Poli ohnehin selbst um den Text bemüht war.⁵¹ Dennoch erscheint im späteren französisch-italienischen Textbuch der Name Boronis als Komponist.⁵² Womöglich stellte dieser Anlass den Auslöser des Streits zwischen Poli und Boroni dar und mag dazu beigetragen haben, dass der Kapellmeister Stuttgart verlassen wollte. Da im Sommer eines jeden Jahres mit der Planung für die Geburtstagsfeierlichkeiten Franziska von Hohenheims begonnen wurde, trat in diesem Jahr Agostino Poli im Bereich der Musik endgültig hervor. Den Stoff besorgte Uriot, der im Frühsommer 1777 mit drei Partituren aus Paris zurückkehrte und diese zur Aufführung vorschlug. Die Rollenverteilung oblag bereits der Pflicht des Konzertmeisters:

„Wie denn auch Prof. Uriot unter commication mit dem Concert Meister Poli, die Austheilung der Rollen von dieser Piece [Le Magnifique von Gretry] in seinem Aufsatz auf gdste ratification entworfen hat.“⁵³

⁴⁵ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 316v, 27. Februar 1782.

⁴⁶ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 82, fol. 89. Leider ist diese Akte nicht datiert. Allerdings lässt sich aufgrund der Nennung einiger Zöglinge schlussfolgern, dass die Akte wohl 1781 entstanden ist. Ich halte es für wahrscheinlich, dass die anderen Cellisten deshalb nicht auftauchen, weil außer Häusler niemand von Poli zusätzlichen Unterricht nahm. In einer Beilage zum Vorlesungsverzeichnis befindet sich der mit nachträglicher Hand auf das Jahr 1784 datierte Vermerk. Vgl. HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 83 [Unterricht]. Darin tauchen zum ersten Mal Unterrichtspreise von Lehrern der Hohen Karlsschule für Privatstunden auf. Musik wurde mit monatlich 4 fl. angegeben.

⁴⁷ Siehe HStA, A 21 Bü 613, 5. Januar 1777.

⁴⁸ Siehe ebd., 7. Januar 1777.

⁴⁹ Karl Eugen hatte offenbar Uriot auch den Auftrag zur Vertonung gegeben, der jedoch für die Komposition Poli vorschlug. Ob Poli die Komposition übernahm oder letztlich doch Boroni hinzugezogen wurde, steht nicht fest. Vgl. HStA, A 21 Bü 958, Brief Uriot an Karl Eugen vom 14. November 1776.

⁵⁰ „C'est certainement à S.A.S. a ordonner la Musique du Divertissement, et je ne seais [!] pas si pour la faire composer, Monseigneur peut avoir en vue d'autres personnes que M. le Maître de chapelle, quant à la musique de la Danse, qui y en attachée j'ai déjà prévenu M. Saunier de choisir dans toute celle qu'il a les airs qui conviendront le mieux au genre des Danses qui doit être exécutés, et je lui ai recommandé d'en donner le ton au compositeur qu'il l'y règle en faisant la musique des morceaux dedant [...]“. Zitiert nach ebd., Brief Uriot an Karl Eugen vom 14. November 1776.

⁵¹ „je crois qu'il serait difficile de trouver quelqu'un qui put mieux reussir dans ce genre de poesie, d'autant plus qu'en me traduisant, il a contimellement-eu en vue de donner a ses vers la forme et le tour propres a recevoir toute la melodie et l'harmonie musicales que demander les sentiments qu'ils expriment.“ Zitiert nach ebd. Gleichzeitig ist es das letzte Divertissement, das auf Französisch geschrieben und ins Italienische übertragen wurde. Ab 1778 sind die Libretto auf Deutsch, wobei stets im letzten Teil Chöre und Gesänge auftreten. Am 10. Januar 1778 taucht Polis Name auf den Libretti zum ersten Mal als Komponist auf.

⁵² Siehe Fete allegorique pour celebrer le jour [...] 1777, Stoutgard 1777.

⁵³ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 959 [Theater], fol. 94.

Poli blieb als Konzertmeister im Amt und war vermutlich ebenfalls im Gespräch, den Posten des Kapellmeisters zu erfüllen. Spätestens seit 1778 komponierte er beinahe jährlich ein Singspiel⁵⁴, das von den Eleven und Zöglingen der Hohen Karlsschule aufgeführt wurde.⁵⁵ Als dann im Verlauf des Jahres 1782 die Verhandlungen über seine Einstellung als Kapellmeister einsetzten, lassen sich durch seine Äußerungen erneut Rückschlüsse auf die Hintergründe dieser Position ziehen: Da der Kapellmeister Mazzanti aus Altersgründen bereits zu Beginn des Jahres 1781 um seine Entlassung gebeten hatte, die ihm auch bewilligt wurde, war die Stelle des Kapellmeisters wieder vakant.⁵⁶ In den folgenden Verhandlungen um diese Stelle forderte Poli in seinem Schreiben vom 21. Februar 1782 dieselbe Bezahlung wie Boroni:

„Pour ce qui regarde les appointements, l’offre que vous m’aviez faite n’étant pas acceptable à tous égards [sic!], et comme vous exigez monsieur, que je vous marque le traitement que je souhaite pour remplir dans toute leur étendue les devoirs, qui me seront imposés relativement à toutes les parties de la musique, j’ai l’honneur de vous dire, que je ne pourrais m’en charger qu’avec l’appointement de 2500 Louis d’or exemptes de toute taxe, et revenue, à commencer de la S:t Martin 1781 temps, au quel j’ai réellement fait L’emploi, et les Ouvrages d’un maître de Chapelle.“⁵⁷

Gerade in den Verhandlungen über den Posten als Kapellmeister, die von Februar bis April geführt wurden, standen sich für das Oberhofmarschallamt Regierungsrat Johann Friedrich Kauffmann (1736–1809) im Auftrag von Karl Eugen und Poli erbittert gegenüber.⁵⁸ Da die Tätigkeit des Kapellmeisters dennoch verrichtet werden musste, fühlte sich Poli wohl in der stärkeren Position.⁵⁹

„Comme le temps presse pour la composition de la musique, MM le Duc espère que, dans cette occasion, vous lui donnerez une nouvelle preuve de votre zèle, en vous mettant d’abord au travail.“⁶⁰

Zu diesem Zeitpunkt kann entsprechend die Komposition der Oper noch nicht vollendet gewesen sein. Poli beharrte auf seiner Forderung von 2500 fl. und führte immer wieder an, dass er für die bisher geschriebenen drei Opern noch nicht entlohnt worden sei, und ohnehin sei er als Kapellmeister bereits seit November im Amt und müsse entsprechend für diese Zeit ebenfalls vergütet werden. Der Herzog spielte auf Zeit, eine Taktik, die vorerst wirkungslos blieb, da Poli seine Stellung als Konzertmeister lieber behalten wollte, als diese zugunsten der Kapellmeisterstelle aufzugeben. Nach einiger Zeit bot Poli an, den herzoglichen Gehaltsvorschlag anzunehmen, wenn dafür seine Tochter an der Ecole des Demoiselle angenommen werden würde – war er doch bereits zuvor mit einem Schreiben an Karl Eugen herangetreten, um seine zehnjährige Tochter an der Ecole des Demoiselles unterzubringen. Vielleicht hatte er darauf spekuliert, dass sie später als Schauspielerin und Sänge-

⁵⁴ Es handelt sich dabei um die Werke (jeweils nach den Titeln der bei Cotta erschienenen Libretti): Am 10. Januar 1778 *Denkmal des besten Herzens* (erhalten in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 640 [Hofmusik und Theater], am 10. Januar 1779 *Der Preis der Tugend* (auch: *Das Bild der Bescheidenheit* (erhalten als Manuskript in HStA, A 21 Bü 958, am 10. Januar 1781 *Minerva*, am 17. September 1782 *Les Fêtes Thessaliennes*, (Textbuch erhalten in HStA, A 21 Bü 640 HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 641 [Hofmusik und Theater]). Das zuletzt genannte wurde allerdings nur teilweise von ihm komponiert; Zumsteeg, Gauß und Dietter haben ebenfalls einige Nummern beigetragen.

⁵⁵ Von den Singspielen haben sich lediglich die Libretti erhalten. Aufgrund der verzeichneten Sänger lässt sich annehmen, dass sie ausschließlich von Schülern aufgeführt wurden. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 316v.

⁵⁶ Seine Bitte um Entlassung ist datiert mit dem 13. Januar 1781, in welcher er um 250 Gulden Reisegeld nach Rom bittet. Das Datum legt nahe, dass er die Kündigung direkt nach dem Geburtstag der Gräfin abschickte. In seiner Personalakte wurde jedoch der 25. Mai 1781 vermerkt. Siehe HStA, A 272 Bü 133.

⁵⁷ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 21. Februar 1782.

⁵⁸ Unter anderem drohte Poli damit, den Dienst nach 18 Jahren zu quittieren, wenn seinen Forderungen nicht nachgekommen werde. Siehe HStA, A 21 Bü 954, Brief datiert auf den 27. Februar 1782.

⁵⁹ Erneut musste die Oper unter großem Zeitdruck entstehen, sodass vermutlich Poli kompositorische Aufgaben an die Karlsschüler delegierte.

⁶⁰ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 13, Brief von Verazi an Seeger vom 16. November 1781.

rin übernommen werden würde, oder er hoffte insgeheim darauf, sie selbst ausbilden zu können.⁶¹ Dies stellte jedoch eine abwegige Forderung dar, denn kurz zuvor hatte Karl Eugen entschieden, dass lediglich adelige Töchter dort ausgebildet werden könnten. Dementsprechend ignorierte Karl Eugen sämtliche Forderungen Polis und am 22. April 1782 unterschrieb letzterer den neuen Vertrag des Kapellmeisters. Karl Eugen hatte sich dabei in allen Punkten durchgesetzt und darüber hinaus noch die von Poli zur Verbesserung seines ursprünglichen Vorschlags angebotenen Gesangsstunden angenommen.⁶² Die im Gegenzug gewährten 300 fl. für die drei bereits komponierten Opern waren für Poli sicher ein schwacher Trost.⁶³ Auf welche Opern sich Poli dabei bezieht, lässt sich nicht sagen. Dennoch nahm er seine Arbeit sofort auf, denn direkt nach seiner Unterschrift schrieb Poli dem ehemaligen Violinisten Martinez, der bis 1774 im Hoforchester tätig war. In diesem heute verlorenen Brief hatte Poli ihn in seiner neuen Funktion als Kapellmeister womöglich nach neuen Talenten in Neapel gefragt, denn Martinez antwortete prompt, indem er ihm Ambrogio Minoja (1752–1825?) empfahl.⁶⁴ Dieser Brief zeigt, dass sich Poli Gedanken darüber gemacht haben muss, wie die durch seinen Aufstieg vakant werdende Stelle des Konzertmeisters besetzt werden sollte. Durch das Vorhaben, wieder einen italienischen Musiker dafür einzusetzen, zeigt sich Polis Wunsch, die entscheidenden Posten innerhalb der Hofkapelle nicht an die selbst ausgebildeten Zöglinge zu vergeben, sondern externe Musiker aus Italien dafür nach Stuttgart zu holen.

4.1.3 Berufung als württembergischer Kapellmeister

Als Poli der Posten des Kapellmeisters angetragen wurde, war demnach zu diesem Zeitpunkt Mazzanti längst zurückgetreten und damit die Stelle noch immer vakant. Dennoch musste unter großem Zeitdruck eine neue Oper entstehen: Denn der russische Großfürst und spätere russische Zar Paul I. kam auf seiner vierzehntonatigen Inkognitoreise mit Marija Fjodorovna, geborene Sophie Dorothea von Württemberg, überraschend an den Württembergischen Hof. Das aufgeführte Stück mit dem Titel „Les Fêtes Thessaliennes“ wurde noch an deren Ankunftsstag, dem 12. September 1782 aufgeführt.⁶⁵ Wohl aufgrund des extremen Zeitdrucks steuerten außer Poli auch die neuen Hofmusiker Zumsteeg, Dietter und Gauß einzelne Abschnitte der Komposition bei.⁶⁶ Karl Eugen engagierte in den Hauptrollen zwei gefeierte Kastraten: Dal Prato und Amantini.⁶⁷ In der einzigen erschienenen Kritik des Stücks im *Deutschen Museum* wird in einem anonymen Leserbrief aus Basel vernichtende Kritik geübt.⁶⁸ Nach einer langen Beschreibung des Stückes folgt das kurze Fazit:

⁶¹ Siehe HStA, A 273 [Ecole des Demoiselle] Bü 1 [Allgemeines].

⁶² Siehe HStA, A 21 Bü 613, Vertrag vom 22. April 1782. Eine weitere Abschrift unter ebd., fol. 245–246; Eine französische Vorlage ebenfalls in HStA, A 21 Bü 954.

⁶³ Siehe ebd., fol. 289–290.

⁶⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 133. Aus dem Brief geht ebenso hervor, dass sich Martinez Frau sowie Baglioni (wahrscheinlich Luigi) ebenfalls in Neapel aufhalten würden. Sowohl Martinez wie auch Baglioni waren 1774 aus dem Orchester entlassen worden.

⁶⁵ Die Noten befinden sich in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 9. Siehe HStA, A 21 Bü 959; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 121 [Besuche am württembergischen Hof].

⁶⁶ Vgl. dazu den Kommentar Sittards: „Die Musik war von Poli, die Ballets von Regnault, Decorationen und Costüme von Guibal. Diese Ballet= und Decorations=Oper war nichts anderes als ein schwacher Aufguß der oben beschriebenen ‚Minerva‘, an die sich das Ganze in den kleinsten Einzelheiten anlehnt. Der Unterschied beider Werke bestand nur darin, daß in den Fêtes Thessaliennes statt des Hohenpriesters eine Sybille auftritt und noch einige Arien und Chöre hinzucomponirt sind. Die Sprache ist eine möglichst noch geschraubtere als in der Minerva.“ Zitiert nach Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), Bd. 2, S. 159.

⁶⁷ Siehe HStA, A 21 Bü 641.

⁶⁸ Aufgrund der Tatsache, dass bereits im April ein Leserbrief abgedruckt wurde, welcher aus „Anspach“ eingeschickt worden war, lässt sich vermuten, dass es sich dabei um Carl Ludwig Junker handelte.

„Die Dekorazionen⁶⁹ waren prächtig, die Musik⁷⁰ vortreflich, Gesang und Aktion⁷¹ aber erbärmlich. Noch übler aber kommt der Sachverständige in der Komödie weg. wo oft deutscher Text, italienische Musik, und französische Aktion in einer Arie auf das schrecklichste disharmonieren.“⁷²

Noch im ausgehenden Jahr 1782 stimmte der Herzog außerdem der Ehe von Poli und der Sängerin Julie Roger zu. Sie selbst war in der Ecole des Demoiselles aufgewachsen, hatte Musikunterricht erhalten und sang entsprechend häufig die Partien in den Schulaufführungen. Die Hochzeit mit Poli wurde am 20. Dezember 1782 genehmigt und fand am 31. Dezember statt.⁷³ Als Roger noch als Schülerin betrachtet wurde, lag ihr Jahresverdienst bei 100 fl. – allerdings bemühte sich Poli für sie erfolgreich um eine Gehaltserhöhung auf 300 fl., also um jene Höhe, die die angestellten Hofmusiker bekamen. Was die Ehe anging, so wurde akribisch festgehalten, dass sich durch diese Verbindung die Pflichten und Aufgaben der beiden nicht zu ändern hätten. Die bereits erwähnte Entwicklung einer national geprägten Gesinnung nahm indes nach und nach extremere Züge an. Am 31. Dezember 1782 meldete sich Poli mit einem Schreiben beim Herzog, in welchem er sich über Franz Carl (von) Alberti (1742–1820)⁷⁴ echauffierte und in welchem zur Sprache kam, dass Poli die Entscheidungsgewalt, ob italienische oder deutsche Stücke gespielt werden sollten, nicht aus der Hand gebe.⁷⁵ Doch wenngleich diese Akten teilweise ein anderes Bild nahelegen, war Poli in Stuttgart nicht nur unbeliebt. Und so erscheint in einer Beschreibung der Stuttgarter Hofmusik im Jahr 1783 eine sachliche Charakterisierung seiner Person:

„Concertmeister ist Herr Poli, komponirt artig, spielt gut Violoncell und ist zu seinem Posten recht brauchbar.“⁷⁶

Auch die Tatsache, dass die italienischen Musiker durch ihre Fertigkeiten an den deutschen Höfen brillieren konnten, führte bereits ab den 1770er Jahren zu Spannungen. Einer der Gründe hierfür war sicherlich, dass gerade die besser verdienenden ausländischen Musiker keine Steuern zahlen mussten – auch Poli hatte das in seinen Verhandlungen mit Karl Eugen explizit ausgehandelt. Viel-

⁶⁹ Für die äußere Gestaltung waren Hofmaler Sebastian Holzhey und Viktor Heideloff, Kabinets-Designateur Johann Franz Bassmann (1755–1824), Machinist Johann Christian Keim (1721–1787), Theatral-Schneider NN Schmidt [tätig von 1782?–1786], Theater Friseur Johann Heinrich Graf [tätig von 1782?–1800] sowie der Theater-Bedienter Joseph Hüttner (1740–?) [tätig von 1782–1784] zuständig.

⁷⁰ Vermutlich sind von den 22 erhaltenen Nummern die meisten von Zumsteeg, einige von Poli und Gauß sowie eine einzige von Dieter komponiert worden. Da sich allerdings die Handschrift im Nachlass Zumsteegs befindet und offenkundig Blätter fehlen, lässt sich nicht genau sagen, ob die erhaltenen Noten das Stück werktreu abbilden.

⁷¹ Neben den beiden Kastraten in den Hauptrollen traten auf: Huth als Atenaide, Schweitzer als Sagillo, Sandmaier als Apollonide, Balletti als Asteria, Haller als Aristandro, Gaus als Apollo, Reneau als Il Gran Sacerdote d’ Apollo, Roger als Sibilla sowie Keppler als L’amore.

⁷² Zitiert nach Carl Ludwig? [Anonym [Junker: Basel, den 30sten Oktober, in: Deutsches Museum 2 (1782), S. 563–567, hier S. 567.

⁷³ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 26. Dezember 1782, 31. Dezember 1782.

⁷⁴ Franz Carl (von) Alberti war als Obristwachtmeister und vorgesetzter Offizier für die Herzogliche Militärakademie tätig und hatte den Posten des Oberaufsehers inne. Diese Position folgte direkt nach Intendant, Prorektor und Kanzler. Zu seinem Leben siehe HStA, Q3/60 Bü 5 und Bü 112.

⁷⁵ Krauß äußert über Poli, dass er lediglich italienische Opern aufgeführt habe. Siehe Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 87. Aus seinem kompositorischen Schaffen lässt sich ein solcher Schluss allerdings nicht ableiten. Siehe HStA, A 272 Bü 133, Schreiben vom 31. 12.1782; sowie HStA, A 272 Bü 79; Allerdings bestand für Poli wohl kaum die Möglichkeit mitzuzentscheiden, denn „Die Auswahl der Stücke dependirt von dem Hrn. Oberaufseher und Direkteur, zum theil auch von denen Akteurs [...]“ Zitiert nach [Stuttgart, den 16ten 1783], in: Theater=Journal für Deutschland 1783, S. 120–132, hier S. 126. Dennoch wurde Polis Name insbesondere seit dem Bericht von 1821 in der AMZ mit der italienischen Oper gleichgesetzt. Siehe Kunstgeschichte Württembergs, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 1821, Sp. 657–663, Sp. 673–679, hier S. 675. Siehe auch Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 8, Wallnig: Zu den Musikbeispielen in ‘Amaliens Erholungsstunden - Teutschlands Töchtern geweiht’ (1996), S. 53, Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 20.

⁷⁶ Zitiert nach [Stuttgart, den 16ten 1783] (1783), S. 127[Anonym]

leicht auch aufgrund dieser bestehenden ungleichen Behandlung traten die Karlsschüler zunehmend aufmüpfig und national-chauvinistisch auf. Polis Vermählung mit der Actrice Roger sowie seine unzureichenden Sprachkenntnisse mögen für immer neu aufkommende Querelen zwischen ihm und den einzelnen Hofmusikern ausschlaggebend gewesen sein. Ob diese Reaktionen überzogen waren, lässt sich rückblickend kaum beurteilen, doch soll ein Erlebnis aus dem Jahr 1783 beispielhaft die Position und zugleich die entstehende Feindlichkeit, der sich Poli gegenüber sehen musste, deutlich machen.

Im Jahr 1783 wurde das Singspiel *Günther von Schwarzburg* aufgeführt, eine der erfolgreichsten Opern der Mannheimer Hofkapelle.⁷⁷ In Stuttgart wurde sie allerdings lediglich zwei Mal aufgeführt.⁷⁸ Eine dabei auftretende „Zwistigkeit“ zwischen Poli und dem Sänger Renneau, wie sie in den Akten bezeichnet wurde, löste sich zwar recht schnell auf, indem sich Renneau entschuldigte, sie gibt aber dennoch einen Einblick in die Denkweise Polis und dessen Ehrgefühl:

Das Singspiel, das die Heldengeschichte des Günther von Schwarzburg nachzeichnet, spielt um die Jahre 1347–1349. Der Konflikt dieser Geschichte konzentriert sich auf die Thronnachfolge, die zwischen Günther von Schwarzburg und Karl, König von Böhmen, entschieden werden soll. Asberta, die Mutter Karls, versucht ihren Sohn durch eine Intrige auf den Thron zu hieven, weshalb sie Günther vergiftet und im dritten Akt Selbstmord begeht. Polis Frau, die eben diese Rolle spielte, wurde im Rahmen der Probe beleidigt, sodass Poli selbst Anzeige gegen den Sänger Renneau erstattete. In den Akten des den Vorfall untersuchenden Regierungsraths Kaufmann hatte sich Folgendes aus Sicht Renneaus abgespielt:

„Der Hergang der Sache seye dieser. Weilen der Dritte Act dieses Schauspiel zu lang seye, habe Gaus⁷⁹ den Befehl bekommen solchen abzukürzen, bey der Probe dieses Act eins habe er Renneau mit Lt. Hauptmann v. Heldt über die Abkürzung der Scene wo sich die Königin ermordet gesprochen, und gesagt, daß sich ja die Königin welche / Rolle die Polische Ehefrau machet, / zu Hauß ermorden, und auf diese Art die Einrichtung des Stück gemacht werden könne. Während diesem Discurs nun habe die Poli dem Souffleur zugerufen, wie muß ich mich erstechen; worauf er, ohne die geringste Absicht einer Beleidigung sondern aus erstbemeldten Grund, ihr geantwortet: Sie kann sich ja zu Hauß erstechen.“⁸⁰

Der letzte Satz war der Auslöser für das Gerichtsverfahren und hat in Agostino Polis Interpretation der Sachlage bedeutet, dass seine Frau die Bühne verlassen solle und damit ihre künstlerische Leistung beleidigt wurde. Der Vorfall zeigt ebenfalls, wie angespannt die Situation zwischen Poli und seinen Hofmusikern bereits war. Der Fall wurde auf Wunsch Polis dem Herzog unterbreitet mit der Bitte, ihn als stellvertretend für viele andere Vorkommnisse zu sehen und er die Hofmusiker auffordern möchte, dem Kapellmeister mit Respekt zu begegnen. Karl Eugen ordnete darauf an, „den Renneau in Gegenwart des CapellMeisters einen recht derben Verweiß zu geben, auch ihn anzuhalten ihme eine öffentliche Abbitte zu thun. Ueberhaupt aber geben Seine Herzogl. Durchlaucht, zu gleicher Zeit ihm Reg. Rath Kauffmann gnädigst auf, der ganzen Herzogl. HofMusic vornehmlich, aber denen Acteurs & Actrice, einen einmal alle auf dem Theatre versammelt seyn werden, in Höchst

⁷⁷ Siehe auch Bärbel Pelker: Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Autographs der Oper ‘Günther von Schwarzburg’ von Ignaz Holzbauer, in: *Die Musikforschung* 54.3 (2001), S. 275–278; dies.: *Günther von Schwarzburg*, in: *MBW* 2001, S. 173–178.

⁷⁸ Nach HStA, A 272 Bü 79 wurde sie viermal aufgeführt. Anhand der Rechnungsbücher des Theaters lassen sich allerdings lediglich zwei Aufführungen nachweisen (am 27. Mai 1783 sowie am 5. September 1783). Nach dem Flopp der zweiten Aufführung, bei welcher lediglich 14 fl. 16x eingespielt wurden, kam die Oper kein weiteres Mal auf den Spielplan. Siehe: HStA, A 21 Bd. 204.

⁷⁹ Jakob Friedrich Gauß (1758–1791), Tenorsänger.

⁸⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Actum vom 31. Mai 1783; Vgl. dazu auch den Bericht in HStA, A 272 Bü 133 [Schreiben vom 29. Mai 1783].

Dero Nahmen zu bedeuten daß sie dem Kapellmeister Poli diejenige gehörige Achtung bezeugen sollen, die sie ihm wegen seinem Amte zu erweißen schuldig sind.“⁸¹

Im Gerichtsurteil klingt darüber hinaus noch ein zweiter, ähnlich gehaltener Vorwurf an: in der Probe des Stücks *Il mercato di malmantile*⁸² habe Renneau ihn folgendermaßen beleidigt:

„l'insolence que vous avez eu queleques semaines avant mon mariage dans une repetition du di Malmantile que vous avez eu le courage de dire: par exemple dans la Scene ou l'on dit non bisogna affidarsi ad un uom d: et vous avez repondu en me regardant et regardant l'actrice que devais dire ecla: besonders so einen.“⁸³

Für die folgende Zeit sind weitere Klagen vorhanden und aus diesen zum Teil belanglosen Rechthabereien⁸⁴ wurde in der Sekundärliteratur der streitbare und rechthaberische Charakter Polis abgeleitet.⁸⁵ Da 1791 Polis Vertrag erneut auslief, begannen gegen Ende des Jahres 1790 Verhandlungen um den Folgevertrag. Poli selbst unterzeichnete diesen sofort, seine Ehefrau wollte allerdings nicht weiter in das „kalte Theater“, da es ihr gesundheitlich zusetzte.⁸⁶ Ihr Vertrag war jedoch auf Befehl des Herzogs an den ihres Mannes geknüpft, sodass deshalb einiger Schriftwechsel entstand.⁸⁷ Die daraufhin folgenden Verhandlungen über seinen Folgevertrag waren außerdem durch etliche Vorkommnisse noch erschwert worden. Bereits im Jahre 1789 sollte Poli eine Messe schreiben.⁸⁸ Doch hatte er wenig Interesse daran, denn als am 30. Dezember Karl Eugen das erste Mal eine

⁸¹ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 271, Decretum 2. Juni 1783.

⁸² Das Stück wird von Poli zeitlich durch „quelques semaines avant mon mariage dans une repetition de Mercato di Malmantile“ [Hervorhebung im Original] bezeichnet. Da die aktenkundliche Äußerung spätestens am 31. Mai 1783 als Nr. 3 im Bericht angefügt wurde, muss entsprechend in dieser Phase bereits geprobt worden sein. Dazu steht in Diskrepanz, dass sich die Aufführungen des Theaterstücks *Der geadelte Kaufmann* (auch *Der Kaufmann* oder *Der Kaufmann von Smyrna*) erst am 3. Februar 1785, 15. Februar 1785, am 15. April 1785, am 18. November 1785 und am 24. Februar 1787 nachweisen lassen. Siehe HStA, A 21 Bd. 206; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 208 [TheatralCassen Rechnung]. Da die Aufführung in der Liste aus HStA, A 272 Bü 791785 lediglich ein einziges Mal vermerkt wurde, lässt sich vermuten, dass es wohl bei der Probe des Stückes blieb. Und dass die Liste von 1785 vermutlich noch im Februar erstellt wurde. Jedoch haben sich für den Zeitraum zwischen dem 27. September 1782 und dem 1. Mai 1783 keine Rechnungsakten erhalten, sodass eine etwaige Aufführung nicht zur Gänze ausgeschlossen werden kann.

⁸³ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 280; vgl. die zweite Abschrift ebd., fol. 279.

⁸⁴ Eine durchaus nachvollziehbare Klage stellt etwa der Rechtsstreit zwischen Poli und der Gaststätte Grüner Baum dar. Die strittige Summe immerhin 1463 fl. betrug und damit eine beträchtliche Geldmenge darstellte. Sie wurde zumindest über die Jahre 1784–1786 verhandelt und lief – für Polis Beschwerden unüblich – über das Stadtgericht. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 612 [Hofkapelle und Hofmusik, fol. 254–256; Die nächste aktenkundige Verhandlung ist allerdings weniger überzeugend; so zieht Poli erneut vor das Stadtgericht, weil er dem Sänger Gauß etwas mitteilen möchte. Weil der Ladenbesitzer Poli nicht als Diener zur Verfügung stehen möchte, um den im 2. Geschoss wohnenden Musiker zu rufen, verstreiten sich beide über diese Belanglosigkeit und fordern gegenseitige Satisfaction. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 250 ff.

⁸⁵ Beispielsweise Krauß: „Es gab darum zwischen ihm und den einheimischen jungen Musikern, namentlich Zumsteeg, die der nationalen Richtung zum Siege verhelfen wollten, fortgesetzte Reibereien. Polis Eifersucht grenzte an Verfolgungswahn, und der Italiener träumte unablässig von Intrigen, die seine deutschen Nebenbuhler gegen ihn anzetteln sollten.“ Zitiert nach Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 87.

⁸⁶ Es wurde ein Gesundheitszeugnis angefertigt, weil ihren Worten kein Glauben geschenkt wurde, weshalb der Arzt ergänzte: „Ich bin völlig bey der Wahrheit geblieben“ und zu dem Schluss kommt, dass es mit ihrer Gesundheit tatsächlich nicht zum Besten stünde. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 241.

⁸⁷ Siehe dazu ebd., fol. 239–240.

⁸⁸ Im Jahr 1784 schrieb Poli seine einzige erhaltene Messe in lateinischer Sprache. Da es den Kapellmeistern in der Regel oblag, Kompositionen für die Kirche zu schreiben, muss davon ausgegangen werden, dass sich diese Werke Polis nicht erhalten haben. Doch nicht nur die Aufführungssprache führte zu heftigen Diskussionen. Die Jahreszahl findet sich auf dem Titelblatt. Heute liegt die Handschrift unter der Signatur IT-NA0059 in der Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapel. Vor dem Titelblatt wurde der Text ergänzt: „Musica del fù Agostino Poli | Vendibile presso la di lui | Vedova e Figlio Luigi Poli.“ Dass Polis Frau in diesem Zusammenhang als Witwe genannt wird, muss für den ergänzten Text bedeuten, dass er nach Polis Tod 1819 entstanden sein muss. Entsprechend lässt sich vermuten, dass weitere Musikstücke sich zu diesem Zeitpunkt noch im Familienbesitz befunden haben. Bisher war es mir noch nicht möglich Nachfahren der Familie Poli ausfindig zu machen.

Beschwerde an Intendant Seeger sandte, hatte er sie jedenfalls noch nicht vollendet.⁸⁹ Möglicher Grund hierfür könnte gewesen sein, dass die Messe auf Deutsch geschrieben werden sollte⁹⁰ und er wohl trotz seiner knapp 30 Jahre in Württemberg Schwierigkeiten damit hatte. Deshalb wurde ihm aufgetragen, sich für die deutsche Sprache Hilfe zu suchen, die Komposition wurde aber dennoch erwartet. Entsprechend stellt sich die Frage, ob Poli zwischen 1784 und 1792 überhaupt weitere Messen komponiert hat, denn schließlich hätte er sie auf Deutsch komponieren müssen.

Der letzte erhaltene relevante Streit mit Hofmusikern scheint der Streit mit dem Sänger Schulz (?–2.12.1801)⁹¹ von 1791 gewesen zu sein, in welchen auch Zumsteeg verstrickt war. An sich unterscheidet er sich wenig von den vorherigen Plänkeleien. Poli fühlte sich nicht respektiert, weil sich die Hofmusiker gegen ihn stellten. Der Streit entzündete sich, als Schulz eine Arie der Oper *La Clemenza di Tito* von Jommelli für den Namenstag des Herzogs am 4. November 1791 einstudieren wollte, Poli jedoch die Probe für diese Arie strich. Im Verlauf der Verhandlung wurden die anderen Hofmusiker zu Rate gezogen und unter denjenigen, die die Aussage des Sängers unterschrieben, findet sich auch Zumsteegs Name. Im April kam es zu einem weiteren Rechtsstreit, in welchem die Hofmusiker sich wohl offen gegen Poli gestellt haben, und Zumsteeg seinem ehemaligen Lehrer in der Kirche einen Fußtritt versetzt hatte.⁹²

4.1.4 Rückzug aus der Hofmusik

Polis Ausscheiden aus den Württembergischen Diensten, das er bereits am 10. November 1792 beantragte und welches mit dem Dekret vom 29. November 1792 durch das Hofmarschallamt gestattet wurde⁹³, begründete er damit, dass er sich mit dem Sänger Schulz nicht vertragen könnte.⁹⁴ Mit diesem Abschied, der sicherlich ebenfalls mit dem Tod Karl Eugens in Zusammenhang steht, endet die Überlieferung der Ereignisse in den höfischen Akten. Aufgrund weniger Notizen lässt sich erahnen, dass Poli weiterhin in Ludwigsburg gewohnt hat. Noch im Mai 1793 reichte er ein Gesuch ein, dass er in den herzoglichen Landen bleiben möchte und „diejenigen Vorzüge, welche er als Kapellmeister gleich anderen H[erzoglichen] Diener von Hof gehabt hat“⁹⁵ behalten möchte. Die Beschreibung, die Justinus Kerner 1849 als „Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ veröffentlichte, zeigt, wie der italienische Kapellmeister wahrgenommen wurde:

„Ein italienischer Musiker aus der Kapelle des Herzogs Carl, Namens Poli, hatte auch seine Wohnung in den Arkaden des Marktplatzes in Ludwigsburg. [...] Dieses Original war besonders auch von uns Kindern sehr gefürchtet; denn, wie der andere Italiener, wurde auch er oft, ging er in seinem rothen Röcklein und Bordenhute auf dem Markte umher, von uns bösen Buben geneckt

⁸⁹ Da die Beschwerde nicht sonderlich lang ist, soll sie an dieser Stelle in Gänze erscheinen: „Hohen den 30. Decbr. 1789. Mein lieber Obrister und Intendant von Seeger. Es hat der Kapellmeister Poli gegen den ihm ertheilten Befehl, eine neue Meße für Meine herzogl. Hofkapelle zu verfertigen, in der Anlage eine unterthänigste Vorstellung gemacht, worauf der H. Obriste ihme zu bedeuten hat, daß er Kapellmeister seye mithin auch das Onus habe, Compositionenzu machen, und wäre er auch der deutschen Sprache nicht so mächtig, so koenne er sich dabey helfen laßen. Ich bin, Mein lieber Obrister und Intendant, dessen wohlaffectionierter [Karl Eugen] [an] Obrist u Intendant / von Seeger.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133.

⁹⁰ Wohl um das Jahr 1784 scheint die katholische Messe zu großen Teilen in deutscher Sprache gehalten worden zu sein. Werkmeisters Übersetzungen, die seit 1784 in Umlauf waren, führten zu einer Durchmischung der Sprachen im Gottesdienst. Siehe Benedikt Maria Leonhard von Werkmeister (Hrsg.): Gottesverehrungen in der Charwoche zum Gebrauche der Herzogl. Wirtembergischen katholischen Hofkapelle, [Stuttgart?] 1786, Vorwort, sowie Ueber die deutsche Meß- und Abendmahlsanstalten in der katholischen Hofkapelle zu Stuttgart, Stuttgart (?) 1787, S. 5.

⁹¹ Todestag nach Anonym: [Zu Wien ist am 2 Dec der Schauspieler und Sänger Friedrich Schulz [...] In: SC, 16. Dez. 1801, S. 969.

⁹² Siehe HStA, A 272 Bü 133.

⁹³ Siehe HStA, A 21 Bü 954, fol. 95. Die Entlassung wurde am 10. November eingereicht.

⁹⁴ Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 214. Die vorherigen undatierten Schreiben fol. 216–218 legen nahe, dass Poli diesen Entschluss bereits früher gefasst hat.

⁹⁵ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 954, fol. 101 (Konzept) und fol. 102.

und war daher immer mit einem großen spanischen Rohre gegen uns zum Schläge gerüstet. Es war auch wirklich kein kleines Wagestück, den Zorn eines solchen Italieners heraus zu fordern, der keine Rücksichten nahm und sich leicht der tollsten Wuth und Rache überließ.“⁹⁶

Wann sich diese Episode ereignete, lässt sich aus der Erzählung nicht entnehmen. Da die Episode des 1786 geborenen Kerners allerdings in seiner Knabenzeit stattgefunden haben muss, dürfte sie in die 1790er Jahre zu datieren sein.⁹⁷ Auch wenn Kerner Poli als reizbaren Charakter wertet, führt er darin die Tatsache auf, dass die ob der Neckereien zu erwartenden Stockschläge mitnichten dazu geführt haben, die Lausbubenbande von ihren Streichen abzuhalten. Ob sich daran der streitbare Charakter Polis ableiten lässt, oder vielleicht eher Zeugnis über die Streiche und Neckereien des jungen Kerners abgelegt wird, mag dahin gestellt bleiben.

Ungewiss muss bleiben, ob Poli in der Folgezeit weiter als Komponist, Lehrer oder als Musiker arbeitet. Einzelne Erwähnungen in Briefen und Akten lassen jedoch vermuten, dass er weiterhin in Stuttgart tätig war und offenbar sogar mit dem Gedanken spielte, sich erneut in der Hofmusik zu betätigen, zumindest scheint er wieder in Verhandlungen getreten zu sein.⁹⁸

Im August 1815 wurde in einer kurzen Charakterisierung des Stuttgarter Orchesters in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine kurze Würdigung seiner Person eingerückt:

„Der ehemalige Kapellmeister Poli hat sich zur Zeit Herzogs Karl um das hiesige Orchester, welches aus lauter Zöglingen der hohen Karls-Schule bestand, besonders in Hinsicht der jomelli'schen Opern, welche er unter der Leitung des Autors studirt hatte, wahre Verdienste erworben. Er besitzt schulgerechte Kenntnisse in der Composition: ist aber arm an Erfindung. Ungeachtet seines hohen Alters würde er bey einem Sing-Institut noch sehr zweckmässig zu gebrauchen seyn.“⁹⁹

Der Hinweis, dass der mittlerweile 75-jährige Poli noch immer von Nutzen für die Musikausbildung sein könnte, legt allerdings ebenfalls nahe, dass er wohl seit geraumer Zeit nicht mehr aktiv war.¹⁰⁰ Vier Jahre später war Polis Wirken noch immer in positiver Erinnerung geblieben:

„Die Aufführung der Oper [Der Baum der Diana von Vincenzo Martin] selbst war übrigens keine der gelungensten. Die Tempo's waren bald zu langsam, bald zu rasch genommen. Wir erinnern uns noch mit Vergnügen der Tempo's, die einst der italienische Kapellmeister Poli, in Stuttgart, Jomelli's Zögling, in dieser Oper genommen hatte. Auch hielt das Orchester mit den Sängern, oder diese mit jenem nicht immer gleiche Schritte; man merkte gar zu deutlich, daß Nichts gehörig einstudirt war. So wurde unter Poli nie eine Oper in Stuttgart gegeben!“¹⁰¹

Poli verließ in den nächsten Jahren wohl Stuttgart und kehrte aufgrund von Erbstreitigkeiten nach Neapel zurück. Eine Zeitungsnotiz, vermutlich von demselben Korrespondenten, der wahrscheinlich mit den Polis bekannt war, berichtete nur wenige Monate später vom Tod Polis in Neapel:

„Vor einiger Zeit verstarb dahier [Neapel] im größten Elend und samt ärztlicher Zeugnisse sogar aus Mangel an den nöthigen Lebensbedürfnissen der 31 Jahre lang zu Stuttgart gewesene Ka-

⁹⁶ Zitiert nach Justinus 1786-1862 Kerner: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit : Erinnerungen aus den Jahren 1786 - 1804, 1849, S. 129.

⁹⁷ Auch Kerners Benennung im Untertitel als „Erinnerungen aus den Jahren 1786 bis 1804“ würde diese Zeitspanne nahelegen.

⁹⁸ Ich entnehme dies dem Brief des Geh. Rath's Mandelsloh, der Herzog Friedrich II in einem Bericht die Verhandlungen folgendermaßen erwähnt. „Die Bedingungen unter welche der ehemalige ConcerMeister Poli in Ew. Herzogliche Dienste eintreten würde, werde ich, so wie die Erkundigungen welche ich wegen anderer brauchbarer Subjecte einzu- ziehen verlaßt worden bin, sie nechstens unterthänigst vorzulegen nicht ermangeln.“ Zitiert nach HStA, A 12 [Kabinett: König Friedrich], Bü 76 [Grundbestand], Brief Mandelslohe an Friedrich II vom 12. Februar 1802. Die Anlage selbst befindet sich bereits in einem Brief vom 4. Februar 1802 in HStA, A 12 Bü 77.

⁹⁹ Zitiert nach Anonym: Orchester, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Aug. 1815, S. 540-541.

¹⁰⁰ Ob er in der Folgezeit nach seiner Quittierung des Dienstes am Württembergischen Hof noch Unterricht gegeben hat, lässt sich nach jetzigem Kenntnisstand nicht beantworten. Die Bemerkung ließe sich ebenfalls als erstes Indiz für eine Abwesenheit Polis werten.

¹⁰¹ Zitiert nach Korrespondenz=Nachrichten. Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 7. Jan. 1819, S. 24, hier S. 24.

pellmeister Poli von Venedig, der sich um einer Erbschaft willen in seine Vaterstadt zurückbegeben hatte, aber schon drey Jahre lang mit einem noch unbeeendigten Prozeß hingezogen wurde. Der Buchstab des förmlichen Gesezes tödtete hier recht eigentlich und man möchte lieber den Prätor wieder von seinen Stuhl Recht sprechen hören, als ein so langes Recht in so großes Unrecht ausarten sehen. Seine hinterlassene Wittve und Sohn erhalten nun täglich zusammen einen halben Frank aus der Armenkasse.¹⁰²

Wann sich Poli genau nach Neapel begeben hatte, ob 1816 oder erst später, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Als letzter Vermerk lässt sich das Gesuch auffinden, mit welchem die Witwe beantragt, gemeinsam mit ihrem Sohn nach Paris auswandern zu dürfen.¹⁰³

4.1.5 Polis pädagogische Tätigkeit

Vermutlich war Zumsteeg einer der Schüler, den sich Poli für seinen Cellounterricht ausgesucht hatte.¹⁰⁴ Dem jungen Musiker wurde bei der Aufnahme in die Hohe Karlsschule bereits Talent attestiert. Diese Begabung, die in der Kategorie „Genie“ ihren Ausdruck fand, wurde bei ihm mit „gut“ eingeschätzt.¹⁰⁵ Entsprechend ist es naheliegend, dass sich Poli um die seit ihrer ersten Bewertung musikalisch fortgeschrittenen Schüler kümmerte.

Obgleich es zu den Verpflichtungen des damaligen Konzertmeisters Poli gehörte, lediglich einen einzigen Schüler zu unterrichten, tat er wohl mehr als ihm geheißen, was sich an dessen Kompositionen verdeutlicht. Ganz abgesehen davon, dass sich in der Landesbibliothek in Stuttgart Übungsstücke für das Cello in verschiedenen Besetzungen erhalten haben¹⁰⁶, ist darüber hinaus wichtig zu erwähnen, dass diese bisher in der Musikwissenschaft noch nicht wahrgenommen wurden und diese deshalb erstmals einen weiteren Blick auf das dortige Cellorepertoire erlauben. Diese Übungen waren ganz individuell erstellte Musikstücke, die vermutlich auch im Rahmen der jeweiligen Feierlichkeiten an der Hohen Karlsschule aufgeführt wurden, die aber mit Sicherheit auch zu Übungszwecken das Jahr über Verwendung fanden. Eine Datierung ist bisher noch nicht möglich, wenngleich die Zeitspanne von Polis Konzertmeistertätigkeit zwischen 1775 und 1781 naheliegt.

Unter diesen Übungsstücken finden sich im Nachlass Zumsteegs (Poli: *Suonata a due Violoncelli*) elf Sonaten, die für unterschiedliche Besetzung, häufig jedoch für zwei Celli und Bass, oder auch direkt als Terzette geschrieben wurden. Ging man bisher davon aus, dass Poli lediglich einen einzigen Schüler im Cello unterrichtete, muss man sich nun mit der Frage auseinandersetzen, für wen diese Terzette bestimmt waren. Ein Blick in die Schülerliste legt nahe, dass es sich bei den drei gesuchten Musikern um die drei Schüler handeln könnte, die offenbar am Cello direkt ausgebildet wurden. Es sind Ernst Häusler, Johann Kauffmann sowie Zumsteeg. Prinzipiell ist denkbar, dass auch die auszubildenden Bassisten eine Rolle gespielt haben könnten, allerdings interpretiere ich die mir bekannten Akten in der Form, dass Poli, entgegen der von Sittard zitierten Vereinbarung, statt der Ausbildung eines einzigen Eleven eine feste Anzahl von Stunden unterrichtete und somit mehrere Schüler von ihm unterrichtet wurden. Da zu einem späteren Zeitpunkt keine neuen Cellisten mehr ausgebildet wurden und die alten Musiker eher anderen Tätigkeiten nachgingen¹⁰⁷, kann man davon ausgehen, dass die Musikerausbildung schnell zu einem vollständigen Orchester führen

¹⁰² Zitiert nach Korrespondenz=Nachrichten, Venedig, Juni, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 24. Juli 1819, S. 704.

¹⁰³ Siehe E 173 III [Kreisregierung Ludwigsburg: Spezialia] Bü 7404 [Wegzug, Stadtdirektion Stuttgart].

¹⁰⁴ Leider sind die Personalakten zu Zumsteeg verloren, diejenigen von Poli beginnen erst ab 1775 und erwähnen Zumsteeg nicht als Schüler.

¹⁰⁵ Siehe HStA, A 272 Bü 248–280. Unter den Bewertungen findet sich drei Mal „ziemlich gut“, sechs Mal „gut“, zwölf Mal mittelmäßig, sechs Mal „sehr mittelmäßig“ und sechs Mal schlecht.

¹⁰⁶ Die Stücke finden sich unter der Signatur Poli: *Suonata a due Violoncelli*, die im Rahmen des Nachlasses von Zumsteegs Enkel der Bibliothek übergeben wurden.

¹⁰⁷ Poli wurde Kapellmeister, Bonsold als Repetiteur vollständig zur Ausbildung der Eleven eingesetzt.

sollte. Die kurzzeitige Überlagerung im Jahr 1778, als im Hofkalender fünf Cellisten aufgeführt sind, ist lediglich der Übergangszeit zwischen den noch angestellten Hofmusikern sowie den neu vermerkten Zöglingen geschuldet. Es zeigt aber einen weiteren Fakt auf: Da die Hofkalender in der Regel zwischen Oktober und Dezember konzipiert wurden, aber für das nächste Jahr veröffentlicht wurden, zeigt sich darin ein Umbruch auf personeller Ebene. Es wird deutlich, dass die Hofmusiker vermutlich noch mindestens bis Oktober angestellt waren, dann sollten die Zöglinge deren Stellen erhalten. Damit lässt sich erklären, weshalb ab dem Jahr 1778 keine weiteren Musikpreise vergeben wurden, da sich die Zöglinge ansonsten aufgrund der fehlenden Lehrer gegenseitig hätten bewerten müssen. Eine Preisvergabe in der Musik war deshalb nicht mehr durchführbar. Abgesehen von den Sonaten und Terzetten gibt es eine weitere Handschrift, der ein hoher Stellenwert zukommt und die zur These führt, dass die Ausbildung der Zöglinge zu einem vollständigen Orchester führen sollte. Da an etlichen Stellen in den zeitgenössischen Berichten vermerkt wurde, dass die Schüler der Hohen Karlsschule ihre Konzerte sowie Opern- und Ballettdarbietungen immer selbst aufführten, spricht der Fund des am Ende der Handschrift erhaltenen *Gran Concerto* für 3 Violoncelli von Poli auch für eine instrumentale Ausbildung, die die Virtuosen ersetzen sollte.

4.1.6 Werke

Terzette

Obige Ausführungen legen demnach nahe, dass die Terzette zum Unterrichtsmaterial der Karlsruher Schüler zählten. Die erhaltenen Noten aus Cod. Mus. II fol. 8 lassen darüber hinaus vermuten, dass sich der von Poli erteilte Unterricht nicht nur auf die Cellistenklasse mit Zumsteeg, Häusler und Kauffmann erstreckt hat, sondern womöglich weitere Kontrabassisten und Fagottisten einschloss. Das wären im Einzelnen die Kontrabassschüler Schaffauer, Hirschmann und Bouquet sowie die Fagottschüler Malter und Mohl. Für diese Vermutung gibt es ein weiteres Indiz, da sich zumindest eine erhaltene Sonate im Besitz von Mohl befand.¹⁰⁸ Betrachtet man entsprechend die auf den Noten vermerkten Besitzer, treten genau vier Personen in den Vordergrund: Zumsteeg, Häusler, Kauffmann und Mohl, also die drei Cellisten sowie ein Fagottist. Die Überlieferung deckt sich demnach exakt mit der entsprechenden Besetzung, die auf den Titelblättern der einzelnen Sonaten angegeben ist. Der Aufbau der Sonaten ist größtenteils regelmäßig konstruiert. Sie sind zumeist dreisätzig angelegt, folgen dem Schema der italienischen *sonata di camera* und damit dem Formmodell schnell – langsam – schnell, das dem Einzelfall entsprechend mit Tempo- bzw. Ausdrucksangaben angepasst wird. In einigen Fällen gehen zweiter und dritter Satz ineinander über. Darüber hinaus sind die einzelnen Charaktere der Sätze klar und deutlich voneinander getrennt. Beispielhaft seien an dieser Stelle zwei der Sonaten besprochen, die sich in der oben beschriebenen Quelle D-SI, Cod. Mus. II fol. 8 befinden. Die *Sonate in G-Dur* [fol. 41–46] trägt den diplomatischen Titel „Suonata | à | Due Violoncelli | e | Basso ò Fagotto. | [Mitte links] Del Sig^r Poli | [rechts unten] Kaufman“. Aus formaler Sicht ist die Konstruktionsweise des ersten Satzes sehr regelmäßig. Der erste Satz ist formal als II: A :II: A B A :II aufgebaut, wobei kleinere Abweichungen das Thema etwas variieren. Während der Bass abgesehen von einigen Füllfiguren an Phrasenenden eine eindeutig begleitende Rolle einnimmt, sind sich die beiden Celli beinahe ebenbürtig. Das Thema besteht aus zwei Ideen: einerseits aus einem fanfarenartigen Anfang (T. 1–2), der durch das Hinzutreten des zweiten Cellos nicht nur durch die zusätzliche Terz, sondern auch in der Lautstärke unterstützt wird. Um die Wirkung zu verstärken wählte Poli andererseits im Bass jeweils einen Oktavsprung auf- und abwärts, der durch ein eingeschobenes *fis* umspielt wird, sowie vom weichen Beginn in Terzlage fanfarenartig aufgebaut wird.

¹⁰⁸ Diese Sonate, bezeichnet als Nro 1, befindet sich heute in D-SI Cod mus. II fol. 100 q. Besetzt wurde sie für zwei Fagotte sowie Bass.

Allegro ma moderato
1

Vlc. 1
Vlc. 2
B.

Abbildung 4.1: Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 1–3.

Das Seufzermotiv, das immer auf die ersten Zählzeiten des Taktes auftritt, durchdringt wie ein Motto den gesamten ersten Satz. Obwohl die Bassbegleitung, die bereits mit dem Fanfarenmotiv einsetzt, an eine übliche Fagottlinie erinnert, zeigt sich in den T. 23–26 eine stilistische Nähe zu Jommellis Cembalokonzert in D-Dur. Aufgrund der gleichbleibenden Melodik des Basses, der einen springenden Orgelpunkt auf das *D* legt, ergänzen die beiden Violoncelli ein kurzes Motiv der Steigerung, welches von Jommelli in ähnlicher Weise angewendet wird.¹⁰⁹

23

Vlc. 1
Vlc. 2
B.

Abbildung 4.2: Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 23–25.

Im zweiten Abschnitt rückt Poli ab Takt 43 kurzzeitig den Bass in den Vordergrund. Die Takte 43–44 sowie die Folgetakte 45–46 erwecken den Anschein eines kurzen Bassosolos, obgleich sie lediglich Umspielungen der Haupttöne des zugrunde liegenden Akkordes sind. Die Bassstimme spielt nur die Grundtöne der Akkorde (Doppeldominant sowie Dominant), agiert aber vor allen Dingen als Gegenpol zu den Synkopen, die von Cello 1 und Cello 2 gemeinsam gespielt werden. Danach beginnt die Wiederholung des ersten Teils, der eine Schlusswendung folgt.

Wie oben bereits beschrieben, gehen auch in diesem Fall die Sätze zwei und drei ineinander über, nicht zuletzt auch deswegen, weil der zweite Satz aus lediglich acht Takten besteht und kaum als eigenständiger Satz zählen kann. Er ist als musikalische Periode in der Mitte zweigeteilt. Das motivische Material besteht aus zweitaktigen Phrasen, die in den zwei folgenden Takten fortgeführt werden und in der Wiederholung des Motivs (T. 5–6) münden. Daran schließt sich eine kurze Schlussfloskel

¹⁰⁹ In Takt 43–49 spielt darin die rechte Hand des Cembalos als Fortspinnung die Begleitung, während die linke Hand die kurzen Einwüfe übernimmt. Der Effekt des Übergreifens auf dem Klavier war sicherlich kein neuer, allerdings hat er dennoch gerade an einer solch exponierten Stelle seinen Sinn als Spielerei erfüllt. Da Jommelli jedoch, wie bereits weiter oben erläutert wurde, als Kapellmeister nicht für die Instrumentalmusik zuständig war und dessen Kompositionen für diesen Bereich vermutlich in Italien entstanden sind, ist heute nicht mehr zu klären, ob dessen Konzerte ebenfalls am Hof Karl Eugens erklingen sind. Die Tatsache, dass Poli allerdings bereits seit 1762 gemeinsam mit Jommelli gearbeitet hatte, rückt eine solche Verbindung in den Bereich des Möglichen, auch wenn sich abgesehen von vagen stilistischen Parallelen keine weiteren Verbindungen ziehen lassen.

The image shows a musical score for three instruments: Violin 1 (Vlc. 1), Violin 2 (Vlc. 2), and Bass (B.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It covers measures 43 to 46. Measure 43 starts with a forte (f) dynamic. In measure 44, the dynamic changes to piano (p). The Bass part has a rhythmic pattern of sixteenth notes, while the Violin parts have a more melodic line. The score is numbered 43 at the beginning.

Abbildung 4.3: Spartiert D-SI, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 43–46.

in T. 7–8 an. Auffällig dabei ist, dass in Takt 7 erneut der Bass in den Vordergrund tritt, der wie bereits im ersten Satz durch die rhythmische Synkopierung von Cello 1 und 2 betont wird. Weshalb einige Unregelmäßigkeiten in der Schreibweise auftreten, muss vorerst ungeklärt bleiben.¹¹⁰

Der sich anschließende 3. Satz, ein Allegretto, ist harmonisch ebenfalls äußerst regelmäßig aufgebaut: Die sechzehntaktige Periode untergliedert sich in einen Vordersatz und Nachsatz, wobei das viertaktige Motiv zu Beginn durch eine viertaktige Fortspinnung in einem Halbschluss endet. Bemerkenswert sind die folgenden 16 Takte, in welchen Poli kompositorische Steigerungsmittel verwendet, die sich durch konsequente Sechzehntelketten mit crescendo und Dynamikzeichen verstärkt zu einem vorläufigen Höhepunkt des Stückes entwickeln. Das wiederkehrende Thema wird allerdings bereits nach zwei Takten unterbrochen, weil der Bass durch Läufe in den Vordergrund tritt. Im zweiten Teil erlaubt sich Poli von seiner bisherigen instrumentalen Verteilung Abstand zu nehmen und lässt Cello 1 und Bass im Terzabstand gemeinsam spielen. In den darauf folgenden Takten tritt über die Oktavbässe erneut ein Steigerungsmotiv auf, das in Takt 76 seinen Höhepunkt findet und zugleich in den Schluss überleitet. Da der Bass mit seinen Läufen durch dynamische Mittel in den Vordergrund gerückt wird und lediglich durch akkordische Versatzstücke eingreift, die außerdem von dem Material des ersten Teils abgeleitet sind, wird deutlich, dass der zweite Teil beinahe einen ausnotierten Variationssatz des ersten Teils darstellt.

Der symmetrische Aufbau des Stückes und die lehrbuchartige Anlage legen nahe, dass es sich dabei um ein Musterstück handelt. Poli hatte offenbar im Sinn seinen Schülern unter anderem die musikalische Form, also eine Charakterisierung der einzelnen Sätze zu demonstrieren: der erste Satz als Hauptsatz, der zweite als kurzer langsamer Satz sowie der dritte Satz, der ins Spielerische reicht. Darüber hinaus komponierte er die Sätze auch, um einzelne Spieltechniken einzuüben oder vorzustellen. Da Kontrabass und Cello in dem einzigen erhaltenen Konzert Polis, aber auch in den Konzerten Celestinos, Zumsteegs und Dietters nur in Ausnahmefällen in zwei Notensysteme aufgeteilt wurden, verdeutlicht dies Polis Einsatz eines nur zeitweilig deutlich hervortretenden Basses. Damit liegt es nahe, dass die Begleitung nicht von dem eigens dafür angestellten Repetitor Bonsold, sondern vermutlich auch von einem Schüler ausgeführt wurde. Da sich außerdem in diesem Fall der Bass in Titel und Stimmen von den beiden Violoncello Stimmen deutlich unterscheidet, muss davon ausgegangen werden, dass er nicht von einem Cello gespielt worden ist.

An der *Sonate in A-Dur* für drei Violoncelli lassen sich weitere Merkmale seiner kompositorischen Eigenheiten der Schülerstücke zeigen. Das Stück selbst ist erneut dreisätzig aufgebaut, mit einem sehr kurzen zweiten Satz von 15 Takten. Von besonderer Aussagekraft ist in diesem Stück die

¹¹⁰ Beispielsweise setzt der Bass nicht gemeinsam ein, auch wenn er in der Parallelstelle in Takt 5 mit den anderen Instrumenten einsetzt. Ebenfalls fraglich ist der Einsatz des ersten Cellos in Takt 5, in welchem die rhythmische Überlagerung der drei Stimmen durch die Auslassung des *fis* ausgesetzt wird. Als dritte Unregelmäßigkeit sticht Takt 8 ins Auge. Dort wird durch eine Doppelpunktierung der ausgeschriebene Triller weggelassen.

Mittelstimme, die im Cello 2 liegt und im Vergleich zur G-Dur Sonate eine vermittelnde Rolle spielt. Sie ist noch immer nicht als eigenständige Stimme zu werten, allerdings sind die Bezugssysteme nun abwechselnd sowohl Cello 1 als auch Cello 3. Beispielsweise stimmt Cello 2 im Vordersatz (T. 1–6) in die melodische Begleitungsfigur des Cello 3 ein, orientiert sich allerdings bereits in T. 7–8 erneut an Cello 1. Die kurze Episode als musikalisches Wechselspiel (T. 17–20) rückt Cello 2 erneut in das Abhängigkeitsverhältnis zu Cello 1, das bis zum Wiederholungszeichen beibehalten wird. Im zweiten Teil passt es sich erneut an Cello 3 an. Anhand der kompositorischen Faktur der einzelnen Sonaten lassen sich vor allem stilistische Übereinstimmungen zu den Kompositionen Zumsteegs als dessen Schüler erkennen. Die Tatsache, dass ein sehr kurzes Motiv, häufig lediglich ein oder zwei Takte, das kompositorische Material bestimmt und dieses anschließend durch Veränderungen zu einem zwei bis viertaktigen Motiv ergänzt wird, zeigt sich ebenfalls in den Cellokonzerten Zumsteegs.

Quartette

Die Quartette Polis sind, wie oben bereits beschrieben wurde, Kompositionen, die mit seiner Profilierung als Virtuose in Paris in Zusammenhang stehen. Es handelt sich dabei um sechs Quartette, die die folgenden Tonartendispositionen besitzen: Was die Tonartendisposition der sechs Quartette anbe-

Quartett	Satz	Tonart	Taktart	Bezeichnung
Quartetto I	1. Satz	F-Dur	3/4	Andante
	2. Satz	F-Dur	Alla Breve	Allegro moderato
	3. Satz	F-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto II	1. Satz	G-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	G-Dur	3/4	Allegro Spirituoso
	3. Satz	G-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto III	1. Satz	Es-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	Es-Dur	Alla Breve	Allegro
	3. Satz	Es-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto IV	1. Satz	B-Dur	3/4	Andante Larghetto
	2. Satz	B-Dur	Alla Breve	Allegro
	3. Satz	B-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto V	1. Satz	A-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	A-Dur	2/4	Allegro spirituososo
	3. Satz	A-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto VI	1. Satz	D-Dur	3/4	Andante Larghetto
	2. Satz	D-dur	3/8	Allegro assai
	3. Satz	D-Dur	3/4	Minuetto

Tabelle 4.1: Aufstellung der Quartette Polis.

langt, ist geradezu auffällig, dass keine Tonart doppelt vorkommt und die Tonarten symmetrisch mit bis zu drei Akzidenzien auftreten. Aufgrund dieser Symmetrie lässt sich womöglich auch erklären, dass die Tonart C-Dur keine Verwendung gefunden hat. Darüber hinaus lässt der gleichbleibende Aufbau mit einem *Andante Larghetto* im ersten Satz sowie einem *Menuetto* als dritten Satz lediglich etwas Spielraum für den formal freieren zweiten Satz. Was die Instrumentierung anbetrifft, tritt bei den Quartetten das Cello erstaunlicherweise als Soloinstrument wenig hervor. Ob sich dieser Umstand auf die Tatsache zurückführen lässt, dass Poli wohl gemeinsam mit Lolli nach Paris reiste und entsprechend die Quartette zu einem gewissen Grad für ihn als Interpreten geschrieben wurden, lässt sich allenfalls vermuten. In der kompositorischen Faktur greift Poli auf kurzweilige Melodien

zurück, die sich anhand von klar segmentierten Formabschnitten charakterisieren lassen. Abgesehen davon, dass das Cello passagenweise einen Ambitus bis zu den Violinen erreicht, wird es ansonsten eher als Generalbass und Harmoniefundament eingesetzt. Die Melodie liegt beinahe ausschließlich in der ersten Violine. Dennoch ist die Behandlung der Mittelstimmen und damit der zweiten Violine sowie der Viola bei der Komposition der Quartette maßgeblich zu betrachten. In ihr offenbart sich die Problematik, die sich ebenfalls in den Terzetten, sowie dem Trippelkonzert im Umgang mit den Mittelstimmen zeigt, die sich in der Regel an den Außenstimmen orientieren. Gerade am Beispiel des zweiten Quartetts, zeigt sich diese Problematik besonders deutlich, denn damit ist das Quartett kein vierstimmiger Satz, sondern ein dreistimmiger. Während die Randstimmen jeweils eigene Funktionen besitzen, befinden sich die Mittelstimmen in einem ständigen Anpassungsprozess an den Außenstimmen. Dabei werden durch Parallelführung die Anzahl der Stimmen verkürzt, an den Übergängen zwischen Formteilen entsteht dementsprechend häufig ein Unisono. In Zumsteegs Werk haben sich keine Quartette erhalten, die entsprechend mit denen Polis verglichen werden könnten. Allerdings zeigen sich, beispielsweise im Vergleich mit den Cellokonzerten Zumsteegs, Unterschiede bei der Behandlung der Mittelstimmen. Insbesondere die Viola wird von Poli anders eingesetzt, denn sie richtet sich generell nach der zweiten Violine. Was die meisten Kompositionen Zumsteegs anbetrifft, wurde die Viola dagegen häufig nicht einmal ausgeschrieben, sondern schlicht *colla parte* mit dem Bass geführt. Diese frühen Kompositionen Polis scheinen in diesem Belang entsprechend nicht stilbildend für Zumsteeg gewesen zu sein. In der Konstruktionsweise ähnlich ist ebenfalls der 2. Satz aus dem 1. Quartett, in welchem zwar die erste Violine immer wieder durch repetierende Noten ihr eigenes Gewicht zurücknimmt, allerdings die restlichen Instrumente keine Eigendynamik entwickeln, sondern stattdessen als organisches Ganzes der ersten Violine gegenüberstehen. Dass sich dabei die Viola zuweilen der zweiten Violine unterordnet oder sich dem Bass anschließt, bestärkt lediglich die Tatsache, dass sie keine tragende Rolle innerhalb des Quartetts spielt.

Quintette

Wie bereits oben erläutert wurde, lässt sich nicht klären, ob die erhaltenen Handschriften der Quintette mit dem heute verlorenen Drucks von 1770 identisch sind. Aufgrund der Ankündigungen zu Werbezwecken muss allerdings geschlussfolgert werden, dass sie zumindest später als die Quartette veröffentlicht wurden. Was die Besetzung betrifft, tritt im Vergleich zu den Quartetten noch eine Flöte als Soloinstrument hinzu. Der formale Aufbau ist insbesondere hinsichtlich der Tempobezeichnung äußerst konstant. (Siehe Tabelle 4.2)

Das sechste Quintett muss als verloren gelten. Abgesehen vom zweiten Quintett beginnen die übrigen mit der Bezeichnung des langsamen Satzes als *Andante Larghetto*. Der dritte Satz ist wie bereits bei den Quartetten stets ein *Menuett*. Unterschiede zeigen sich allerdings in den Stimmenbezeichnungen. Während in den Quartetten die Instrumentierung im Titel nicht besonders hervorgehoben wird, fällt die Bezeichnung im dritten Quintett (B-Dur) mit *Flauto traverso Concertanto, Violino Concertanto, Violoncello Concertanto* auf. Die übrig bleibende Viola und der Bass liefern eher den harmonischen Untergrund, wobei sich die Viola oft an den anderen Instrumenten und zumeist an der Violine orientiert. Entsprechend hat Poli gehäuft Stücke für drei Stimmen mit einer obligaten Stimme sowie Bassbegleitung komponiert. Eine ähnliche Struktur offenbart sich auch in den anderen erhaltenen Quintetten, wenngleich dort Flöte, Violine und Cello nicht mehr explizit als Instrumente „Concertanto“ bezeichnet werden. Beispielsweise treten im 1. Satz des C-Dur Quintetts dieselben drei Instrumente in den Vordergrund, wobei sie jeweils lediglich von Viola und Bass begleitet das Thema abwechselnd vortragen. Für Zumsteeg können die Quintette nur in bedingtem Maße als Vorbild genannt werden. Da sich in Zumsteegs Schaffen keine Quintette erhalten haben, lassen sich bei etwaigen Parallelen, wie bereits bei den Quartetten, lediglich in der Instrumentierung sowie der Verwendung einzelner Instrumente Übereinstimmungen finden. Darüber sind es in den Quintetten Polis nicht nur die erste Violine, die technisch anspruchsvolle Passagen zu spielen hat, sondern auch

Quintett	Satz	Tonart	Taktart	Bezeichnung
Quintetto 1	1. Satz	D-Dur	3/4	Andante con espressione
	2. Satz	D-Dur	2/4	Allegro
	3. Satz	D-Dur	3/4	Menuetto
Quintetto 2	1. Satz	C-Dur	3/8	Larghetto
	2. Satz	C-Dur	4/4	Allegro
	3. Satz	C-Dur	3/4	Minuetto
Quintetto 3	1. Satz	B-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	B-Dur	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	B-Dur	3/4	Menuetto con espressione
Quintetto 4	1. Satz	g-Moll	4/4	Andante
	2. Satz	g-Moll	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	g-Moll	3/4	Minuetto
Quintetto 5	1. Satz	Es-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	Es-Dur	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	Es-Dur	3/4	Minuetto

Tabelle 4.2: Aufstellung der Quintette Polis.

Flöte und Cello, für die er diese Virtuosität ebenfalls ausweitet. Die Quintette lassen den Eindruck entstehen, dass sich Poli mit dem Problem der Instrumentierung besonders auseinander gesetzt hat. Gerade im ersten Satz des ersten Quintetts (D-Dur) spielt Poli besonders auffällig mit der Besetzung, wodurch die Klangfarbe aufgrund der vielen Pausen jeweils neu zusammengesetzt wird. Außerdem spielen die meiste Zeit über lediglich drei Instrumente zugleich, sodass der Gedanke erneut naheliegt, dass Poli die kurzen Stücke in konzertanter Form schreiben wollte. Im zweiten Teil des genannten Satzes verstärkt Poli die Wirkung sogar noch, indem er die tiefen Streicher (v1a, v1c, b) die Melodie spielen lässt, während Flöte und Violine lediglich kurze Einwüfe im Terzabstand in den Unterbrechungen der Melodie hinzufügen (siehe T. 42–67). Diese Art der Instrumentierung, die in einem großbesetzten Orchester sicherlich ausschließlich den Flöten und Oboen zugekommen wäre, wird hier in die Violine übertragen. Entsprechend lässt sich fragen, ob dieses Stück ursprünglich für zwei Flöten¹¹¹ und Violoncello sowie Begleitung (v1a,b) komponiert wurde.

Was die Spieltechnik von Zumsteegs Lehrer betrifft, lässt sich diese am ehesten in den Quintetten ausmachen. Denn während das Tripelkonzert vermutlich für seine Celloschüler komponiert wurde, lassen die Quartette keine Rückschlüsse auf besondere Spielfertigkeiten am Cello schließen. Damit sind diese Quintette die einzigen erhaltenen Stücke, die den Instrumentalisten mit seinen Fähigkeiten auszeichnen würden. Obgleich die Quintette damit Poli wohl am ehesten portraituren, lassen sich an ihnen die geringsten Anknüpfungspunkte zum Werk Zumsteegs festmachen. Weder konzeptuell noch kontrapunktisch schließt sich Zumsteegs Werk diesen Kompositionen an.

Gran Concerto (Tripelkonzert)

Das Tripelkonzert, welches aufgrund der Besetzung auch als Stück für seinen eigenen Instrumentalunterricht verstanden werden kann, entstand vermutlich zeitgleich mit den Übungsstücken Polis. Diese Vermutung liegt nahe, da es die personelle Konstellation als unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass Poli das Konzert vor 1775 geschrieben hat und ab 1782 als Kapellmeister vermutlich

¹¹¹ Die beiden zu dieser Zeit in Stuttgart angestellten Flötisten wären Johann Wilhelm Friedrich Steinhardt und Thorante Augustinelli. Vgl. Jetzt=florirendes Württemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1769, Stuttgart 1768 Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1772, Stuttgart 1771.

nicht weiter Instrumentalunterricht geben musste. Damit wird deutlich, dass das Konzert Polis vermutlich in der Phase an der Hohen Karlschule entstanden ist, als er seinen drei Celloschülern Unterricht gab. Es wären dann wie bei den Terzetten ebenfalls die Cellisten Zumsteeg, Häusler und Kauffmann. Darüber hinaus lässt sich annehmen, dass es sich bei den weiteren Musiker ebenfalls um Zöglinge handelte. Entsprechend lässt sich durch eine vergleichende Analyse nachvollziehen, was Zumsteeg von seinem italienischen Lehrer gelernt hat und welche Konsequenzen sich daraus ergeben haben. Darüber hinaus lassen sich aufgrund des Konzerts weitere Vermutungen anstellen, die sich aus den obigen Erkenntnissen speisen: Das Tripelkonzert ist keine Reinschrift, sondern eine Partitur mit vielen Fehlern sowie Ergänzungen und Korrekturen. Die Noten heben sich damit drastisch von den Sonaten und Terzetten ab, die weitgehend problemlos in Stimmen notiert und direkt zu spielen waren. Die Handschrift legt nahe, dass aufgrund der ungewöhnlichen Besetzung sowie der existierenden Stimmkopien von Ripieno-Streichern, das Konzert tatsächlich erklingen ist. Ein genauer Anlass ist allerdings in einer derartigen Konstellation nicht leicht zu klären und so muss die Datierung eine vage Vermutung bleiben: Da Cello 1 wie Cello 2 ähnlich virtuos komponiert wurden und Cello 3 eher als Bassstimme Verwendung findet, lässt sich basierend auf der Annahme, dass die Komposition, die Fähigkeiten der Schüler berücksichtigen sollte, eine Datierung um das Jahr 1777 annehmen. Was die Musiker des Tripelkonzertes anbetrifft, so gewann Kauffmann nur im ersten Jahr seiner Ausbildung einen Preis im Cellospiel, wohingegen Häusler und Zumsteeg gleich gut spielten und entsprechend der Preis dem Losverfahren nach an Zumsteeg ging. Darüber hinaus ist es das Jahr, in welchem Joseph II über Stuttgart reiste und die Akademie begutachtete. Da zu diesem hoch-offiziellen Besuch täglich musikalische Darbietungen vorgeführt wurden, wurde eine große Anzahl von Noten benötigt. Von den datierten Cellokonzerten Zumsteegs sind immerhin vier im Jahr 1777 entstanden, was vermutlich ebenfalls mit diesem Besuch in Verbindung steht. Doch selbst wenn sich das Konzert nicht exakt datieren lässt, gibt doch seine kompositorische Faktur weitere Hinweise über den Musikstudenten Zumsteeg. Einerseits muss es als Dokument seines instrumentalen Könnens betrachtet werden, andererseits als stilistisches Vorbild, was den Bereich seiner eigenen Cellokonzerte betrifft.

Mit der Instrumentierung von drei Soloviolen sowie zusätzlich zu den Streichern zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Hörnern und einem Fagott, ist das Konzert groß besetzt. Die Tatsache, dass Trompeten und Pauken keine Verwendung finden – wie beispielsweise bei den Konzerten Jommellis – lässt sich ebenfalls aus der damaligen personellen Konstellation ableiten. Da sowohl Trompeter als auch Pauker der Jagd bzw. der Militärmusik zugerechnet wurden und entsprechend auch unter einer eigenen Rubrik im HAB geführt wurden und nicht Teil des Ausbildungszweiges des Musik waren, findet sich hierin ein weiteres Indiz dafür, dass die Musik lediglich von den Schülern aufgeführt wurde. Kein Zögling studierte Pauke oder Trompete.¹¹² Entsprechend lässt sich ein sehr genaues Bild von der Aufführung des Tripelkonzerts zeichnen: Die drei Violoncelli wurden von Zumsteeg, Häusler und Kauffmann gespielt. Weberling, Dietter, Schaul, Weber, Weil, Mayer, Renneau, Mayer, Kauffmann (der jüngere), Keller, Hauber, Sicard, Keller und Bachmaier spielten Violine, entsprechend mindestens sechs erste und sechs zweite Violinen. Die Violen waren mit Gauß, Mayer und Breitling besetzt. Die Kontrabassisten bestanden aus Schaffauer, Hirschmann und Bouquet. Die Oboen waren mit Schwegler und Schaul vertreten. Die beiden Zöglinge Häberle und Beurer spielten die Hörner, während Malter und Mohl die Fagottstimme übernahmen. Damit bestand das Orchester mindestens aus 28 Personen.

Der formale Aufbau des Konzerts besteht aus dem üblichen Wechsel von Tutti und Solo Abschnitten. Eine tonartliche Ausweichung von B-Dur nach F-Dur in Tutti 2 und Solo 2 unterstreicht noch einmal, dass Poli an Modulationen und ausgefallenen harmonischen Wendungen wenig Interesse hatte.

¹¹² Dies zeigt sich auch anhand der Hofkalender. Kein Schüler der hohen Karlsschule wurde in diesem Bereich ausgebildet.

Tutti 1 Ex- position	Solo 1	Tutti 2 Zwi- schenspiel	Solo 2	Solo 3	Kadenz	Tutti (Schluss)
1–25	26–58	59–68	69–95	96–110	[14 T.]	111–118 (126–133)
B-Dur	B-Dur	F-Dur	F-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur

Tabelle 4.3: Formaler Aufbau des Gran Concerto, 1. Satz

Das charakteristische Thema erklingt jeweils zu Beginn eines jeden neuen Formabschnittes und damit in Takt 1ff., 26ff., 59ff., 69ff., 96ff. und der Kadenz. Einzig im Schluss wurde darauf verzichtet. Die Tutti und Soloteile wechseln sich konsequent ab, was auf die Tradition des *Concerto grosso* verweist. Da nach der Exposition die Tuttistellen verhältnismäßig kurz ausfallen (jeweils lediglich 8–9 Takte), verdeutlicht dies, dass der Rahmen des Konzerts zwar mit einem möglichst großen Orchester komponiert worden ist, dass aber den Solisten am meisten Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte. Zugleich dürfte dies der Tatsache Rechnung tragen, dass die Violoncelli sowohl ihre eigene harmonische Begleitung im Solopart liefern konnten, als auch im Bereich der Mittel- und Solostimme wenig Verstärkung seitens des Orchesters bedurft haben.¹¹³

Innerhalb der Komposition des Tripelkonzerts finden sich viele Elemente, die ebenfalls in den Terzetten für drei Violoncelli auftreten. Dabei zeigt sich, dass tendenziell Cello 1 die Solostimme anführt. Cello 2 ergänzt im Terzverhältnis zumeist die erste Stimme, während Cello 3 mit einer Bassbegleitung lediglich kurze solistische Einwüfe zu spielen hat und zumeist die Grundtöne liefert. Hervortreten kann es in dieser Hinsicht vor allem über die bereits in den Terzetten beschriebenen Mechanismen der Synkopierung. Beispielsweise in T. 44, in welchem von Cello 1 und 2, ergänzt durch die Ripienostimme lediglich ein regelmäßiger rhythmischer Klangteppich gelegt wird. Das Cello 3 selbst spielt zwar ebenfalls lediglich eine Tonhöhe, kann aber durch die Verschiebung um eine Achtel eine rhythmische Akzentuierung bewirken.

Die Kadenz nimmt in diesem Konzert eine Sonderstellung ein. Nicht nur dadurch, dass sie in allen drei Sätzen überliefert ist, sondern auch deshalb, dass sie die drei Violoncelli, unterstützt durch das Fagott, gemeinsam bestreiten und vermutlich aus diesem Grund nicht improvisiert werden konnte, sondern ausgeschrieben werden musste. In ihr zeigt sich vielleicht am deutlichsten die Verbindung zu den Celloterzetten Polis. Während der Anfang der Kadenz lediglich den Beginn des Solo 1 erneut erklingen lässt, ist der sich daran anschließende Abschnitt mit neuem thematischen Material gefüllt. Gerade die anschließenden Takte lassen die drei Celli unterschiedlich auftreten: Während im sechsten Takt der Kadenz noch Cello 2 und 3 als Gegenstimmen zu Cello 1 auftreten, passt sich Cello 2 erneut an Cello 1 an. Die dadurch ambivalente Rolle des Cello 2 verdeutlicht seine Rolle als Mittelstimme, die sich sowohl der Solo- als auch der Bassstimme unterzuordnen vermag. Da sich Poli offenkundig nicht für eine Gleichberechtigung der Celli entschied und darauf verzichtet Wechsel auftreten zu lassen, die aufgrund der Baugleichheit zu jeder Zeit möglich gewesen wären, lässt sich mutmaßen, dass die einzelnen Stimmen den Personen direkt zugeordnet worden waren. Die Schwierigkeit gliederte sich somit hierarchisch von Cello 1 als schwerster Stimme bis hin zu Cello 3, die durch ihre Bassbegleitung die einfachste darstellt. Wenn man sich entsprechend auf die in Kapitel 2 beschriebenen Fähigkeiten der einzelnen Karlsschüler stützt, ließe sich die Besetzung als Cello 1: Zumsteeg, Cello 2: Häusler, Cello 3: Kauffmann rekonstruieren.

¹¹³ Obwohl die Verwendung der Ripienoteile auf eine ältere Tradition verweist, ist doch die Verwendung dieser Form als eine gängige der Zeit anzusehen. Beispielsweise findet sich ebenfalls im einzigen von Egljo Celestino geschriebenen Violinkonzert (spätestens bis 1793 komponiert) eine ähnliche Herangehensweise. Celestino verzichtet im Ripienenteil auf Viola und Bassstimmen und teilt dafür Violine 1 und 2, sodass eine ausgesprochen hohe Besetzung erklingt. Vgl. Egljo Celestino: Violinkonzert, in Cod. mus. II fol. 62d, D-Sl.

Die Oper *Minerva*

Poli hatte die Pflichten des Kapellmeisters bereits in der Amtszeit von Mazzanti zu erfüllen. Denn obwohl Mazzanti als Kapellmeister eigentlich die Position des Opernkomponisten inne hatte, hat er sie seit dem Jahr 1780 zumindest mit Poli geteilt.¹¹⁴ Und so wurde am 10. Januar 1781 der Geburtstag Franziskas von Hohenheim mit seiner Oper *Minerva* gefeiert.¹¹⁵ Die Oper selbst hat sich lediglich in einem einzigen unvollständigen Manuskript erhalten.¹¹⁶ Während häufig bei Opern die einsetzende Musik als Beginn des Schauspiels verwendet wurde, konnte in Stuttgart durch das noch immer voll ausgestattete Opernhaus auf allerlei Effekte gesetzt werden, die im Libretto genau vermerkt wurden:

„Vorher hört man eine Art von entsetzlichem Donnerstreich, der ein unterirdisches Geräusch ankündigt. gleich auf dieses Gerassel folgt die Symphonie, die ein heftiges Erdbeben ausdrückt, das aus den zeissnen Eingeweiden der Erde entsteht. Stummes Getöse der erschütterten wankenden Erdkugel, das von Zeit zu Zeit durch einen starken Stoß vermehrt und von weinerlich kläglichen Tönen unbekannter und unvernehmlicher Stimmen begleitet wird; es endigt mit einem erschrecklichen Knall. Der Vorhang wird gezogen; die Erde öffnet mit Gewalt ihren Schlund, aus welchem am Ende der Symphonie in einem Augenblick Enceladus, und eine grosse Menge anderer ungeheurer Riesen hervorsteigen.“¹¹⁷

In zehn Szenen werden unterschiedliche Episoden aus der griechischen Götterwelt vorgetragen.¹¹⁸ Wie bei einer als „Festa Allegorica“ bezeichneten Oper bzw. Serenata üblich, lassen sich Bezüge zwischen den einzelnen Charakteren und der höfischen Figuration ausmachen: Apollo, der Herrscher über die Götter des Olymps symbolisierte Karl Eugen, während mit *Minerva* Franziska von Hohenheim gemeint war. Ihr erster gemeinsamer Auftritt findet erst in der dritten Szene statt – eine der wichtigsten Szenen der Oper. Apollo stellt in einer Arie *Minerva* den restlichen Göttern vor: Die eigentliche Gattin Karl Eugens (Juno = Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth) wird im Libretto nicht erwähnt und wenngleich es nicht weiter verwundert, dass die glücklose Ehe beider nicht thematisiert wird, ist ihre Abwesenheit zugleich ein politisches Statement: Die Herzogin hatte durch ihren Tod im April 1780 Karl Eugen die Möglichkeit einer offiziellen Verbindung mit seiner bisherigen Mätresse geebnet. Und entsprechend aussagekräftig maß es an, wenn Apollo seinen Thron (soglio) mit *Minerva* teilen (dividere) will. Die galante Umformulierung vom „Thron teilen“ zur „Zierde des Throns“ in der deutschen Übersetzung ist vermutlich der politischen Brisanz

¹¹⁴ Poli vertritt in seinen späteren Briefen die Auffassung, dass er der eigentliche Autor der Oper sei. In einem Brief von Verazi an Regierungsrat Kauffmann, datiert auf den 11. November 1780, die Aufführung der Oper betreffend, wird Mazzanti noch vor Poli als Komponist genannt. Darüber hinaus wurden die eingeschobenen Ballettszenen von Regnault geschrieben. Siehe HStA, A 272 Bü 10. Verazi nennt in seinem Brief vom 6. September 1780 sowohl Mazzanti, Poli als auch Regnault und merkt besonders an, dass sie eine Kopie seines Briefes erhalten sollten. Siehe ebd. Siehe auch HStA, A 21 Bü 958, fol. 203, 31. Oktober 1780; Alle drei müssen entsprechend am Kompositionsprozess Teil gehabt haben.

¹¹⁵ Hinweise darauf finden sich sowohl in den Librettoausgaben, auf welchen der Aufführungstag vermerkt wurde, als auch im Zeitungsbericht der NNZ. Vgl. Anonym: Stuttgart, vom 11. Jan], in: NNV 6 (19. Jan. 1781), S. 21–22. Außerdem im Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 1, Augsburg 1781, S. 207.

¹¹⁶ Siehe Agostino Poli: *Minerva*, HB XVII 780, D-Sl. Die Noten beginnen mit der 2. Szene. Vgl. auch Clytus Gottwald: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Bd. Reihe 2, Bd. 6, T. 3: (HB XVII 481 - 946), Bd. 6, T. 3 (= Codices musici 2), Wiesbaden 2004, S. 342–343. Die Oper endet mit der 10. Szene. Die anschließenden Instrumentalstücke [fol. 88–112] sind womöglich aus der Partitur entnommen worden und wurden nachträglich ans Ende gesetzt. Es findet sich darin ein *Allegro marcato* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.), eine *Chasse Rondeau* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.), zwei *Gavotte* (2 Vl., Vla., B.) sowie ein *Allegro* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.). Es ist denkbar, dass es sich beim *Allegro marcato* oder dem *Allegro* um die im Libretto erwähnte Sinfonie handelt, allerdings finden sich in keinem der beiden Stücke zu erwartende programmatische Hinweise, die diese These belegen würden.

¹¹⁷ Zitiert nach *Minerva*. eine festliche Vorstellung an dem Geburtstagsfest Ihrer Excellenz der Frau Reichsgräfin von Hohenheim [...] Stuttgart 1781, S. 9–11.

¹¹⁸ Vgl. dazu auch Wagner: Herzog Karl Eugen von Württemberg (2001), S. 134

(Gio.)	(abweichender Text in der Partitur)	(Jup.)
Chi appena uscita Dalla mia mente, De' rei giganti Domò l'orgolio, Meco il mio soglio Dividerà.	(Con chi sortita)	Sie, meines Hauptes Göttlicher Ausfluß, Durch die der Riesen Furchtbarer Stolz fiel, Soll meines Thrones Zierde nun seyn.

Tabelle 4.4: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 26–27. Abweichungen nach der Partitur (HB XVII 780, D-SI) ergänzt.

der morganatischen Verbindung geschuldet. Die Kirche stand, genauso wie die Verwandten Karl Eugens, der Verbindung ablehnend gegenüber. Mit dem Libretto wurde entsprechend ein weiteres Heiratsversprechen¹¹⁹ des Herzogs an Franziska abgedruckt. Die allegorische Deutung umschloss allerdings auch die Verwandten. Wenn direkt nach der Arie des Jupiter der Chor der Götter einsetzt, so ist dies sicherlich als Hinweis auf diese Verwandten zu sehen, die Karl Eugens Entscheidung zu respektieren hatten. Mit der Musik entsteht eine neue Bedeutungsebene, in die der Komponist durchaus Inhalte zu legen weiß: Obwohl Poli generell seine Melodien auf Dreiklänge aufbaut, ist in diesem Fall das erste Singen im Unisono ein fanfarenartiger gemeinsamer Anruf, der mit dem Wort „Gloria“ seinen Höhepunkt erreicht. Direkt im Anschluss erklingen die Verse:

Per noi la gloria (Fanfarenmotiv) Da Battro a Tile Con nuovo stile Risunerà	Es dring von Baktra (Fanfarenmotiv) Zum letzten Tule von unsern Liedern der Wiederhall
--	---

Tabelle 4.5: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 28–29.

Der „Wiederhall“ erklingt unmittelbar im Anschluss mit dem naheliegenden Mittel des Echos und gibt Poli einen vortrefflichen Vorwand an dieser Stelle imitatorische Effekte einzuflechten, die durch ihre neuen Einsätze einen ständigen Wiederholungseffekt bewirken. Während das Fanfarenmotiv gewissermaßen als kompositorischer Doppelpunkt eingesetzt wird¹²⁰, gibt das darauf gesungene Wort „Gloria“ bereits einen ersten Hinweis auf eine Anspielung, die Poli gemacht haben könnte. Innerhalb einer Messvertonung ist ein solcher Textabschnitt des öfteren mit einer Fuge oder einem Fugenfragment ausgestattet. Ähnliches gilt für die Vertonungen des *Te Deum*. Wenn allerdings Poli in seiner Oper nach dem Wort „Gloria“ nicht nur eine prächtige und aufwändige Instrumentierung verwendet, sondern dazu kompositorische Mittel wählt, die selbst wiederum gängiges Mittel in den kirchlichen Vertonungen sind, liegt der Schluss nahe, dass an dieser Stelle beide Welten miteinander verbunden werden sollten. Die wortausdeutende Melodie der folgenden Takte könnte deshalb ebenso als Verweis auf einen kirchlichen Kontext gemeint sein, womöglich als versteckter Hinweis auf das Heiratsversprechen, das Karl Eugen seiner Mätresse jahrelang gegeben hatte. Weitere Hinweise auf

¹¹⁹ Der kurzzeitig erkrankte Karl Eugen schrieb mit einem Brief an Franziska von Hohenheim am 10. Juli (und damit kurz nach Ablauf der offiziellen dreimonatigen Staatstrauer wegen des Todes seiner Ehefrau vom 6. April) ein explizites Heiratsversprechen. Siehe Simon: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargest. (1876), S. 111–113; Siehe auch die Tagebucheinträge von Franziska von Hohenheim vom 10–12. Juli 1780. Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 39–40.

¹²⁰ An vergleichbaren Stellen verwendet beispielsweise Jommelli in seinem *Te Deum* das Unisono (Instrumente und Stimmen), um besonderes Gewicht auf die Stelle zu legen. (Vgl. die T. 68–75 im *Te Deum* von Jommelli.)

eine solche Deutung ergeben sich aus Szene 6. Nach dem vorherigen Versprechen Apolls seinen Thron zukünftig mit Minerva zu teilen, soll nun die tatsächliche Thronbesteigung inszeniert werden. Mit einem kurzen Terzett das von Apollo, Polihymnia sowie Minerva gesungen wird und an etlichen Stellen durch den Chor ergänzt wird, ist Minervas Text unter dem beschriebenen Kontext eindeutig:

Ap. Quì per te s'inalza un trono. Min. Questo soglio, Appoli, in dono, Sòl c'è sol dovuto a te. Ap. Al tuo merito su serbato Per voler finor del Fato	Ap. Hier steht dir ein Thron errichtet. Min. Diesen Thron, Apoll, ich weiß es, Dank ich deiner Güte nur. Ap. Er ward, dein Verdienst zu lohnen, Dir vom Schiksal aufbehalten.
---	---

Tabelle 4.6: Zitiert nach Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 42–43

Und unter dem Gesang der Musen wird die Krönung mit Lorbeeren in einem Chor mit den Worten vollzogen:

Tabelle 4.7: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 44–45

Cinta il crin di eterni allori Mentre permì, o Diva, il for Hai nel don de' nostri cori D'ogni omaggio il più sincer	Mit Lorbeern dein Haupt umwunden Steig auf diesen Thron, o Göttin, Und empfang das reinste Opfer Von uns allen unser Herz.
---	---

Für den Fall, dass Poli damit eine Komposition angestrebt hat, in welcher das im Libretto verfasste Heiratsversprechen durch die Musik bereits mit der Kirche verknüpft wurde, findet sich jedenfalls kein schriftliches Zeugnis davon. Franziska von Hohenheim, die ihren Geburtstag in ihrem Tagebuch vermerkte, hielt sich in ihrem Tagebucheintrag äußerst zurück und notierte:

„Stuttgardt d. 10. Jan. 1781. Mittwoch. Der Gantze Tag wahr so überhäufd mit der Gnade von Ihero Durchleicht, daß ich seine vor genge niecht auf das Pabier schreiben Kann, desdo tiefer aber in meinem hertzen Ein getzeichnet habe, u. Gott Gab Gnadt, daß Ihero durchleicht bey dem Fatigandem Tag vor sie, sie sich wohl befanden u. Keine incomoditet verspieren; Ihme Sey Dank dar vor.“¹²¹

In den Zeitungen erschienen zwar lange Berichte über den Geburtstag, doch wurde lediglich vermerkt, dass die Oper *Minerva* aufgeführt wurde, eine weitere Deutung der Oper unterblieb. Insbesondere in der ausführlichen Rezension eines anonymen Briefschreibers, datiert auf den 10. November 1781, bleiben derartige Deutungen unbemerkt. Der Autor selbst beschreibt, dass er zwar schon Operetten der Zöglinge hätte aufführen sehen, dennoch kann es kein Kenner des württembergischen Hofes gewesen sein¹²² und entsprechend fällt in seinen Augen die Allegorie im Gesamten durch.

4.2 Biographische Aspekte Schubarts

Schubarts Einfluss auf Zumsteegs Karriere war außerordentlich groß. Entsprechend ist seine Tätigkeit am württembergischen Hof für Zumsteeg von entscheidender Bedeutung. Wenn er auch kein Lehrer an der Hohen Karlsschule war – nach seiner Entlassung vom Hohen Asperg wurde er Hofpoet und unterschrieb etwas vorlaut mit Professor –, muss er doch als maßgebliche Persönlichkeit in

¹²¹ Zitiert nach Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 66.

¹²² Dies leite ich insbesondere daraus ab, dass der Autor die Sänger nicht anders einzuschätzen weiß, als sie anhand ihrer Namen einzuschätzen.

Bezug auf die Lebensumstände Zumsteegs betrachtet werden. In besonderem Maße gilt dies für die Zeit nach seiner Entlassung aus der Gefängnishaft.

Zumsteeg hat Schubart vermutlich bereits in dessen kurzer Ludwigsburger Zeit kennengelernt.¹²³ Dessen dortige Aufgaben als Stadtorganist und städtischem Musikdirektor vor allem aber als Organist und Literat gestatteten ihm den Zutritt zum württembergischen Hof. Der katholische Zumsteeg konnte ihn zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich noch nicht im evangelischen Gottesdienst gehört haben, allenfalls bei einem Konzert. Möglicherweise haben sich beide im Verlauf des Jahres 1782 auf dem Hohen Asperg kennengelernt, jedenfalls arbeiteten sie das erste Mal im Jahr 1782 zusammen.¹²⁴ Wer zwischen den beiden Musikern vermittelte, muss im Dunkeln bleiben. Naheliegender wäre jedoch der Sohn Ludwig Schubart, der seinem Vater auch Noten von Eidenbenz zukommen ließ. Dass in jedem Fall Kontakt zur Familie bestand, zeigt sich ebenfalls in Zumsteegs Verbindung zu Schubarts Tochter, für die er bewusst Stücke komponierte. Abgesehen von den raren Besuchen zu Beginn seiner Haft erlaubte Karl Eugen ihm in Ausnahmefällen den Besuch des Gottesdienstes. Dies stellte seine einzige Möglichkeit dar, unter Menschen zu kommen und so ist es wenig verwunderlich, dass er in seinen Aufzeichnungen 1778 den ersten Gottesdienst festhält:

„Den Iten Februar war der Herzog hier und erlaubte mir die Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes. Wieder eine neue Empfindung für mich, als ich nach zwei Jahren unter einer Anzahl Menschen, die sangen und hörten und beteten, im Tempel vor Gott erschien, und mich wie ein Aussätziger, nach der ehemaligen Verordnung Gottes, dem Priester zeigte. Die Ketten der Gallionen, die über's Kirchpflaster rasselten, mein lieber von Sch***** – den ich durch die Kerkerwand hindurch liebgewann, und den ich nun im Gitterstuhle leibhaftig neben mir stehen hatte, nebst der Schwäche meiner kaum gebornen frommen Gefühle – erfüllten mich bei'm ersten Kirchenbesuch mehr mit Wehmut, als mit Freude.“¹²⁵

Während Schubarts Haft mag es ihm geradezu zynisch erschienen sein, dass der Herzog ein kleines Auskommen für seine Frau bereitstellte und seine Kinder in die Karlsschule und die Ecole des Demoiselle aufnahm, während er selbst eingesperrt war. Die Thematisierung der Beziehung zwischen Vater und Sohn findet sich immer wieder in Schubarts Gedichten und seinen Briefen und ist diffizil zu deuten. Da sich der Herzog außerdem als Vater gegenüber seinen Zöglingen betrachtete, ist dessen Vaterrolle entsprechend zweischneidig von Schubart dargestellt: einerseits als Dankbarkeit gegenüber dem Herzog, dem Schubart schmeicheln wollte, um dem Gefängnis zu entrinnen, andererseits gepaart mit einer Selbstkritik am „Vater“, die ihn selbst genauso wie seinen Landesfürsten kritisierte. Besonders spitzte sich dieser Sachverhalt im ausgehenden Jahr 1781 zu. Für den Sohn Ludwig Schubart hatten insbesondere die Tage nach der Aufführung¹²⁶ der Oper „Die Geburt der

¹²³ September 1769 – Mai 1773, nach Bernd Jürgen Warneken: Schubart: der unbürgerliche Bürger (= Die Andere Bibliothek 294), Frankfurt am Main 2009, S. 56–104. Haug hatte sich für einen Posten Schubarts in Ludwigsburg eingesetzt und ihn allerdings auch ungewollt sofort aktenkundig werden lassen, denn der Literaturprofessor hatte mit seiner unerlaubten Gründung einer Lesegesellschaft unerwartet den Unmut des Herzogs auf sich gezogen, der nach Bekanntwerden entsprechend Aufklärung und die Namen der beteiligten einforderte. Im Konzept zum offiziellen Dokument hat Haug viele der Unterschriften der Beteiligten zusammentragen können; Siehe Uhlund: Geschichte der Hohen Karlsschule (1953), S. 57–59. Einige der Namen wurden allerdings am Schluss ergänzt. Schubarts Name zählt zu den ergänzten. Vgl. HStA, A 9 [Kabinett: Herzöge Karl Eugen und Ludwig Eugen], Bü 1 [Karl Eugen]. In diesem Lesekreis befand sich ebenfalls bereits Obrist von Hügel, unter dessen Verantwortung Schubart später etwas erleichterte Haftbedingungen bekam.

¹²⁴ Ob aus der ersten Erwähnung von Zumsteegs Namen in einem Brief von Schubart an dessen Sohn [„Zumsteegs Satttheit ärgert mich.“ zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 83.] geschlossen werden darf, dass sich beide getroffen haben, scheint mir zu zweifelhaft.

¹²⁵ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Schubart's Leben und Gesinnungen : : Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt; Zweiter Theil: Herausgegeben von seinem Sohne Ludwig Schubart, hrsg. v. Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 283–284.

¹²⁶ Donnerstag den 11. Januar 1781. Franziska von Hohenheim notiert in ihrem Tagebuch, dass am Freitag, dem 12. Januar, Audienz gegeben wurde. Vgl. Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 66.

Glückseligkeit“ zur Verbitterung geführt.¹²⁷ Bereits ein Jahr zuvor hatte Karl Eugen beschlossen, für den 16. Dezember 1780, den Stiftungstag der Karlsakademie, die Väter der Zöglinge zur Feier des Tages in die Karlsakademie einzuladen.¹²⁸ Im Tischgespräch hatte er Ludwig Schubart gegenüber nebenbei die baldige Entlassung des Vaters erwähnt, was sich jedoch als leeres Versprechen erwies.¹²⁹ Auch zum Stiftungstag des nächsten Jahres war für Schubart noch keine Änderung der Umstände eingetreten. Für Ludwig Schubart muss es geradezu höhnisch gewirkt haben, dass sein eigener Vater erneut nicht anwesend sein durfte. Daraufhin versuchte Ludwig Schubart selbst aktiv zu werden und schrieb dazu über den Intendant Seeger einen Brief an den Herzog, in welchem er bat, dass er seinen Vater sehen könne.¹³⁰ Eine Antwort blieb jedoch aus. Schubarts Frau wollte ebenfalls nicht untätig bleiben und ging in die herzogliche Audienz am 11. Januar 1781 – ein Tag nach der Aufführung der Oper *Minerva* – um die Möglichkeit zu erwirken, ihren Mann besuchen zu dürfen und sich sogleich um dessen Befreiung einzusetzen.¹³¹ Die Antwort, die sie dort bekam, weckte für die Familie Schubart große Hoffnungen:

„[...] die Antwort war, (daß hat sie nicht mehr nöthig ihren Mann zu besuchen, dann sein Arrest ist aus und sie wird ihn nächstens sehen, sie kann sich nebst den ihrigen ferner auf meine Gnad verlassen) wie mir da ward können Sie sich selbst sagen, fast hätt ich den H[erzog] umarmt vor Freud, ich küßte und dankte tausendmal, [...]“¹³²

Ob es Karl Eugen mit seiner Aussage ernst meinte, bleibt ungewiss, jedoch entstand direkt nach der Aufführung vom 10. Januar ein kurzer Schriftverkehr zwischen Karl Eugen und Hauptmann Schick, Hauptmann der Artillerie, der zur „fete commandirt“ worden war und der auf den Hohen Asperg

¹²⁷ An dieser Stelle lässt sich freilich bloß mutmaßen, ob nicht eine solche Situation Auslöser für die Veröffentlichung des Gedichtes „Die Fürstengruft“ war. Streicher berichtet bereits, dass Schiller ein Manuskript auf der Flucht mitgenommen hätte (Streicher: Schiller's Flucht [1836], S. 82). Dass die Übergabe, die zudem unter Beaufsichtigung von Rieger stand und auch noch von Schubarts Seite unvorbereitet gewesen sein musste, beim gemeinsamen Treffen stattgefunden haben soll, ist schlicht wenig überzeugend. Viel plausibler scheint es, dass Ludwig ein Manuskript, vielleicht durch einen treuen Überbringer erhalten hat. Schubarts Frau war vermutlich nicht darüber in Kenntnis gesetzt, denn ihr ist erst die Veröffentlichung von 1783 bekannt. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 54, ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 154 Die zeitgleiche Veröffentlichung des Gedichts im Frankfurter und Leipziger Musenalmanach 1781 legt nahe, dass es um gezielte Verbreitung ging und dass es jemand aus dem unmittelbaren Umfeld Schubarts gewesen sein könnte. Die Veröffentlichung dürfte jedenfalls sehr zu Schubarts Ruhm beigetragen haben, denn das Gedicht ist neben seinem Hymnus von 1787 das einzige, das als Werk in einem kurz nach dessen Freilassung erschienenen Aufsatz erwähnt wurde. Siehe Schubart, in: Neue Litteratur und Völkerkunde 1.2 (1787), S. 219–252, hier S. 220.

¹²⁸ „Hierauf aber begaben sich Se. Herzoglichen Durchlaucht wieder in die Akademie zurück, und geruheten die Nachttafel zu 84 Gedecken zu gleicher Zeit mit der Akademie in dem Speissaal derselben zu halten, woran die anwesende Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers, wie auch alle Officiers und Professoren gnädigst zugezogen wurden.“ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, vom 22. Dezember], in: NNV 102 (22. Dez. 1780), S. 405–406. „Nachdeme Seine Herzogl. Durchl. Höchstdero Rede geendiget hatten, so wurde von der akademischen Musik ein Concert aufgeführt, nach dessen Endigung Seine herzogliche Durchlaucht Sich wieder in die Akademie zurück begaben und die Nachttafel zu 88 Gedecken in dem Speissaal der Akademie hielten, zu welcher die anwesende Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers, wie auch alle Officiers und Professoren gnädigst gezogen wurden. Auch die anwesende Väter der bürgerlichen Zöglinge hatten die Gnade, von Seiner herzogl. Durchlaucht an der Seite ihrer Söhne in dem Speissaal bewirthet zu werden.“ Zitiert nach ders.: [Stuttgard, vom 17. Dec.], in: NNV 102 (21. Dez. 1781), S. 405–406. Wagner zitiert diese Stelle Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 263 allerdings wahrscheinlich aus der heute verlorenen SPZ von 1780 oder 1781.

¹²⁹ David Friedrich Strauß (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen, Bd. 1, 1848, S. 306, Brief vom 4. Dezember 1780[Brief vom 4. Dezember 1780].

¹³⁰ Vgl. ders.: Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen, Bd. 2, 1878, S. 25, Brief vom 28. März 1782.

¹³¹ Helena Schubarts Angabe des 11. Januar 1781 als Audienztermin ist durchaus plausibel. Allerdings konnte ich neben ihrer Aussage keinen weiteren Hinweis auf ihre Audienz entdecken.

¹³² Zitiert nach Strauß: Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen (1878), S. 25, Brief vom 28. März 1782. Wohlwill hat diese Episode bereits 1895 äußerst kundig ergänzt und kommentiert. Vgl. Adolf Wohlwill: Schubartiana, in: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Litteraturen 45.87 (1891), S. 1–32, hier S. 9–10.

zurückgekehrt war.¹³³ Mit seiner Entlassung vor Augen schrieb Schubart den Text zum Prolog des Geburtstag Karl Eugens am 11. Februar 1782, der von Zumsteege vertont wurde. Dass darin die Rolle des Vaters sowie der Waisen überaus deutlich thematisiert wird, stellt einen Selbstbezug auf die Familie Schubart dar und lässt sich entsprechend ambivalent lesen.

Am Morgen ebendieses Geburtstags saßen die königlichen Gesandten, Fremden und Abgeordneten gemeinsam mit der versammelten Karlsakademie in der Kirche. Die Predigt hielt Consistorialrath und Stiftsprediger Johann Friedrich Schmidlin (1715–1783) über die ersten vier Psalmverse des 118. Psalms:¹³⁴

„1 Danket dem Herrn! denn er ist freundlich, ewig währet seine Güte. 2 Es sage nun Israel: Ewig währet seine Güte. 3 So singe Aarons Haus: Ewig währet seine Güte. 4 So singen, die den Herrn verehren: Ewig währet seine Güte.“¹³⁵

Die Dankesrede, die sich vermutlich zu gleichen Teilen wegen der Erhöhung der „Karls=Akademie“ zur Universität an Kaiser Joseph II sowie auch an Herzog Karl Eugen richtete, war die wohl intendierte Lesart des Textes. Eine erhaltene Komposition Schubarts, *Psalm 118*, auf ebendiese vier Strophen legt nahe, dass er das Musikstück auf denselben Text für diese Feierlichkeit komponiert hatte.¹³⁶ Die bisher auf das Jahr 1763 datierte Komposition wurde Schubart aufgrund der namentlichen Nennung auf den Manuskripten zugeschrieben, erscheint aber im Kontext der Feierlichkeiten sowohl aufgrund der Abschriften wie auch durch die Textgleichheit auf eine Vertonung des Jahres 1782 zurückzuführen sei. Die Noten haben sich nur in Stimmen erhalten, sodass der Name des Urhebers auf der rechten oberen Ecke wohl nicht identisch mit dem Schreiber der Noten ist, alle erhaltenen Notenabschriften sind undatiert. Schubart mag den Text und insbesondere die Kompilation des Chorals [Strophe 2 und 10] im hinteren Teil mitsamt den Noten dazu geliefert haben, ob er jedoch für die Aussetzung des Chorals sowie die Komposition des eigentlichen Psalms in Frage kommt, ist fraglich.¹³⁷ Hatte er überhaupt die Fähigkeiten, ein Orchesterwerk dieser Größenordnung ohne Hilfe zu schreiben? Als er beispielsweise 1781 in der Gefängnishaft die Gelegenheit bekam seiner Frau einen längeren Brief zu schreiben, resümierte er über sein Leben und fasste seine bisherige Tätigkeit wie folgt zusammen:

„Mein Lebenslauf ist nun in den Händen des Hrn. Obrist. Ich dachte einen Roman für dich zu schreiben; aber die Komödie läßt mir keine Zeit. Ich habe Komödien, Schäferspiele, Lieder mit Musik, Klaviersonaten die Menge gemacht, und verfertige ietzt ein Trauerspiel; ich will sehen, daß es alles zusammen geschrieben und dir übermacht wird. Vielleicht entschädigts dir die Unkosten, die dir meine Gefangenschaft gemacht hat, einigermaßen.“¹³⁸

¹³³ Siehe HStA, A 272 Bü 13, fol. 17, Brief vom 18. Januar 1782.

¹³⁴ „Der Gottesdienst fieng mit einem feyerlichen Te Deum an, und der Consistorial-Rath und Stifts=Prediger Schmidlin hielt eine Rede über die 4 erstere Verse des 118ten Psalms.“ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, den 17. Februar] (1782), S. 90, 19. Februar. Vgl. auch Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 3, Augsburg 1782, S. 781.

¹³⁵ Zitiert nach Die Psalmen. Uebersetzt von Moses Mendelssohn, übers. v. Moses Mendelssohn, Berlin 1787, S. 289.

¹³⁶ Die Komposition ist ebenfalls gedruckt erschienen als Christian Friedrich Daniel Schubart: Psalm 118: Danket dem Herrn, für 4 Stimmen (SATB), 3 Violinen, Viola, Violoncello und Orgel, hrsg. v. C. Hofius, Ammerbuch 2010. Hartmut Schick vertritt die These, dass Schubarts Kantate bereits 1763 in Aalen erklungen sei und bezieht sich dabei auf die Berliner Handschrift des Werkes (RISM ID no. 452509496). Holzer schreibt über Schubarts Zeit in Aalen, er hätte dort komponiert. Eine handschriftliche Abschrift findet sich in ders.: Psalm 118, in Cod. mus. II fol. 62u, D-Sl.

¹³⁷ Was Schubarts erhaltene Musikstücke betrifft, hat sich kein einziges vollorchestriertes Werk erhalten. Die Drucke und Abschriften der Werke Schubarts sind in der Regel für Klavier und Singstimme, oder für Klavier zu vier Händen. Das Werkverzeichnis von Schubart nach Ernst Holzer von 1905 listet dieses nicht auf; ganz im Gegensatz zu Sauer, der dieses unkommentiert übernimmt. Vgl. Florian Sauer: Christian Friedrich Daniel Schubart: (1739 - 1791). thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren, Magisterarbeit, Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1987. Dass Schubart zumindest gedanklich die Einweihungsfeier ebenfalls verarbeitet zeigt auch sein Gedicht: „Bei Einweihung der Carls-Universität als zugleich die Nachricht von Oetingers Tod sich verbreitete.“ Friedrich Christoph Oetinger (1702–1782), Theologe und Schriftsteller, starb am 10. Februar 1782 in Murrhardt.

¹³⁸ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: C. F. D. Schubart's Gesammelte Schriften und Schicksale, Bd. 2, 1839–1840, S. 18.

<p>[2. Strophe] Der Herr ist freundlich, daß was lebt sich freue barmherzig und von großer Güt und Treue Er sorg um uns, daß uns kein Unfall schade, voll Lieb und Gnade.</p>	<p>[10. Strophe] Lobt Menschen lobt ihr seine Diener rühmet den gnädigen sein Lob geziemet den Knechten Gottes und den Herrn er- heben bringt Heil und Leben.</p>
--	---

Tabelle 4.8: Partitur Psalm 118, Schorndorfer Musikhandschriften, Nr. 359, D-Sla

In dieser Aufzählung nennt er neben literarischen Werken lediglich Klavier- und Gesangstücke. Ein größeres kirchliches Werk findet in Briefen oder anderen Zusammenhängen keine Erwähnung. Es ist davon auszugehen, dass Schubart in seiner Situation der Predigttext zu Karl Eugens Geburtstag und der Erhebung der Karlsschule bekannt war, sodass er als ehemaliger Stadtorganist den Choral hätte ergänzen können. Eine den Predigttext – als Dankeshymne auf Karl Eugen – zu ändern mag für ihn nicht weiter möglich oder wünschenswert gewesen sein, hatte er doch mit der Hoffnung auf die baldige Entlassung allen Grund und die Möglichkeit Karl Eugen mit dem Aussetzen des Chorals seine Dankbarkeit mit diesem Text auszudrücken.

Die getroffene Auswahl des Psalms ergibt gleichsam über die Auswahl der folgenden Strophen aus dem zeitnah erschienenen Gesangbuch von Cramer einen Text, der in der ersten Strophe die Hoffnung deutlich macht, dass dem lyrischen Ich kein Unfall geschehen soll und dass es Heil und Leben bringt, den Herrn zu ehren. In anderen Worten mag Schubart auf dem Hohen Asperg den kirchlichen Gesang unter dem Deckmantel der Dankbarkeit und dem Lob Gottes tarnen, in Wirklichkeit scheint er allerdings den Gesang viel mehr als Möglichkeit zur Charakterisierung seiner eigenen Situation begriffen zu haben.¹³⁹ Schubart hatte weder Zugang zu Musikern¹⁴⁰ noch zu Notenpapier.¹⁴¹ Einzig durch einen Besuch von Ludwig Schubart bekam er einige Kompositionen von Eidenbenz, die er auch bewertete.¹⁴² Erfahrung in der Komposition von größeren Werken hatte dieser ebenfalls nicht vorzuweisen, war er doch allenfalls als Komponist kleinerer Lieder, Klavier- bzw. Cembalo- stücken und Divertissements hervorgetreten. Die Handschrift der Noten sowie der Textschrift lassen Zumsteeg als möglichen Schreiber und eventuell sogar als Komponisten erscheinen.

¹³⁹ Zu dieser Lesart fügen sich die ausgelassenen Strophen nahtlos ein. Beispielsweise Strophe 5: „Wem bleibt sein Antlitz, wenn ers sucht, verborgen? | So weit der Abend sich entfernt vom Morgen, | Entfernt er wieder unsrer sünden Strafen, | Die schon uns trafen.“ Zitiert nach Johann Andreas Cramer: *Sämtliche Gedichte*. Bd. 1, Karlsruhe 1783, S. 89.

¹⁴⁰ Selbst wenn er auf dem Hohen Asperg bei Theateraufführungen als Leiter gewirkt hat, bleibt doch die Frage, um was es sich für ein Orchester gehandelt hat. Johann Steininger berichtet, dass Theateraufführungen nur eine kurze Zeit stattfanden. „Dieses unser lustiges Zusammenleben mit Schubart dauert ungefähr 2 Jahre, nämlich bis zu Riegers Tode [am 15. Mai 1782, Anm. d. A.], der schnell am Schlag starb. Sein Nachfolger, Graf Scheler, war ein vortrefflicher Mann, aber unser Komödienspielen wollte ihm nicht gefallen, und so wurde es abgeschafft; – wir vermißten es lange.“ Zitiert nach Johann Steininger: *Leben und Abenteuer des Joh. Steininger, ehem. herzogl. würtemb. u. Kaiserl. österr. Soldaten von 1779–1790, späteren Tambourmaitres u. Kanoniers unter d. französ. Republik u. d. Kaiserreich v. 1791–1815, nachherigen Königl. würtemb. Regiments-Tambours u. jetzigen 79 jähr, hrsg. v. Gustav Diezel, Stuttgart 1841, S. 46.*

¹⁴¹ Als Schubart nach dem Tod Riegers wesentlich mehr Handlungsräume zur Verfügung standen, hatte er für den Prolog für den 11. Februar 1784 keine Möglichkeit die Komposition vor ihrer Aufführung zu hören. Entsprechend äußert er „Ew. Gnaden würden mir eine Gnade erweisen, wenn Sie geruhten, mir nach der Aufführung den Chor von Zumsteeg gnädigst – nur zur kurzen Einsicht – in der Partitur zuzuschicken.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): *Schubart Briefe*, Bd. 2 (2006), S. 142, 4. Februar 1784.

¹⁴² Siehe ebd., S. 77, (Juli 1783) und S. 83 (12. August 1783).

Auch wenn nicht gesichert ist, dass der Psalm im Rahmen der Feierlichkeiten aufgeführt wurde, lässt sich jedoch die Aufführung des Prologs zum Singspiel am 15. Februar 1782 belegen. In ihm zeigt sich inhaltlich das ganze Ausmaß des verzweifelten und äußerst geschickt agierenden gefangenen Schubarts. Dabei steht Schubarts Lobpreis über den Herzog und über dessen väterlicher Fürsorge konträr zu seinem eigenen Empfinden.¹⁴³ Zu welchem Zeitpunkt Schubart deutlich geworden ist, dass die vorgegaukelte Freiheit eine Farce war, ist ohne neue Quellen nicht zu eruieren, entsprechend muss auch weiterhin die Interpretation des Stückes zwischen einer ehrlich gemeinten Dankbarkeit gegenüber dem Herzog und einer zynischen Preisung seines väterlichen Auftretens gelesen werden. Schubart, der wie beim 118. Psalm die Vertonung, wenn überhaupt, erst nach der Aufführung zu Gesicht bekommen hat, dürfte entsprechend bei Änderungen und Anpassungen kaum die Möglichkeit gehabt haben, selbst in den Schaffensprozess einzugreifen. Das kurz gehaltene Stück zeigt, dass er als Dichter die Rolle seiner Tochter in vollem Bewusstsein ihrer doppelten Rolle als Sängerin/Schauspielerin und als Teil der personellen Katastrophe seiner familiären Konstellation inszenierte. Schubart legte der „Julie“ genannten Rolle die Worte in den Mund:

„Vom Grabe meines Vaters komm’ ich her,
 Ich, armes Mädchen, ich!
 Die Nessel all’ hab ich
 Aus meines Vaters Grab gejätet.
 Sind gleich mir meine Hände wund;
 So hab’ ich doch die Nessel all’
 Aus meines Vaters Grab gejätet.
 Und nun!
 Du guter Gott im Himmel du!
 Tod ist mein Vater!
 Meine Mutter auch!
 Du guter Gott im Himmel du,
 Wer wird mir armen Waisen,
 Nun Vater seyn?
 Nun Mutter seyn?“¹⁴⁴

Und Schubart führt die Rolle Julies ins Offensichtliche, indem er die Vaterrolle thematisiert:

„Hulda.
 Wer war dein Vater?
 Julie.
 Ein guter, guter Vater!
 Nun ist er tod!
 Ist tod! ist tod!
 Und ich die Vaterlose! –
 Ich, die Mutterlose!“¹⁴⁵

Julie, die im Anschluss die Vaterfigur in Karl Eugen zu erkennen hat, thematisiert nicht nur ihre eigene Rolle als Schülerin der Ecole des Demoiselles, sondern trägt damit gleichsam die Anklage des Vaters auf der Bühne vor und durchbricht damit die Grenze des fiktionalen Theaters. Schubart, der aus dem Mund seiner Tochter seinen eigenen Tod besingen lässt, könnte seine Situation nicht sarkastischer zu Gehör bringen. Dass der Herzog dabei als gnädiger Fürst und Beschützer der Waisen auftrat, war äußerst kunstreich, denn Schubart war sicher bekannt, dass im Anschluss an

¹⁴³ Zu einem ähnlichen Schluss gelangt Warnken. Siehe Warnken: Schubart (2009), S. 303–304.

¹⁴⁴ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: „Prolog und musikalischer Epilog, am Geburtsfeste des Herzogs zu Württemberg 1782. Aufgeführt auf dem Theater zu Stuttgart. Komponirt von Herrn Zumsteeg.“ In: Sämtliche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1787, S. 3–28, hier S. 22.

¹⁴⁵ Zitiert nach ebd., S. 24.

dessen Geburtstag der Herzog in der Regel sämtliche Waisenhäuser inspizierte und sich von deren Qualität überzeugte. Schubart vereint entsprechend äußerst kunstvoll seine Anklage mit einer standesgemäßen Huldigung. In seiner Festungshaft muss er in der Zeit zwischen 1781 und 1782 „Die Forelle“ geschrieben haben.¹⁴⁶ Das Gedicht, das zuerst 1783 in der „Blumenlese für Klavierliebhaber“ bei Boßler in Speier mit der ersten Strophe abgedruckt wurde, erschien dort in der Vertonung von Christoph Rheineck.¹⁴⁷ Schubarts eigene Vertonung, die sich zuerst im Notenheft von seiner Klavierschülerin, der Tochter von Hauptmann Frey, überliefert hat, muss in ähnlicher Zeit entstanden sein.¹⁴⁸ Schubarts vierte Strophe, in welcher er moralisch warnt, fällt mit einem Gerücht¹⁴⁹ seine Tochter betreffend zusammen, von welchem er im Brief vom 3. Juni 1783 an seine Frau berichtet:

„Dem sanften Julchen tausend Küße. Neulich sagte mir iemand, es lauf’ ihr ein Tänzer nach. O Weib, um Gottes willen, verhinder’ diesen abscheulichen Schritt. Lieber mag sie einen lahmen Schneider, als einen geflügelten Tänzer nehmen. Solche Kerls werden am Ende Krüppel an Leib und an der Seele. Das Julchen soll nur warten. Gott wird ihr schon einen Mann ausersehen, es muß kein solcher Luftpaschagier [sic.] seyn.“¹⁵⁰

Schubarts Warnung der letzten Strophe warnt ausdrücklich in seiner vierten Strophe nicht die Forelle, sondern spricht die eigentliche Adressatin an:

„Seht ihr die Gefahr so eilt.
Meist fehlt ihr nur aus Mangel der Klugheit
Mädchen seht Verführer mit der Angel!
Sonst reut es euch zu spät.“¹⁵¹

Ob Schubart an dieser Stelle auf seine Tochter anspielte oder vielleicht bereits beim Schreiben der Zeilen im Jahr 1782 an seine kurze Affäre mit der Klavierschülerin Regina Voßler (1767–?) dachte¹⁵², oder womöglich auch die Klavierschülerin Philippina Frey damit meinte¹⁵³, lässt sich

¹⁴⁶ Holzer datierte das Werk auf 1782. Vgl. Holzer: Schubart als Musiker (1905), 90ff. Noten veröffentlicht in ebd., S. 175–176. In bearbeiteter Form nach Holzer ebenfalls abgedruckt in Warnken: Schubart (2009), S. 241.

¹⁴⁷ Vgl. Heinrich Philipp Boßler (Hrsg.): Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift, Speier 1783, S. 13.

¹⁴⁸ Die Komposition hat sich in zwei Varianten erhalten: In einer nach dem Notenbüchlein der Klavierschülerin Frey, sowie als Notensammlung von C. L. v. Buttlar ebenfalls datiert auf 1783. Sowohl Buttlar als auch Frei werden das erste Mal im Herbst 1783 in Schubarts Briefen erwähnt, sodass eine genauere Datierung bisher nicht möglich ist. Holzer hält jedoch die datierte Stuttgarter Handschrift für akkurat und dort ist 1782 notiert. Siehe Holzer: Schubart als Musiker (1905), S. 107. Das Titelblatt findet sich abgedruckt in Hartmut Schick: Schubart und seine Lieder, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/17479/1/17479.pdf> (besucht am 10. 12. 2015), S. XXII. Die Ludwigsburger Handschrift befindet sich in Privatbesitz. Für die Möglichkeit zur Einsicht danke ich herzlich Jürgen Breyer, Ludwigsburg.

¹⁴⁹ Das Gerücht wird allerdings allzu bald Realität, sodass Schubart am 21. Oktober 1784 nur zu schreiben bleibt: „Das arme Julchen ist am Herzen krank – wenn sie nur ihr liebes Herz nicht an einen solchen Schlingel gehängt hätte!“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 163.

¹⁵⁰ Zitiert nach ebd., S. 73.

¹⁵¹ Zitiert nach dem Faksimile der Handschrift in Franziska Dunkel/Paula Lutum-Lenger: Hohenasperg - ein deutsches Gefängnis, hrsg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2011, S. 60.

¹⁵² Über diese Affäre von 1781 berichtet Schubart in seinem Brief vom 25. und 30. September 1783, Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 108.

¹⁵³ Diese Deutung halte ich für die realistischste, denn Schubart notierte in ihr Notenheft als einziges die Charakterzeichnung des Stückes mit „Naif“. Ob die Interpretation „fraglos auf die gesetzeswidrige Gefangennahme Schubarts im Jahr 1777“ anspielt, wie Schick bemerkt, erscheint mir voreilig. Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Lieder, hrsg. v. Hartmut Schick (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 8), München Berlin 2000, S. 164.

heute kaum mehr beantworten.¹⁵⁴ Dass Schubart aber eine konkrete Person vor Augen gehabt hat, lässt sich aus einer Äußerung seines ersten Gedichtbandes, der 1785 erschien, schließen:

„Und doch hab’ ich nie ein Gedicht, einen prosaischen Aufsatz, oder ein Klavierstück ausdrücklich für den Druck bestimmt. Ich machte sie meist für meine Freunde, meine Schüler und Schülerinnen, und ließ sie damit als ihrem Eigenthume hausen.“¹⁵⁵

Private und lyrische Aussagen mischen sich entsprechend in seinen Arbeiten. Erst mit Beginn des Jahres 1783 erbat sich Schubart die Möglichkeit Musikalien drucken zu lassen.¹⁵⁶ Ob mit dieser Möglichkeit die Drucke aus Winterthur entstanden, wie Holzer vermutet¹⁵⁷, ist zweifelhaft. Vielmehr scheint plausibel, dass die Äußerung von Schubart auf die in Stuttgart entstehende Notendruckerei Bezug nimmt.¹⁵⁸ In der Folgezeit ist über die Bekanntschaft von Zumsteeg und Schubart nichts Näheres bekannt. Persönliche Treffen werden aber nach wie vor – wenn überhaupt – nur in Ausnahmefällen stattgefunden haben.¹⁵⁹ Jedenfalls hatte auch dessen Familie Schwierigkeiten, ihn auf dem Hohen Asperg zu besuchen.¹⁶⁰ Während Ludwig und Helena Schubart versuchten, in Kontakt zu dem Häftling zu treten, muss er den Text zum Prolog verfasst haben, der von Friedrich Haller¹⁶¹ für Oktober 1783 bestellt worden war.¹⁶² Die nächste, allerdings nur indirekte Verbindung wird 1784 über Seeger bestanden haben. Erneut ist das Verbindungsstück der auf den herzoglichen Geburtstag gefertigte Prolog für den 11. Februar 1784. Und so schreibt Schubart am 4. Februar¹⁶³ an den Schulleiter:

„Ich habe 3. biß 4. Entwürfe zu Singspielen auf diesen feierlichen Anlaß gefertigt. Allein meine Entfernung vom Stuttgardischen Theater und die drauß entspringende Unkenntniß der Schauspieler und Musiker hat mich von der vollen Ausführung abgeschreckt. Indeß schmeichl’ ich mir,

¹⁵⁴ Eine vage Deutung müsste zwei Ebenen einschließen: Einerseits Schubart als warnende Instanz, als welche er einem jungen Mädchen den Ratschlag der Achtsamkeit gibt. Andererseits ist mit dem Jäger und Angler ebenso ein anderer Liebhaber, wie vielleicht auch er selbst gemeint. Die ins Bildhafte übertragene sexuelle Komponente, die mit der Metapher der Rute beschworen wird, ist bereits von Hans-Wolf Jäger erkannt worden, wenngleich ich seiner weiteren Interpretation nicht folge. Vgl. Hans Wolf Jäger: Von Ruten. Über Schubarts Gedicht Die Forelle, in: Karl Richter (Hrsg.), = Gedichte und Interpretationen 1983, S. 374–385; Vgl. Giuesepina La Face Bianconi: Schuberts ‘Forelle’. Eine didaktische Annäherung an den musikalischen Sinn, in: MBW 2013, S. 45–76.

¹⁵⁵ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1785, Vorwort (May 1785)

¹⁵⁶ Vgl. auch die Äußerungen Schubarts. „Ich habe beim Herzog um die Erlaubniß gebetten, Musikalien drucken lassen zu dürfen. Für die Belohnung soll mir der Buchhändler Bücher geben.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief Nr. 226, Ende 1782 oder Anfang 1783.

¹⁵⁷ Siehe Holzer: Schubart als Musiker (1905), S. 114.

¹⁵⁸ Siehe Rudolf Krauß: Die Buch- und Notendruckerei der Hohen Karlsschule, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte XX (1911), S. 209–234.

¹⁵⁹ Es findet sich kein Hinweis darauf, dass sich Zumsteeg und Schubart während dessen Haft überhaupt getroffen haben.

¹⁶⁰ Siehe beispielsweise die Briefe vom 12., 18. und 22. Oktober 1783, in welchen Schubart berichtet, dass der Kommandant einen unerlaubten Besuch seines Sohnes sowie seiner Frau verhinderte. Die Antwort Karl Eugens lautete: „Der General hätte sehr wohl gethan. Er finde es nicht gut, die meinigen mit mir sprechen zu lassen.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 127. Vgl. auch S. 122–129.

¹⁶¹ Johann David Friedrich Haller (1761–1797). Siehe Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon (2000), S. 30.

¹⁶² Da sich kein Prolog des Jahres 1783 im Nachlass Zumsteegs befindet und keine Erwähnung existiert, muss davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg nicht daran beteiligt war. Die naheliegendste Vermutung ist, dass Haller selbst die Komposition des Textes fertigte. Da sich die Korrespondenz zeitlich vor dem Namenstag Karl Eugens am 4. November 1783 abspielte, erscheint es plausibel, dass der Prolog dafür gedacht war. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 128, Brief an Seeger vom 28. Oktober 1783.

¹⁶³ In den Rechnungsbüchern der Theatalkasse taucht einige Male der Name Schubarts in diesem Zusammenhang auf, so werden einige Quittungen über eine Briefkorrespondenz zwischen dem Stuttgarter Theater und dem Hohen Asperg akkurat festgehalten. Bei dem Boten vom 4. Februar handelte es sich um Joh. Adam Beck, wohingegen ein Corporal Breyer für den Rückweg am darauffolgenden Tag beauftragt wurde. Insbesondere der Rückweg ist interessant, weil dieser offenbar den Prolog für den 11. Februar mitbrachte. Zumsteeg kann mit der Komposition entsprechend kaum vor dem 5. Februar begonnen haben. „[Quittung] Nro. 342. den 4ten Febr: 1784 ist vor den Botten Joh. Adam Beck ein Gang nach Asperg bezahlt worden mit ... 48 x. [Quittung] Nro. 343. 5. Febr: An den Corporal Breyer welcher vom Asperg geleit mit dem Prolog auf d. 11. Febr. herab geschickt war ... 1 fl. 25x“. Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 204.

daß der neue Einfall, die Musik ins Interesse der Prologs [sic.] zu verweben, dißmal seiner abgezeckten Wirkung nicht verfehlen werde. Der brafe Zumsteeg wird gewiß meinen Sinn ganz treffen.“¹⁶⁴

Die drei Entwürfe der von Schubart geschriebenen Singspiele müssen bisher noch als verschollen gelten.¹⁶⁵ Schubart zeigt sich bei der Wahl Zumsteegs als Komponist des Stückes sicher nicht abgeneigt, wengleich er kaum Möglichkeiten hatte, einen Komponisten selbst auszuwählen. Dass er auf die Kompositionsfähigkeiten des jungen Komponisten zu vertrauen hatte, wird auch in einem Brief desselben Tages (4. Februar) deutlich, in welchem er aus der Ferne um den von Zumsteeg komponierten Chor zur Einsicht bittet.¹⁶⁶ Es haben sich weder Noten noch Libretti dazu erhalten. Der Schriftverkehr macht darüber hinaus deutlich, dass die gemeinsame Arbeit zwischen Schubart und Zumsteeg nur auf dem Papier stattfand, ein Treffen hat allem Anschein nach nicht stattgefunden. Ob Schubart, wie er behauptet, in der Folgezeit für das Orchester in Stuttgart arbeitete, ist heute nicht mehr nachweisbar.¹⁶⁷ Ein Augenzeuge berichtet jedoch von einer Vorführung am 11. Februar 1784 auf dem Hohen Asperg. Es handelte sich dabei um Carl Ernst Friedrich von Scheler (1760–1841)¹⁶⁸, dem Sohn des Kommandanten, der dem Fest beiwohnt – und wengleich er sich offenbar für Schubart interessiert, so war für ihn die Musik eher uninteressant, sodass er stattdessen über das Feuerwerk berichtete, für das er zuständig war:

„Auch mein Vater that dieses [ein Mittagessen und einen Balle für die Offiziere geben, Anm. d. A.] an diesem Tage, und ich gab Abends in dem Magazin ein Feuerwerk, welches vielen Beifall hatte. Der Eingang stellt eine Colonnade von vier und zwanzig auf Papier gemalten Säulen vor. Am Ende derselben war der Tempel des Apolls mit einem Altare, dessen Fuß viele Herzen brannnten; im Hintergrunde waren Priester, die opferten, man hörte eine unsichtbare Musik und eine Cantate von Schubart. Hierauf erschien ein Genius weiß gekleidet und hielt eine Rede, opferte einen Blumenkranz und verschwand. An diesem Tempel kam man in ein figurirtes zimmer, wo Erfrischungen standen, und dann in einen Saal woeinige Stunden getanzt wurde. Einige raketten verkündigten, daß ein Feuerwerk auf dem Platz solle abgebrannt werde.“¹⁶⁹

Da sich Carl Ernst Friedrich von Scheler auf dem Hohen Asperg bei seiner Familie befand, muss zweifelhaft bleiben, ob Schubart eine eigene Kantate komponiert hatte, die er für die dortige Feier verfertigte. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei dem aufgeführten Stück um den von Zumsteeg vertonten Prolog handelte, der am 4. Februar zu Zumsteeg gesandt worden war. Der nächste Epilog vom 4. November, der erneut Ende Oktober hätte vorbereitet werden müssen¹⁷⁰, findet in den erhaltenen Briefen Schubarts keine Erwähnung. Dieser muss den Text allerdings verfertigt haben, denn eine Woche nach der Aufführung erhielt Schubart am 13. November eine Bezahlung

¹⁶⁴ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 141.

¹⁶⁵ Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass Schubart an dieser Stelle nicht übertrieb. In den Rechnungsunterlagen findet sich die Anmerkung „[Quittung Nro:] – 55: Herr Proffessor Schubarth verfertigte | auf das Geburts=Fest Serenissimi | 3 Prologen, zur Erkendlichkeit dafür | sandte man Ihm nach Hohen Asperg | 3 St. Reinster (?) Taback, sonach der Anlagen | erkostet |3 fl. 12“. Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁶⁶ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 142, 4. Februar 1782.

¹⁶⁷ Er schreibt nach den Feierlichkeiten an seine Frau: „Von Stuttgart hab ich schon wieder eine Bestellung für das Orchester.“ Zitiert nach ebd., S. 142, 25. Februar 1784.

¹⁶⁸ Sein Bruder Karl Eugen Ludwig von Scheler (1764–?) wurde von Schubart bis zum Tod des Vaters auf dem Hohen Asperg unterrichtet. Siehe ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 315. Vgl. auch Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 462.

¹⁶⁹ Zitiert nach Scheler: Leben und Reisen des Baron von Scheller (1789), 112, Brief im Anfang Februar 1784.

¹⁷⁰ Ohnehin muss Schubart in dieser Zeit schlimm erkrankt sein, weshalb er schreibt: „Ich habe seit einiger Zeit schwere Anfälle geduldet. Allem Ansehen nach, droht mir ein plötzlicher Tod. Rüste dich auf diese Nachricht und bete – bete zu Gott, daß ich im Frieden von hinnen fahre.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 162, 21. Oktober 1784.

aus der Theatralkasse.¹⁷¹ Erneut erfolgte die Überbringung des Geldes auf den Hohen Asperg über einen Mittelsmann.¹⁷² Im Jahr 1785 bekam Schubart die Möglichkeit seine Gedichte und Musikalien zu veröffentlichen. Er wandte sich zur Korrektur seiner Werke an Zumsteeg, denn dieser hatte mittlerweile einige Erfahrung in der Notendruckerei sammeln können.¹⁷³ Ein Jahr später versuchte Schubart Zumsteeg einen Gefallen zu tun. Womöglich kannte er die missliche finanzielle Lage der Zumsteeg'schen Familie, sodass er den Wunsch äußerte, diesem mit etwas Einträglichem helfen zu können.¹⁷⁴ Schubart schrieb, dass Zumsteeg das Gedicht *Der Ewige Jud* herausgeben solle, sobald er selbst damit fertig sei. Aufgrund der Tatsache, dass sich Schubart an Zumsteeg wendete, liegt nahe, dass es sich um eine Komposition des Gedichtes handelte, das entweder als Komposition Schubarts von Zumsteeg redigiert oder von diesem vollständig komponiert werden sollte. Das Gedicht greift ebenfalls recht raffiniert die erfundene Gestalt des Ahasveros, des ewigen Juden, auf. Es ist eine dichterische Umsetzung einer christlichen Volkssage, die wohl im 13. Jahrhundert entstanden ist.¹⁷⁵ Ahasveros muss sein Dasein auf der Welt auf ewig damit fristen unsterblich umherzuirren. Auf den ersten Blick erscheinen autobiographische Aspekte und Umarbeitungen des Gedichts von Seiten Schubarts damit eher abwegig:

„[...] Aus einem finstern Geklüfte Karmels
 Trat Ahasver. Er schüttelte den Staub
 Aus seinem Barte; nahm der aufgethürmten
 Todenschädel einen, schleudert' ihn
 Hinab vom Karmel, daß er hüpf't und scholl
 Und splitterte. »Der war mein Vater!« brüllte
 Ahasveros. Noch ein Schädel! Ha, noch
 Sieben Schädel polterten hinab von
 Fels zu Fels! »Und die – und die« mit stierem,
 Vorgequollnem Auge raß'ts der Jude:
 »Und die – und die – sind meine Weiber – Ha!«
 Noch immer rollten Schädel. »Die und die,«
 Brüllt' Ahasver, »sind meine Kinder, ha!
 [...] Da brüllt' ich mit den Riesen zehn Mondenlang
 Mein Angstgeheul, und geisselte mit Seufzern
 Die Schwefelmündung. – Ha! zehn Monden lang!!
 Doch Aetna gohr, und spie in einem
 Mich wieder aus. Ich zuckt' in Asch', und lebte noch:“¹⁷⁶

Gerade der Verweis des Zeitmaßes von zehn Monden mag im Hinblick auf seine eigene zehnjährige Hafstrafe einen ersten Hinweis geben. In dieser Ausgabe findet sich ebenfalls die Gestalt der Waise Julie alias Juliana Schubart, die Schubart so raffiniert in die Huldigung einzuflechten wusste. Die Abfolge der Gedichte *An Schiller*, *Der ewige Jud* und *Die Fürstengruft* mögen deutlich machen, dass

¹⁷¹ „[Quittung N°] –:50. Den 5ten Mertz, 1785 werden nach der Anlage dem Hl: Hauptmann Gross zugestellt, die dem Herrn Schubarth vor Verfertigung eines Prologs gebührende ... 5 fl. 30 – [Quittung N°] –:51, Den 13ten 9bris 1784 werden demselben für einen vor Schubart ausgefertigten Epilogen ... 5 fl 30 – “ Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁷² In diesem Fall handelte es sich vermutlich um Hauptmann Johann Philipp Groß (1742–1813). Für die wertvollen Hinweise der Lebensdaten und Aspekte der Biographie von Groß danke ich herzlich Werner Gebhardt. Groß ist zumindest ein weiteres Mal in den Akten vermerkt, als ihm am 1. Juni 1785 für den Ankauf von Komödien aus Nürnberg Geld ausbezahlt wurde. Siehe HStA, A 21 Bd. 208.

¹⁷³ „Frag doch den brafen Zumsteeg, nebst meinem Bidergruße, ob er nicht die Güte haben und die Korrektur der musikalischen Rhapsodien besorgen möchte? – Der gute Mann thuts gewieß. Für mich allein wär sonst die Last zu schwehr.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 189, 30. Juli 1785.

¹⁷⁴ Siehe ebd., 233, 12. Mai 1786.

¹⁷⁵ Vgl. Mona Körte (Hrsg.): Ahasvers Spur: Dichtungen und Dokumente vom 'Ewigen Juden' (= Reclams Universal-Bibliothek Bd. 1538), Leipzig 1995.

¹⁷⁶ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Gedichte, Bd. 2, Stuttgart 1786, S. 72–77, hier S. 73 u. 74.

sich hinter der Anordnung zudem nicht nur eine politische Aussage verbirgt, sondern ebenfalls eine inhaltliche: Schiller traute sich noch immer nicht zurück ins Herzogtum Württemberg, sodass sich die angehängte Moral an *Der ewige Jud* mit der Vergebung vielleicht auch an ihn direkt gerichtet hat. Eine weitere Zusammenarbeit zwischen Zumsteeg und Schubart ist nicht bekannt und wird sich wohl erst nach seiner Entlassung ergeben haben.¹⁷⁷ Schubarts Gefangenschaft dauerte bekanntlich noch bis zum 11. Mai 1787 und hatte ihn seelisch tief geprägt.¹⁷⁸ Als Carl Ludwig Junker Anfang Juni 1787¹⁷⁹ den Stuttgarter Hof besuchte, basierte die Stückauswahl, allen voran die Stücke Paisiellos und Salieris sicher noch nicht auf einer Auswahl seitens Schubarts.¹⁸⁰

Nach der Freilassung müssen Schubart und Zumsteeg jedoch eng zusammengearbeitet haben¹⁸¹, denn bereits mit der ersten Gelegenheit bei Hofe eine Komposition aufführen zu lassen, greift Schubart zurück auf den gemeinsamen Prolog von 1782.¹⁸² Es lässt sich wohl davon ausgehen, dass die Aufführung dieses Prologs als womöglich erste Aufführungsentscheidung von Schubart gewertet werden darf. Und in der erneuten Aufführung scheint der Dank gegenüber dem Fürsten die ausschlaggebende Intention gewesen zu sein. Darüber hinaus lässt sich wohl davon ausgehen, dass die Prologe am 4. November 1787 zum Namenstag¹⁸³ sowie am 11. Februar 1788, dem Geburtstag Karl Eugens,¹⁸⁴ von Schubart¹⁸⁵ gedichtet wurden.¹⁸⁶ Und Schubart hatte wohl einen weiteren Grund diese Gelegenheitsarbeiten durchaus ernst zu nehmen, denn in beinahe jedem Werk, das von Zumsteeg vertont wurde, konnte er seiner Tochter Juliana eine bedeutende Rolle zukommen lassen.¹⁸⁷ Nicht immer wurden die Prologe und Epiloge der Feiern auch vertont. Beispielsweise endete der

¹⁷⁷ Gerade im Hinblick auf die folgenden Prologe ist bemerkenswert, dass der zunehmende Handlungsspielraum Schubarts sich nicht in einer Fortsetzung der Vertonung der Prologe und Epiloge des Dichters mit Zumsteeg äußerte. Der Prolog vom 14. November 1785 etwa wurde von Gauß komponiert. Siehe HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁷⁸ Siehe Dunkel/Lutum-Lenger: Hohenasperg (2011), S. 61.

¹⁷⁹ Er muss, aufgrund seiner Beschreibung, Stuttgart vor dem 2. Juni erreicht und nach dem 9. Juni wieder verlassen haben. Siehe Carl Ludwig Junker: Einige artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Ludwigsburg, und Stuttgart, im Junius 1787, in: Museum für Künstler und Kunstliebhaber 1.2 (1788), S. 69–83.

¹⁸⁰ Die folgende Äußerung von Haering, kann nicht den Gegebenheiten entsprechen. „Als Schubart 1787 die Direktion über die deutsche Musik bekommen hatte, fand sie neben der von Poli geleiteten fremden Eingang.“ Zitiert nach Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 9. Entscheidend war der Bau des kleinen Theaters, mit welchem hauptsächlich deutsche Schauspiele aufgeführt wurden. Das unter Schubart *Die Pilgrime von Mekka* aufgeführt worden sei (ebd., S. 10), entspricht ebenfalls nicht der Aktenlage, denn es findet sich bereits eine Aufführung am 12. März 1784. Siehe HStA, A 21 Bd. 204.

¹⁸¹ Bereits in der zweiten Ausgabe von Schubarts *Vaterländischer Chronik* erwähnt er in seinem Abriss zum Stuttgarter Theater Zumsteeg zwei Mal wohlwollend, wobei am 15. Juni der erste Prolog Schubarts und vertont von Zumsteeg aufgeführt wurde. Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Dramaturgie, in: VC 2 (Juli 1787), S. 14–15. Vgl auch Rudolf Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: WVVG 10 (1901), S. 252–279, hier S. 255.

¹⁸² „Freitags wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt: Sophie, oder der Gerechte Fürst; mit einem von Schubart verfertigten und von seiner Tochter zu deklamirenden Prolog. Dieser Prolog ist nebst einer Anrede des Verfassers an die Freunde der heimischen Thalie besonders abgedruckt worden.“ Zitiert nach Anonym: Freitags wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: SPZ, 14. Juni 1787, S. 300.

¹⁸³ Siehe Prologe am 4. November 1787 zum Namenstag, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19b, D-SI), [Stuttgart] 1787.

¹⁸⁴ Der Text des Prologs wurde im Kunstblatt zur Vaterlandschronik (Christian Friedrich Daniel Schubart: Die Stunde der Geburt. Ein Prolog auf das Geburtstagsfest des Herzogs von Wirtemberg, in: Kunstblatt zur Vaterlandschronik 2 [Feb. 1788], S. 17–24) vollständig abgedruckt. Die Noten dazu befinden sich in Prolog vom 11. Februar 1788, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19e, D-SI), [Stuttgart] 1788. Für den Fall, dass die Partitur vollständig ist, müssen große Teile des Prologs deklamiert worden sein.

¹⁸⁵ Wenngleich lediglich der Prolog auf Schubart selbst zurückzugehen scheint, sind doch die Anpassungen der am selben Tag gespielten Oper „Hadrian in Syrien“ von Schubart und dessen Sohn für den Stuttgarter Hof angepasst worden. Die Musik schrieb indes Gauß. Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Herzog Karls Lebensfest, in: VC 13 (12. Feb. 1788), S. 97–98.

¹⁸⁶ Schubart verweist für eine längere Besprechung aber auf sein Kunstblatt. Der angekündigte Artikel erscheint dort aber nie. Siehe ebd.

¹⁸⁷ In der Kantate vom 4. Oktober 1788 sang Julie noch die Rolle der Liebe.

Festakt am 11. Februar 1789 mit einem deklamierten Gedicht nach dem aufgeführten Schauspiel.¹⁸⁸ Da Schubart in der Regel Gedichte und Schauspiele Fremder nur dann in der Zeitung veröffentlichte, wenn er ihre Namen benannte, lässt sich wohl mutmaßen, dass er der Autor des kurzen Gedichtes ist. Schubart verlor im Verlauf seiner Diensttätigkeit als Hofpoet das Interesse daran, die regelmäßigen Prologe zu verfassen. In einem Brief an den von ihm hochgeschätzten Ernst Ludwig Posselt in Karlsruhe schrieb er am 10. Dezember 1789:

„Dieser Monat aber ist für mich der Lästigste im ganzen Jahre. Musikalische Prologe, Neujahrs-wünsche, die Pflicht erpreßt, meine Chronik und ein Gedicht auf den letzten Feldzug, stehlen mir jedes Theilchen zeit weg.“¹⁸⁹

Auch wenn Schubart offiziell als „Hof- und Theaterdichter“ unter dem herzoglichen Schauspiel genannt war, werden seine dortigen Handlungsspielräume an sich wohl eher begrenzt gewesen sein.¹⁹⁰ Direkt nach seiner Entlassung war er jedenfalls davon überzeugt, dort nach Gutdünken verfahren zu können, sodass er an Ringlehr schrieb:

„Ich bin vom Theater, der Musik und einer Schaar wichtiger Gönner und Freunde mit offenen Armen empfangen worden. Herr Obrist Seeger hat mich dem Theater mit dem ausdrücklichen Befehle des Herzogs vorgestellt, daß selbiges künftig ganz von meinen Befehlen, Einrichtungen und Anstalten abhängen soll.“¹⁹¹

Es bleibt indes fraglich, wessen Hand die dem Beruf des Hofdichters obliegenden Pflichten an diesen delegierte, wie sie zuvor auch an Uriot und Verazi verteilt wurden.¹⁹² Der Prolog vom 11. Februar 1790 wurde erneut von Zumsteeg vertont¹⁹³, die Zusammenarbeit zwischen den beiden dürfte recht eng gewesen sein, denn Schubart rückt in die Chronik vom 23. Februar 1790 ein:

„Hier in Stuttgart ist nun das erste Vierteljahr des musikalischen Potpourri erschienen, worinnen geiß manches blätchen ist, von aromatischem Dufte. Eidenbenz, Schwägler, Abeille haben sich sonderlich hier ausgezeichnet. Das Fischerlied von Abeille S. 17 hat so viel Grazie, als Eidenbezens Trinklied in den gesellschaftlichen Thon der harmlosen Freude stimmt. Künftig werden

¹⁸⁸ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Fürstenehre, in: VC 13 (13. Feb. 1789), S. 98–99.

¹⁸⁹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 390, Brief Nr. 463, 10. Dezember 1789.

¹⁹⁰ Ob er beispielsweise wie Krauß unterstellt den Kauf der Partitur „Die Dorfdeputierten“ von Schuhbauer aus München über Dufresne selbst angeordnet hat, oder eher lediglich als Mittelsmann fungierte, muss dahingestellt bleiben. Vgl. Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor (1901), S. 258.

¹⁹¹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 296–297, Nr. 399, 31. Mai 1787. Auch zitiert in Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor (1901), S. 258. Ähnliche Äußerungen Schubarts finden sich noch im August.

¹⁹² Die bisherige Forschung ist sich in diesem Punkt einig, auch wenn es praktisch keinen Beweis dafür gibt. Warneken schreibt etwa: „Fünf halbe Vormittage in der Woche leitet Schubart Theaterproben und hält an der theaterschule Vorlesungen über Deklamation, Aktion und Mimik. Ihm obliegen auch die Spielpläne und die Besetzung von Schauspiel und Oper. Über Engagements entscheidet nicht er, sondern der Intendant, ein Obrist von Seeger, und dieser hat dabei keinen großen Spielraum: Karl Eugen, der sich nur noch wenig für sein Hoftheater interessiert und selten dort zu Gast ist, hat einen Sparkurs auferlegt.“ Zitiert nach Warneken: Schubart (2009), S. 337–338. Warneken beruft sich dabei auf (Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor [1901], S. 262), der sich auf die Briefe vom 13. Juni und 26. August 1787 bezieht. Dort findet sich kein Hinweis auf Unterrichtszeiten, lediglich der Hinweis, er würde fünfmal die Woche Proben und Vorlesungen halten. Auch Wagner urteilt ähnlich: „In das Opern-repertoire nahm Schubart deutsche Komponisten auf, beispielsweise Ditters von Dittersdorf. Besonders warmen Herzens aber ging er an Mozart-Inszenierungen heran, die im Juni 1790 der ‚Figaro‘ krönte.“ Zitiert Wagner: Herzog Karl Eugen von Württemberg (2001), S. 234. Wagner nennt ihn in seiner Ludwigsburger Zeit Kapellmeister, Streitberger interpretiert den Brief vom 2. Dezember 1787, in welchem Schubart seinem Sohn von dem Unglück seines Sturzes und seiner gebrochenen Hand berichtet, jedoch findet sich darin kein Wort über das Dirigieren. Siehe Fritz Streitberger: Der Freiheit eine Gasse: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart, Bietigheim 2001, S. 121–122. Vgl. auch Kurt Honolka: Schubart: Dichter und Musiker, Journalist und Rebell. sein Leben, sein Werk, Stuttgart 1985, S. 293. Schubart war weder Kapellmeister noch Konzertmeister. Eine Dirigiertätigkeit scheint entsprechend abwegig.

¹⁹³ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Der elfte Februar, in: Chronik 13 (12. Feb. 1790), S. 97–99.

Zumsteeg und ich darauf bedacht seyn, diesem Blumentopfe ein immer steigenderes Interesse zu geben.“¹⁹⁴

Schubart nutzte darüber hinaus die von ihm herausgegebene Zeitschrift, um Werbung für die Stücke der ihm bekannten Musiker zu machen. In den bestehenden Spielplan hat Schubart jedenfalls kaum oder gar nicht eingegriffen. Abgesehen von dem *Mönch von Carmel* entstammen alle Stücke bis Ende des Jahres dem festen Repertoire des kleinen Theaters – da allerdings der Intendant des Theaters, Alberti, die Opernbücher selbst in Mannheim bestellte oder sich besorgen ließ, ist eine Einmischung von seiten Schubarts unwahrscheinlich.¹⁹⁵ Seiner Tätigkeit als Hofdichter kam er, wenn auch widerwillig, dennoch nach¹⁹⁶, wobei er seine letzten Werke als Hofpoet für den 4. Oktober 1791 schrieb.¹⁹⁷ Neben „Nekrine“¹⁹⁸, dessen Text mit vier Seiten äußerst knapp bemessen war, wurde die etwas längere Kantate „Wetteifer der Liebe, Freundschaft und Hochachtung am Tage Franziska’s“ aufgeführt, die von Zumsteeg vertont wurde. Schubarts Begräbnis wurde von einem anonymen Einsender festgehalten, der den Trauerzug wie folgt beschrieb:

„Er ist begraben! Das war ein Jammer in der Familie! – Nach hiehergebrachter Sitte begleitete ihn das theater. Zu beiden Seiten des Leichenwagens giengen 12 Träger, welche aus Schauspielern, Hofmusikern und Tänzern bestanden, dann folgte das ganze Theater zwei und zwei langsam nach; hinter diesen noch drei Kutschen, in welchen sein Sohn, Doktor, geistlicher und einige Freunde saßen. Von oben herab wie der Zug unter dem Getöse der Glocken und der trauermusik vor dem Hause des Verstorbenen vorbeiging, mischte sich vornehmlich das Klageschrei der Tochter in den Klagesang. Eine große Menge Volks gieng neben dem Wagen her bis zur Begräbnisstätte. Die Personen vom Theater nahmen ihn vom Trauerwagen, und senkten ihn hinunter in’s Grab. Alles war gerührt, und nur die Rede des Geistlichen konnte uns wieder zu uns selbst bringen. – Friede sei mit Schubarts Asche! Er hat viel gelitten. –“¹⁹⁹

Die vermutlich von Ludwig Schubart verfasste Anzeige zum Tod lautete in der *Schwäbischen Chronik* am 12. Oktober 1791 wie folgt:

„Vorgestern, am 10. Okt. Zwischen 8 und 9 Uhr starb hier C.F.D. Schubart, im 52sten Jahr seines Lebens. Er war schon seit einigen Wochen krank, schien sich aber vor 10 Tagen wieder zu erholen, biß ein Steckfluß seinem Leben ein Ende machte. Schubart bekleidete seit 5 Jahren das

¹⁹⁴ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Tonkunst, in: Chronik 16 (23. Feb. 1790), S. 136. Ab dem zweiten Heft tauchen auch Werke von Zumsteeg auf: *Die Menschengesichter, An den Abendstern, Lob des Jägerlebens, Kartoffellied*. Siehe ders.: Tonkunst, in: Chronik 48 (15. Juni 1790), S. 413–415. Die Dritte Ausgabe erschien erst im November, mit Zumsteegs *Ossian auf Slimora*, siehe ders.: [3. Das dritte Vierteljahr ...] In: Chronik 90 (9. Nov. 1790), S. 774.

¹⁹⁵ Auch Alberti bestellte per Post immer wieder Pakete, ließ sich allerdings die Schauspiele aber sowohl von Haller oder auch Madame Mayer mitbringen: „40 Stk: Unter der Adresse an Herrn Obristwachtmeister Alberti, von Madame Mayer besorgten im accluso bemeldten Comoedien Exemplarien von Schauspiele aus der Schwan: Buchhand: zu Mannheim 23 f. 6 x“ sowie „An den HofMusicus Haller, welcher aus der ebenbemeldte Schwan Buchhandlung die in specificirt anligenden Conto bemeldte piecen besorgte, d.a.d: 14: Jan. 1786“ Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 208.

¹⁹⁶ Volke geht so weit zu behaupten, dass seine „Theaterdirektion [...] getrost vergessen werden [kann].“ Zitiert nach Werner Volke: Christian Friedrich Daniel Schubart, in: Walter Scheffler/Bernhard Zeller (Hrsg.): Literatur im deutschen Südwesten 1987, S. 59–71, hier S. 69.

¹⁹⁷ Siehe HStA, A 282 Bü 10.

¹⁹⁸ „Nekrine | ein | mit blasenden Instrumenten begleiteter | Prolog | auf das | höchste Namens Fest | Durchlauchtigster Herzogin | FRANCESCA | von Würtemberg | den 4ten October | 1791 | Poesie von Schubart. | Musik von Schwegler. | deklamirt von Madme Gauß.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 10. Emma Simon bezieht sich in ihren Äußerungen auf diesen handschriftlichen Entwurf. Siehe Simon: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargest. (1876), S. 198–199. Allerdings ist der Prolog, wie üblich, ebenfalls im Druck in der Buchdruckerei der Akademie erschienen. Während Zumsteegs Vertonung für eine exklusive Feier im Schloss Hohenheim geschrieben wurde, erklang Schweglers Prolog im Großen Opernhaus vor der Oper Axur.

¹⁹⁹ Zitiert nach Anonym: Herzogliches Hof=Theater zu Stuttgart, in: Allgemeines Theaterjournal 1.1 (1792), S. 64–68, hier S. 67–68. Der erste Nachruf wurde teilweise abgedruckt bei Fritz Streitberger: Ein feuriger Rebell: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart, Berlin 2011, S. 93–94. Ein längerer Nachruf erschien von Stäudlin in der nächsten Ausgabe der Chronik. Siehe Johann Gottfried Stäudlin: [Er ist begraben...] In: Chronik Nachschauen (14. Okt. 1791), S. 671–678.

Amt eines Herzoglichen Hof- und TheaterDichters und gab zugleich die Vaterländische Chronik heraus, durch die er, so wie durch mehrere andere Schriften und seine eigene Biographie, bei dem deutschen Vaterlande sich schon längst beliebt und berühmt gemacht hatte.“²⁰⁰

4.2.1 Tonartencharakteristik

Es ist kein einfaches Unterfangen den Einfluss der Tonartencharakteristik Schubarts in der unmittelbaren Anwendung zu entschlüsseln. Die Tonartencharakteristik entstand wohl noch auf dem Hohen Asperg.²⁰¹ Veröffentlicht wurde sie jedoch erst im Juli 1787 und damit kurz nach seiner Entlassung.²⁰² Schubart war sich des streitbaren Charakters durchaus bewusst, sodass er bereits in dieser ersten Veröffentlichung auf Kritiker Bezug nimmt.²⁰³ Die bereits in dieser Ausgabe angekündigte Fortsetzung folgte am 31. März 1789, in welcher die Charakteristik in ihrer vollständigen Form erscheint²⁰⁴ und wie sie später von Ludwig Schubart in der zusammengestellten „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ von 1806 erneut abgedruckt wurde²⁰⁵. Die Charakterisierung ist in sich widersprüchlich und nicht konsistent. Schubarts Wortwahl ist alles andere als präzise, schließlich verwendet er als Metapher der Charakterisierung häufig eine Farbe. Eine „Farbe der Schwermuth“²⁰⁶ in Bezug auf die Tonarten lässt sich nur unpräzise mit seinem vorherigen Aufsatz „Vom musikalischen Colorit“²⁰⁷ in Verbindung setzen. Was jedoch deutlich hervortritt ist eine Kategorisierung über die Anzahl der Vorzeichen. Viele Vorzeichen werden als stark colorierte benannt, wobei er sich in diesem Zusammenhang lediglich auf Kreuztonarten bezieht. B-Tonarten hingegen bezeichnet er als generell dumpfe und sanfte Töne.²⁰⁸

Die Auflistung der Tonarten in Quinten zeigt, dass die erste Veröffentlichung von 1787 lediglich ein Auszug einer solchen Systematik war, denn dort erscheinen die Tonarten bis vier „B“, Kreuztonarten erscheinen überhaupt nicht. Schubart plädierte darin nicht etwa für ein vollständiges Stück in einer Tonart, sondern für die kompositorische Umsetzung einzelner Textabschnitte und deren poetischer Idee mit Mitteln der Musik. Ausführlich zeigt er in seiner *Chronik*, wie ihm die tonartliche Einordnung von Abschnitten vorschwebte:

„Ich lege den Liebhabern der Tonkunst, den Freunden des schönen Sangs, der wahren Deklamation und der wirksamen Flügelbegleitung ein herrliches Stück aufs Pult. Es ist des Pfarrers Tochter von Taubenheim, Bürgers Meisterballade, von Zumsteeg in Musik gesetzt, und von Breitkopf in seiner bekannten Manier deutlich, reinlich und mit Geschmack abgedruckt. Das ganze Stück ist hier Strofe für Strofe musikalisch ausgemacht. Im düstern Kolorite des Dichters. Der Tonkünstler wählte dazu das weiche F, in den der natürliche Ton der Ballade wie hineingebannt zu seyn schient. Die erzählenden Stellen werden sodann meist im harten F vorgetragen, und thun so mit den gewählten schönen melodischen Gängen, die herrlichste Wirkung. Wie ganz getroffen ist nicht der lokende Ton des falschen gierigen Ritters S. 6 und 7. Dann der Uebergang vom Taumel der Sünde zum schmerzvollen Erwachen des Mädchens S. 8 u. f. Wie einfach und stark ist des Vaters Grimm gemahlt, und wie herzdurchschneidend jammert das Mädchen: ‚O weh mir! daß du mich zur Mutter gemacht!‘ Und wie dies alles kontrastiert mit dem höllisch spottenden Tone

²⁰⁰ Zitiert nach Ludwig [?] Schubart: [Er ist begraben...] In: *Chronik* 122 (12. Okt. 1791), S. 245.

²⁰¹ Ludwig Schubart äußert in seinem Vorwort, dass er wohl die Ausarbeitung in den Jahren 1784 und 1785 begonnen hatte. Siehe Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik* (1806), S. IV. Christian Schubart berichtet am 15. Juli 1785 an Seeger, dass er die *Ästhetik* „ganz ausgearbeitet“ hätte. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): *Schubart Briefe*, Bd. 2 (2006), 183–184, hier S. 184. [Nr. 314, 15. Juli 1785.

²⁰² Vgl. Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787).

²⁰³ Schubart erwähnt die Literaturbriefe, entgegnet allerdings, dass die dort aufgestellte Behauptung sich selbst entkräften würde. Siehe ebd., S. 55.

²⁰⁴ Siehe ders.: [Charakteristik der Tonarten], in: *VC* 26 (31. März 1789), S. 211–216.

²⁰⁵ Siehe ders.: *Ideen zu einer Ästhetik* (1806), S. 377–382.

²⁰⁶ Siehe ebd., S. 376..

²⁰⁷ Siehe ebd., S. 363–367.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 376.

des Betrügers: ‚Arm Närrchen, versetzt er, das thut mir ja leid.‘ Dann der geflügelte Grimm des getäuschten Mädchens, im harten D sich ergiessend; – – wie meisterhaft, wie völlig getroffen ist nicht dies alles! ‚Und dann der Ausgang – wie herzugreifend! Wie wieder in den Grundton‘ – in das hohle furchtbar schöne weiche F sich auflösend, und mit Seelengewimmer am Unkengestade hin schwindend! Die Modulazionen sind rein studiert, oft neu, nicht ängstlich gesucht, aber immer am rechten Orte mit Meisterhand herbeigeführt. Kurz – Bürger hat hier den Mann gefunden, der der treffendste musikalische Ausleger seines poetischen Genius ist. Nur rath ich allen, die dies köstliche Stük singen und spielen, daß sie sich einer reinen und kräftigen Klavierbegleitung fleissigen, und zum Vortrage einen Sänger wählen, (eine weibliche Stimme deucht mich hiezu zu schwach,) der versteh, was er singt, und sonderlich – was heutiges Tages so jämmerlich vernachlässiget wird, rein und verständlich deklamirt. Schlechter Vortrag macht die gesündeste Schöpfung des Dichters und Tonkünstlers zum Krüppel. – Preiß des angezeigten Schönen Werks, welches man hier gegen baare Bezahlung bei Zumsteeg abholen kann, ist 1 fl. 12 kr.²⁰⁹

Was Schubart an dieser Stelle in Form eines Anzeigentextes beschreibt ist die Verknüpfung einzelner Stellen mit den jeweiligen Tonarten. Besonders deutlich wird dabei, wie kontextabhängig Schubart die Eigenschaften den jeweiligen Tonarten zuschreibt. Während Schubart die Tonart f-Moll konsistent als Todesschwermut und als Jammer verwendet²¹⁰, ist D-Dur in kaum einem Lied von ihm als „Ton des Triumphes“ eingesetzt worden.²¹¹ Und auch an dieser Stelle fühlt er, dass das ergrimme Mädchen mit ihrer Erwidern tonartlich überzeugend charakterisiert sei. Von Triumph kann dabei freilich keine Rede sein.

Betrachtet man die heute Schubart zugeschriebenen Lieder, lässt sich eine gewisse Symptomatik in Bezug auf die Tonarten erkennen. Während er generell Tonarten wie f-Moll, A-Dur und größtenteils auch B-Dur konsequent in Bezug auf seinen eigenen Text anwendet, finden sich insbesondere für g-Moll, Es-Dur und D-Dur kaum Lieder, deren Charakteristiken mit dem Inhalt kongruent sind.²¹² Die weiteren Tonarten finden kaum Verwendung oder sind in ihrer Verwendung ambivalent.²¹³

4.3 Johann Friedrich Seubert

Der Violinist Johann Friedrich Seubert (1734–1794) war als Lehrer selbst zwar eher unscheinbar, jedoch spricht seine lange Tätigkeit als solche sowie die große Zahl an Schülern, die er unterrichtete, für sich. Obgleich er erst 1768 eine Tätigkeit in Stuttgart aufgenommen hat²¹⁴, wurde er bereits mit dem Entstehen des Faches Musik an der Karlsschule 1771 als Musiklehrer verpflichtet.²¹⁵ Die Aktenlage zu Seubert ist äußerst dürftig, insbesondere seine Musikerakte muss als verloren gelten.²¹⁶ Lediglich in der Akte zu den Musiklehrern der Hohen Karlsschule finden sich wenige Materialien, die sich auswerten lassen, sowie einige verstreute Notizen aus anderen Aktenbeständen.

Johann Georg Hartmann²¹⁷ berichtete in seiner Beschreibung von der Tätigkeit des Hofmusikers:

²⁰⁹ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: *Tonkunst*, in: *Chronik* 59 (26. Juli 1791), S. 491–492.

²¹⁰ Dies gilt für die Lieder 17, 27 und 47. Die Nummerierung der Lieder Schubarts folgt ders.: *Sämtliche Lieder* (2000).

²¹¹ Vgl. die Lieder 19, 31, 33, 44, 48, 50, 59, 67 und 83. Eine gewisse Konsistenz ließe sich nur in Bezug auf das Militärische feststellen, das sich dann jedoch einer psychologischen Deutung des lyrischen Ichs verweigert. Auch der oben von Schubart beschriebene Grimm scheint dazu wenig passend.

²¹² Die Lieder 26 und 40 sind durch ihre mehrfache Überlieferung schwierig zu deuten.

²¹³ So beispielsweise G-Dur.

²¹⁴ Siehe Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 48.

²¹⁵ Siehe Nägele/Pelker (Hrsg.): *Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme* (2014), S. 512.

²¹⁶ Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt] Bü 617 [Hofkapelle und Hofmusik (auch Instrumental- und Vokalkünstler)].

²¹⁷ Hartmann muss die Zustände der Ausbildungsstätte auf Solitude sowie in Stuttgart äußerst gut gekannt haben, denn er wohnte selbst dort mit einem Bedienten im 4. Haus und unterrichtete zumindest zu Beginn Religion. Siehe HStA, A 272 Bü 157; HStA, A 272 Bü 156.

„Ihr Lehrer, der Musikmeister Schubert brachte sie bald so weit, daß schon im Jahr 1771 vor dem Herzog und dem Hofe mit Beifall aufführten.“²¹⁸

In seiner Personalakte wird das Anstellungsdatum mit dem 10. Juli 1771 angegeben.²¹⁹ Hartmanns Äußerung erscheint damit unglaubwürdig, hatten die Eleven doch noch keinen geordneten Musikunterricht erhalten, und aufgrund des in dieser Zeit noch eher stiefmütterlich behandelten Faches dürften sich die Übe- und Probezeiten der Eleven in Grenzen gehalten haben. Seuberts Name taucht das erste Mal auf den Unterrichtsplänen vom Oktober 1771 auf.²²⁰ Gemeinsam mit seinen beiden Kollegen Schulfink und Decker war er wohl für den Musikunterricht bis 1774 bestellt. Zeitweise scheint Seubert für den Unterricht alleine verantwortlich gewesen zu sein.²²¹ Doch es konnte ein Anstieg der Schülerzahl verzeichnet werden, sodass ab spätestens März 1774 wohl auch Bertsch und Stauch Musikunterricht gaben.²²² Spätestens im August 1774 wohnte Seubert in den hinzugefügten Akademiegebäuden auf der Solitude. Bei der Zimmeraufstellung, die der Hausmeister Hopfenstock in Form einer Consignation notiert, wohnte Seubert zusammen mit seiner Frau und zwei Kindern im „6. Hauß“.²²³ Anders als Poli hat Seubert auf unterschiedlichen Instrumenten unterrichtet.²²⁴ Dazu zählten die Instrumente Violine, Oboe (Hautbois), Flöte, Waldhorn und Fagott.²²⁵ Spätestens ab September wurde der Musiklehrerstab noch durch den Cellisten Bonsold erweitert, ab Januar kam Agostino Poli hinzu.²²⁶ Die zunehmenden Schülerzahlen mögen zwar zu diesem Anstieg der Lehrerzahl geführt haben, aber sie hatten auch Auswirkungen auf den Unterricht Seuberts. Hatte er auf den Listen seit 1771 selbstbewusst direkt unter der jeweiligen Tabelle unterschrieben, so zeigte dies, dass er der erste Musiklehrer am Institut war. Die zunehmende Einbindung weiterer Lehrer führte dazu, dass ihm insbesondere die besseren Schüler abhandenkamen, wurden sie doch von den eigentlichen Hofmusikern unterrichtet. Die sonstigen Cavaliersöhne und Eleven, deren Bestimmung nicht die Musik war, blieben weiterhin bei ihm. Der Umbruch zwischen 1774 und 1775 mag somit für ihn einer Entmachtung gleichgekommen sein. Seuberts besondere Stellung zeigt sich auch in der

²¹⁸ Zitiert nach Johann Georg August Hartmann: Kurze fragmentarische Geschichte des württembergischen Hof=Theaters (1750–1799), in: Reiner Nägele (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 89. Nägele nimmt an, dass es sich bei dem Ausbilder um einen „Schubert“ handle, den er als Christian Friedrich Daniel Schubart identifiziert. Siehe ebd., Fn. 4. Dies wirkt allerdings unglaubwürdig, weil Schubarts Name nicht in den frühen Akten zur Militärischen Pflanzschule auftaucht. Vgl. etwa HStA, A 272 Bü 80, ff. Eine explizite Musikklasse gab es während Schubarts Zeit in Ludwigsburg noch nicht. Im Originaldokument (HStA, A 12 [Kabinett: König Friedrich], Bü 75 [Grundbestand]) lese ich „Seubert, Johann Friedrich“, dessen Tätigkeit sich problemlos mit der Erwähnung in Einklang bringen lässt.

²¹⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 133.

²²⁰ Siehe HStA, A 272 Bü 161. Gemeinsam mit Seubert unterrichtet in diesem Monat bisher nur noch Schulfink (Schulfink). Ab Dezember findet auch Decker als dritter Musiklehrer namentlich Erwähnung. Da Seubert nicht zu den Aufsehern gehörte, findet sich sein Name nicht in den entsprechenden Aufseherlisten. Es lässt sich deshalb nicht ausschließen, dass er bereits seit 1770 an der Karlsschule tätig war, allerdings wird er vermutlich erst mit wachsenden Schülerzahlen benötigt worden sein. Die künstlerischen Eleven, die zuerst als Stuckateure ausgebildet wurden, hatten Musik und Tanzunterricht, der im „hinteren Vestibule vor dem SpeißSaal“ stattfand. Dieser wird wohl durch Bertsch unterrichtet worden sein, dessen Namen sich auch unter den Aufsehern findet. Siehe HStA, A 272 Bü 156.

²²¹ Weshalb Seubert im April 1772 einen Monat lang alleine unterschreibt, lässt sich bisher nicht klären. Möglich sind Erkrankungen seiner Mitlehrer, genauso wie Urlaubsgesuche oder schlichtes nicht Ausfüllen der Liste. Siehe HStA, A 272 Bü 161.

²²² Siehe HStA, A 272 Bü 162.

²²³ Die Zimmeraufteilung wechselte jedoch immer wieder, weshalb er auf einem undatierten und mit Durchstreichungen offenbar auch korrigierten Plan im „4. Haus“ verzeichnet ist. Siehe HStA, A 272 Bü 156.

²²⁴ Zumindest gilt dies für den Eleven Brand, der sich im Gegensatz zu seinen Mitschülern um Musikunterricht bei Seubert bemühte und entsprechend seine Flötenlektionen bei Seubert fortsetzen durfte. Siehe HStA, A 272 Bü 157.

²²⁵ Siehe August Friedrich Batz: Beschreibung der Hohen Karls-Schule zu Stuttgart, Stuttgart 1783, S. 120. In der Aufzählung der Lehrer des Instituts wird Seubert als einziger Musiklehrer genannt. Der Grund hierfür mag dessen lange Anstellung gewesen sein, denn nach Position hätten die Kapellmeister genannt werden müssen.

²²⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

Verantwortung für die Instrumentenverwaltung. So berichtete er 1775 im März, dass neue Saiten bestellt werden müssten.

„Ich hatte noch einige Stück von der Violoncele gehabt, der CammerVirtuos Poli sagte mir aber, man könne solche nicht brauchen, weil der Tratt [Draht] nicht vest übersponnen, und man solchen mit den Fingern hin und wieder treiben könne: Als habe auf Ordre Herrn ObristWachtMstr. Euer Hochwohlgebohren bitten sollen dieselben möchten doch Herrn ExpeditionsRath Hahn Befehl ertheilen, welche zu beschreiben nehml: 6 Stück übersponnen violoncell C 6 S6. übersponnen Violoncelle G und 24 Stück Violin silberSaiten.“²²⁷

Die Saiten wurden zwar erst im Mai bestellt, aber der Vorgang zeigt, dass es offenbar weder die Aufgabe Boronis als Kapellmeister noch Polis als Konzertmeister war, sich um die Bestellung der Saiten zu kümmern. Die daraus entstehende Verantwortung zeigte sich noch immer zehn Jahre später, als durch den Tod des Instrumentenwirts bzw. „Instrumente Inspectors“ Joseph Hübler (?–1787) aus Augsburg diese Verantwortung neu vergeben werden musste. Als Nachfolger sollte Johann Friedrich Haug, der Instrumentenmacher nun auch die Inspektion übernehmen und die Übernahme sollte im offiziellen Rahmen stattfinden, sodass von jeder Behörde ein Amtsträger für die korrekte Übergabe unterschrieb – Seubert zeichnete für die Musik verantwortlich.²²⁸

Der erste Vermerk in Seuberts Personalakte stammt vom 3. März 1778, in welchem an Seeger berichtet wird, dass durch den Tod eines Hoftrompeters dessen Gage an Seubert gehen soll, um „die Zufriedenheit über die bisherigen Dienste“²²⁹ zu bekunden. Seubert war zu diesem Zeitpunkt bereits seit sieben Jahren am Institut und auch die Ausbildung für Musiker und Tänzer existierte bereits (darüber hinaus hatte Boroni bereits den Dienst quittiert.)

Mit der Eröffnung des kleinen Comödienhauses trat Seubert als Vermittler zwischen den Musikzöglingen und den Theateraufführungen auf. Er ließ insbesondere von seinen Schülern die benötigten Notenmaterialien anfertigen.²³⁰ Da sein Name sowohl im Ankauf von Notenpapier Erwähnung findet, als auch bei der Anfertigung von Rastrierungen, muss wohl davon ausgegangen werden, dass insbesondere die Zöglinge diese Aufgaben übernahmen.²³¹ Es lässt sich annehmen, dass es sich bei den abgeschriebenen Stücken um Material aus Mannheim handelte, das über Johann Heinrich Stein nach Stuttgart postalisch gesendet worden war.²³²

Über die folgenden Jahre ist neben dem alltäglichen Dienst kaum etwas über Seubert zu erfahren. Erst am 5. Mai 1791 tritt er wieder in Erscheinung.²³³ Ein Brief erörtert die Situation der Hofmusik:

„Monsieur! Dans les circonstances, ou L'Academie Ducale Militaire se trouve actuelement de chercher un autre Maître de Chapelle, qui soit préférablement en état d'enseigner le chant, je me faurais mieux adresse qu'a' vous, Monsieur, en Vous priant de procure a Son Altesse Serenissmi ou un vieux Chanteur, ou un autre homme, qui possede en même temp au fond la connoissance

²²⁷ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt] Bü 629 [Hofmusik und Theater].

²²⁸ Neben den Unterschriften wurde – um es offiziell zu halten – der jeweilige Titel ergänzt, sodass auf dem Dokument am 2. Juni 1787 unterschrieben haben: Obristwachtmeister Alberti, der gegenwärtige InstrumentenInspector Hof InstrumentenMacher Joh. Friedrich Haug, RegierungsRath Kaufmann, Joh. Frid [und] Musique Meister Joh. Frid. Seubert. Siehe ebd. Darüber hinaus findet sich Seuberts Namen am häufigsten in den Rechnungsbüchern der Theaterkasse. Zwar haben auch andere Personen Saiten gekauft, aber regelmäßig taucht nur Seuberts Name auf.

²²⁹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133, Brief vom 3. März 1778.

²³⁰ Siehe HStA, A 21 Bd. 197.

²³¹ Ob er das Geld selbst behielt oder an die Schüler weiterreichte ist nach Auszahlung den Hofakten nicht mehr zu entnehmen.

²³² Die beiden gekauften Schauspiele waren „Der Ernde Kranz“, Erstaufführung am 16. Juli 1779, und „Die Jagdt“, Erstaufführung am 10.9. 1779. Siehe HStA, A 21 Bd. 197. Die beiden Schauspiele wurden in Stuttgart recht positiv aufgenommen und erzielten mit ihren Erstaufführungen über 100 fl, ein für Stuttgart überdurchschnittlich hoher Wert.

²³³ Siehe HStA, A 272 Bü 133, Brief vom 5. Mai 1791. Da es sich um eine Abschrift handelt und die Zahlen 8 und 9 sich von Schreiber zu Schreiber sehr ähnlich sehen können, wäre auch das Datum vom 5. Mai 1781 denkbar. Die Reihenfolge innerhalb der Akte kann darüber keine weitere Auskunft geben, denn das Blatt befindet sich zwischen den Briefen von 1778 und 1792.

de la Composition et particulierement une bonne methode au chant. Il a diriger l'orchestre, dont la plupart existe encore dans l'academie et dans l'Ecole es Demoiselle à donner des lecons fixées pour ces deux Institus, et à composer de tems en tes des morceaux des fetes, où des operettes. Quant aux apointemente ils se reglent toujours selon la capacite du maitre. Depuis long tems S. Alt.^{S^mc} ne les fait pas monter en oûtre qu'à deux Mille florins. Vous m'obligeur infiniment. Monsieur, si vous voudriez bien vous marger avec cette commission et m'y repondre aussitot que Vous avez trouvé un trompeur? capable. J'ai l'honneur d'être avec la plus grande consideration. St. le 5 May 1781.²³⁴

Es handelt sich dabei um die Antwort zur Nachfrage, wie ein etwaiger neuer Kapellmeister gesucht werden müsste. Der Brief wurde auf Französisch geschrieben, was für Seubert in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich ist: Wäre der Brief an den Leiter der Militärakademie Seeger gerichtet gewesen, hätte er wohl auf Deutsch geschrieben. Es muss sich entsprechend um einen Briefadressaten handeln, dessen Wort bei Karl Eugen Gewicht hatte, sodass eigentlich nur Uriot in Frage kommt, der vielleicht gemeinsam mit Regierungsrath Kauffmann im Auftrag Karl Eugens die Verhandlungen mit Poli führte. Seubert nennt keinen Namen eines möglichen Kapellmeisters, den er empfehlen würde, aber aufgrund der inhaltlichen Überlappung mit den Verhandlungen, muss wohl davon ausgegangen werden, dass er den Italiener empfahl. Die Verwaltung und der Nachkauf von Saiten verblieb in der Obhut Seuberts, sodass er durchgängig bis Mai 1791 noch immer in den Rechnungsbüchern erwähnt wird.²³⁵

In einem Dokument über die Musikmeister der Hohen Karlsschule von 1782 wird Seubert prominent erwähnt, in welchem die Schüler mit den jeweiligen Instrumenten aufgelistet sind, die er unterrichtete.

Es handelt sich dabei um 13 Schüler, die beinahe ein vollständiges Orchester abbilden. Was Seubert in seinem Unterricht genau unterrichtet hat, wird nicht näher erörtert, aber die Zusammensetzung der Schüler zeigt Seuberts enorme Bedeutung. Es handelt sich dabei abgesehen vom Kavalierssohn von Kunsberg und dem Tänzer Weberling ausschließlich um Tonkünstler.

Seubert taucht danach nur noch mit einem einzigen Brief vom 14. Januar 1792 in den Akten auf, in welchem er insbesondere seinen durch Krankheit schwer angeschlagenen Zustand detailliert beschreibt.²³⁶ Er erwähnt darin seinen Amtsantritt vor 20 Jahren, was mit den oben zitierten Quellen übereinstimmt. Seubert starb am 26. September 1794.²³⁷

4.4 Antonio Boroni

Während Zumsteegs Zeit an der Karlsschule hatte der venezianische Komponist Antonio Boroni (1738–1792) von 1771–1777 und damit einen Großteil der Zeit von Zumsteegs Ausbildung die Kapellmeisterstelle inne.²³⁸ Er verpflichtete sich in seinem vorerst für vier Jahre angelegten Vertrag vom 18. Juni 1771.²³⁹ Der an den Geheimen Legationsrath Bühler sowie die Behörde weitergereichte Antrag kann allerdings mit dem Dekretum vom 20. November 1771 in Kraft getreten sein. In

²³⁴ Siehe ebd.

²³⁵ „Dem Musicmeister Seubert vermög anliegenden Zettels, vom 26. Apr: und Quittung vom 10. Maii 1791 vor die zum Theater erkauf und übernommene Romerische [aus Rom] Saiten und zwar: 4 St. Violoncell C, 4 St. Violoncell G. übersteuern 8 fl. 24x, 2 Bund Violinquinten, 2 Bund Violinquarten 2 Bund. Violin D. 4 St. Violoncellquinten 4 St. Violoncell D. = 21fl. 36x. ; [Summe] 30 fl. Und nach Abzug an Hrn. Oberst von Wolffskehll überlassener Saiten den Betrag mit 1 fl. 18.“ Zitiert nach HStA, A 19a Bd. 967. Am 31. Januar 1792 sowie am 1. März 1782 tätigte er einen erneuten Kauf, auch wenn zwischenzeitlich Philipp Jakob Scheffauer im November Saiten aus Rom gekauft hatte.

²³⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 133.

²³⁷ Datum nach Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 48.

²³⁸ An dieser Stelle wird lediglich die Stuttgarter Lebenszeit Boronis betrachtet. Für eine genauere Betrachtung siehe Daniel Brandenburg/Silvana Simonetti: Art. „Boroni, Antonio“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., Neubearb. Ausg. Personenteil Bd. 3 (1999), Sp. 440–441.

²³⁹ Vgl. auch HWA 1772 (1771), S. 69.

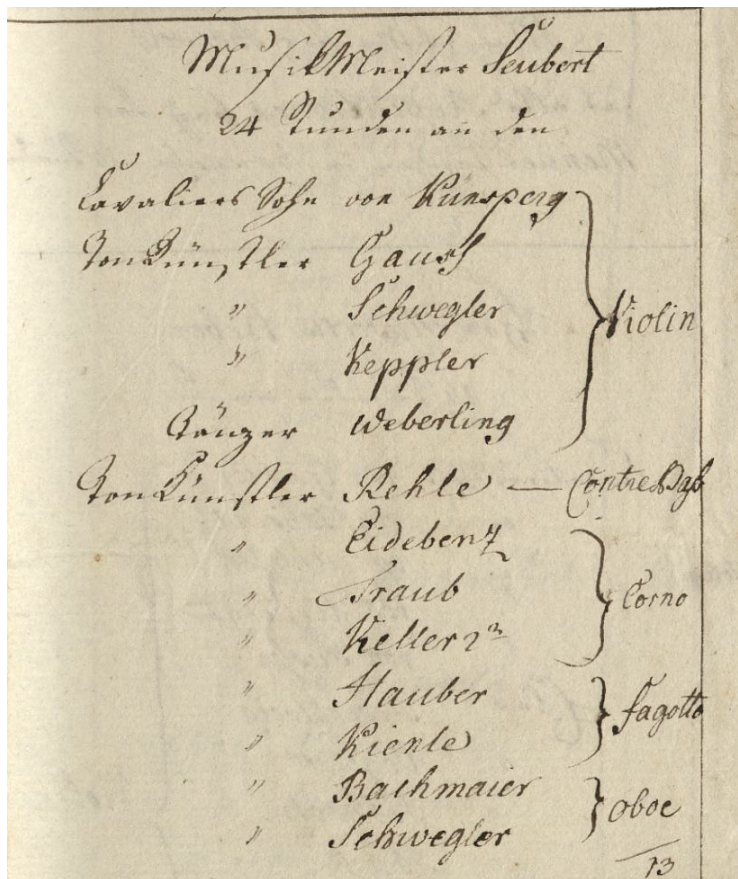


Abbildung 4.4: Liste der Musikschüler Seuberts, HStA, A 272 Bü 82.

jedem Fall blieb noch genug Zeit, um den neuen Oberkapellmeister in den Hofadressskalender mit aufzunehmen.

„col suo talento non solamente nelle compositioni musicali per la chiesa, teatri ed altre occorenze, ma ancora nel sonare il cembalo [m. Bleistift ergänzt: al Teatro] ne' concerti concerti, academie o sian Musiche di camera e far il servitio della chiesa ed tutte altre musicali functioni.“²⁴⁰

In seinem Folgevertrag, der auf den Oktober 1774 datiert ist, ist nur noch unbestimmt die Rede von „genere di composizione di Musica, sia per il Teatro, Chiesa, Musica di Camera, ed in qualunque altre musicali composizioni“.²⁴¹

Dass die versprochene aufgeführte Kammermusik gleichzeitig als Lehrwerk für die Karlsschüler diente, muss angenommen werden, wenngleich sich bis heute kaum etwas erhalten hat.²⁴² Einer seiner ersten Kompositionsaufträge muss für den Besuch der Familie Friedrich Eugens 1772 in Auftrag gegeben worden sein²⁴³ Die *Stuttgartisch Privilegierte Zeitung* berichtete über die Festlichkeiten:

„Bey Eröffnung des Vorhangs hörte man eine angenehme Simphonie, worauf von denen Gottheiten des Olimps eine auf die höchste Anwesenheit der Durchlauchtigsten fremden Herrschaften eingerichtete sehr schöne Cantata abgesungen wurde, welche sich mit einem allgemeinen chor der samtlichen Gottheiten endigte.“²⁴⁴

Ungewöhnlich ist, dass Boroni die Kantate nicht auf Karl Eugens Geburtstag, sondern auf seine Schwägerin Friederike Dorothea Sophia von Brandenburg-Schwedt verfertigte.²⁴⁵ Die Geehrte erscheint darin jedoch im Vergleich zu den späteren Singspielen auf Franziska geradezu farblos. Die preisenden Götter und der Götterwettstreit wissen wenig mehr beizutragen, als ihre Güte und Schönheit zu preisen. Bevor die Kantate abends aufgeführt wurde, verteilte Karl Eugen an demselben Tag die Preise der Hohen Karlsschüler und so zeigt sich, dass auch bereits eine erste Musikprüfung samt Musikpreis stattgefunden hatte.²⁴⁶ Boroni wird wohl einer der Prüfer gewesen sein, denn schließlich berichtet die Zeitung, dass direkt nach dem Absingen der Cantate die Preisverleihung stattfand:

„[...] und einigen herzoglichen Cammer=Virtuosen in der Musique vorgenommenen Examinius zuerkannt waren.“²⁴⁷

²⁴⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 194r.

²⁴¹ Zitiert nach ebd., fol. 173.

²⁴² Von seinen Werken wurden lediglich drei Werke gedruckt bzw. finden sich im RISM Katalog: *La Moda* RISM A/I B 3771a, B 3771 und B 3770, das einzige Konzert, ein *Hornkonzert* hat das 19. Jahrhundert überdauert und zählt jetzt allerdings zu den Kriegsverlusten von D-DS. Obwohl sich viele Messen erhalten haben, lassen sie sich heute chronologisch kaum mehr zuordnen. Aufgrund der Aktenlage wurde jeweils nur deutlich, dass er Stuttgarter Messen komponiert haben muss, allerdings ohne genauere Rückschlüsse zuzulassen. Vgl. ebd.

²⁴³ Da der Text französisch und italienisch erschien, muss wohl davon ausgegangen werden, dass der eigentliche Entwurf von Uriot stammt, während Verazi den Text in italienische Reimform brachte. Vgl. Antonio Boroni/Mattia Verazi: *Les Dieux Au Concours Dans Le Temple DApollon: Cantate Donnee A La Solitude Le XVI. Fevrier A Son Altesse Roiale Madame La Princesse Frederique Dorothee De Wirtemberg Par Ordre De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Duc Regnant De Wirtemberg*, [Stuttgart] 2012, URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz356926222>.

²⁴⁴ Zitiert nach Anonym: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: SPZ, 5. März 1772, S. 108–110, hier S. 109.

²⁴⁵ Eine mögliche Erklärung ist Folgende: Da Zarin Katharina II. versuchte, eine potentielle Braut für Paul I. zu finden und Sophie Dorothee zu den Favoriten zählte, lässt sich ein solches Fest durchaus als hoffnungsvolles Freudenfest auf eine mögliche Hochzeit mit dem künftigen Zaren lesen. Auch wenn in den Zeitungsnachrichten russische Gesandte am württembergischen Hof nicht explizit genannt werden, lässt die Präsenz des russischen Hofes sowie dessen Politik in der *Stuttgarter Privilegierten Zeitung* kein Zweifel daran, dass der württembergische Hof mit großem Interesse nach Russland schaute.

²⁴⁶ „[16. Februar] Sr. Herzoglichen Durchlaucht und anderer hohen Häupter [...] in dem dazu adaptirten Vestibule des Speißsaals ihre auch in der Music verlangte Geschicklichkeit öffentlich zeigte ec.“ Zitiert nach Anonym: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: SPZ, 3. März 1772, S. 106. „den ersten Preiß in der Musik an Johann Jacob Brand aus Stuttgart, den zweyten an Johann Kauffmann aus Kornwestheim.“ Zitiert nach ders.: Ludwigsburg, vom 17. Febr. (1772), S. 110.

²⁴⁷ Zitiert nach ebd., S. 108.

Boroni beantragte am 7. Juli 1773 einen Kuraufenthalt in Canstatt und versicherte sofort zurückzukehren, falls er benötigt werde.²⁴⁸ Der Herzog gestattete es ihm. Als sich sein erster Vierjahresvertrag dem Ende näherte, entstand einiger Schriftverkehr zur Verlängerung des Vertrags.²⁴⁹

„Sein neues engagment betreffend so will er sich gar gans gegen Genuß seines bishen gnädigst ausgesetzten Gehalts verbinden, Euer Herzoglichen Durchlaucht zeitlebens zu dienen, niemals eine Vermehrung seiner Gage zu verlangen, und jedermalen alle Dienste so von ihm in seinem Metier verlangt werden, mit allem Eyer zu leisten; sich auch gegen alle Vortheile der Welt? sonst nirgends zu engagiren. Nur bittet er unterthgst ihm zum Schein ein engagement von 4 Jahren der Ursachen wiederum gnädigst ausfertigen zu lassen, damit er seinen alten Vatter, welcher beie Unwiskunst unterht. damit trösten und überweisen könne, daß er nicht zeitlebens in der frembde bleiben sondern nach Verfluß dieser Zeit wiederum zu ihm kommen würde.“²⁵⁰

Boroni hatte damit glänzende Aussichten was seine Stellung und Gehalt in Stuttgart anging. Seine Aufgaben als Komponist hielten sich jedoch in Grenzen, da um Geld zu sparen immer wieder ältere Werke neu aufgeführt wurden. Dennoch scheint Boroni die unter Jommelli entstandene Dienststruktur übernommen zu haben. Etwa die obige Kantate zum 16. Februar 1772, die wohl von Uriot stammt und von Verazi italienisch gedichtet wurde. Darüber hinaus wurden ihm ab spätestens 1775 Aufgaben betreffs der Aufführung der Eleven übertragen. Er schrieb das Stück „De la Bienfaisance“ das von Uriot konzipiert worden war, welches jedoch als erstes Stück dieser Art vollständig als höfische Oper nur von Eleven aufgeführt werden sollte. Im Druck erscheint ein mit Verweis auf den Eleven Dieter folgender Verweis:

„SYMPHONIE. | Composée par l'Elève DIETHER, sous la direction de Mr. BORONI, & exécutée par les vingt-huit | Elèves qui forment l'Orchestre.“²⁵¹

Ob Boroni an der Komposition überhaupt in irgendeiner Form beteiligt war, ist bisher nicht weiter zu belegen. Jedoch scheint die grundsätzliche Konzeption des Uriot'schen Werkes eher gewesen zu sein, dass die Schüler möglichst in allen Belangen selbst als Künstler auftraten. Uriot setzte sich stattdessen dafür ein, dass Boroni gerade nicht als Komponist in Erscheinung trat, denn am 14. September 1775 richtet er sich mit einem Schreiben direkt an Karl Eugen und erklärt:

„C'est certainement a S.A.S. a ordonner la Musique du Divertissement, et je ne seais pas si pour le fiare composer, Monseigneur peut avoir en vue d'autres personnes que M: Le Maître de Chapelle, quant à la musique de la Danse, qui y en attaché, j'ai deja prevenu M. Saunier de choiisir dans toute celle qu'il a les airs qui conviendron le mieux au genre des dances qui doivementre exectueess, et je lui recommande d'en donner le ton au compositer pour qu'il s'y regle en faissant la musique des morceau de chant qui precedent et qui suive les diverses parties de la danse.“²⁵²

Der extra hervorgehobene Vermerk von Boronis Namen scheint damit eher noch zu unterstreichen, dass der Oberkapellmeister lediglich Dirigent war, jedoch nichts mit der Komposition zu tun hatte. Bemerkenswert ist darüber hinaus auch die Trennung der Tänzer von den Musikern. Denn die Ballettmusik, die nicht in den Zuständigkeitsbereich der Hofmusik und damit auch nicht in den Bereich der Musikeleven fiel, wurde entsprechend durch die Tänzer, die auch den Chor stellten, ausgeführt.²⁵³ Es wird wohl auch diese Aufführung gewesen sein, die Boroni dazu brachte als Lehrer an der Militärakademie mitzuwirken. Sein Name wird in der Liste zwischen der Prüfungszeit und der

²⁴⁸ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Dekret vom 7. Juli 1773.

²⁴⁹ Siehe ebd., 21. Juni 1771.

²⁵⁰ Zitiert nach ebd., Dekret vom 30. August 1774.

²⁵¹ Zitiert nach dem Libretto in HStA, A 272 Bü 11.

²⁵² Zitiert nach HStA, A 21 Bü 958.

²⁵³ « AIR du CHOEUR | joué Piano & dansé par les premiers Danseurs. » Zitiert nach dem Libretto HStA, A 272 Bü 11.

Aufführung am 10. Januar in den Unterrichtslisten erwähnt.²⁵⁴ Da die Musiklehrer ansonsten in der Regel in derselben Reihenfolge unterschrieben, mag sich die Autorität des Kapellmeisters zugleich in der ersten Unterschrift bei der Notenvergabe im Musikunterricht zeigen. Auf der Liste ist sein Name nur in der Spalte der „2. Abtheilung“, in welcher ausschließlich die Eleven geführt wurden, die dem neuentstandenen Musikzug zugeordnet waren, angegeben. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er lediglich den designierten Sängern Unterricht geben wollte und die Instrumentalmusiker von ihm keinen Unterricht erhielten. In dem Konzept zum Folgevertrag, der im Oktober 1774 ausgestellt wurde, werden seine Pflichten recht genau benannt, wenngleich die vertragliche Regelung vielleicht mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmte. Er verpflichtete sich „genere di composizione di Musica, sia per il Teatro Chiesa, Musica di Camera, et in qualunque altre musicali composizioni.“²⁵⁵

Es findet sich entsprechend nur der spätere Hinweis darauf, dass Boroni Zöglinge unterrichtet habe. Als Christmann (oder Zumsteeg?) 1789 den bisherigen Lebenslauf Dietters schreibt, merkte er an:

„Zu gleicher Zeit [als sich Dietter dem Musikstudium widmete: 1774, Anm. d.A.] entschloß sich auch Herr Schaul der ältere, Herr Zumsteeg, Weberling und Gauß zu diesem Studium und eröffnete zu dem Ende ihre Absicht dem damaligen Kapellmeister Boroni. Dieser mußte sich seiner damaligen Bestimmung gemäß dem Unterricht unterziehen. Boroni aber schien dazu entweder nicht Gedult genug, oder wahrscheinlicher keinen eigentlichen guten Willen zu haben. Kurz: Nach Verfluß der beiden ersten Monaten wurde der Unterricht unter dem Vorwand plötzlich abgebrochen, daß er behauptete, er hätte zu bald mit der komposition angefangen; seine Zöglinge hätte noch nicht den rechten Begriff von ihren Instrumente; es fehle Ihnen noch die nöthige Erfahrung im Notenlesen und was dergleichen schaaale Ausflüchte mehr waren. Mit einem Wort: Der Unterricht hörte ganz auf [...].“²⁵⁶

Es wäre naheliegend zu vermuten, dass der Unterricht zu Beginn des Jahres 1775 in Ludwigsburg stattfand. Boroni hätte dann die Komposition und die Aufführung der Sinfonie von Dietter beaufsichtigt.²⁵⁷ Ebenfalls 1775 wandte sich Boroni verärgert an den Herzog, als er von einem Professor der Militärakademie, Hainlin, gefragt wurde, ob er nicht Noten in einem Musikjournal veröffentlichen möchte. Ankündigungen dazu seien schon ohne sein Wissen in allen Städten Frankreichs gedruckt worden.²⁵⁸ Dass er am 13. April 1775 neues Schreibmaterial anforderte, dürfte wohl ebenfalls damit in Verbindung stehen. Sicherlich wollte er den Vorkommnissen in Frankreich auf die Spur kommen.

Seit dem zweiten Jahr der Militärakademie schrieb der Kapellmeister Stücke für die Schüler, die jeweils zu den wichtigen Hoffesten aufgeführt wurden. So wurde beispielsweise am 8. März 1775 das Stück *Le Temple de la Bienfaisants* von Antonio Boroni aufgeführt. Im Libretto wurden erstmals alle Mitwirkenden namentlich aufgeführt, sodass sich die äußeren Umstände des Stücks sehr genau bestimmen lassen:

Die Tänze waren von Balletti konzipiert worden (der sich zu dieser Zeit im Rechtsstreit mit Poli befand (s.u.)). Es dürfte wohl die letzte große Aufführung Ballettis gewesen sein bevor er verstarb. Immerhin standen den acht Sängern ebenfalls acht Sängerinnen gegenüber. Das Orchester (7/6/2/2/2/2/2) bestand bereits zu diesem frühen Zeitpunkt lediglich aus Schülern. Und es überrascht auch nicht, dass ein Großteil der bereits hier aufgelisteten Schüler später in die Musikabteilung versetzt wurde. Bemerkenswert ist, dass der Violoncellist Ernst Häusler noch nicht daran beteiligt war.

²⁵⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

²⁵⁵ Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁵⁶ Zitiert nach Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart (1789), Sp. 257.

²⁵⁷ Da es lediglich einen einzigen Preis für Komposition gibt und dieser am 16. Dezember 1778 verliehen wurde, also zu einem Zeitpunkt, an dem Boroni bereits den Stuttgarter Hof verlassen hatte, muss ausgeschlossen werden, dass der Kapellmeister an dieser Komposition beteiligt gewesen ist. Siehe Haug: Beschreibung des achten Jahrs-Tags der Herzoglichen Württembergischen Militair-Akademie (1778), S. 40.

²⁵⁸ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Brief Anfang April 1775.

Das Stück selbst ist eine Huldigung Karl Eugens, die sich allerdings insbesondere von den späteren Stücken dadurch unterscheidet, dass in den allegorischen Figuren lediglich die Sonne auftritt, die Minerva jedoch noch keine Rolle spielt. Bereits nach der Einleitung erklingt eine Symphonie, die von Dietter komponiert wurde. Der Prolog ist in besonderem Maße aufschlussreich, denn ähnlich wie in den Prologen von Jean-Baptiste Lully schrieb auch Boroni seinen Prolog bereits als politische Erläuterung des Stückes. Es ist sicherlich kein Zufall, dass auch dabei die erste Arie von Gauß mit folgendem Text beginnt:

„Déjà la Nuit a fui devant l’Aurore;
Et déjà le Soleil a commence son cours!“²⁵⁹

Dass Boroni an der Hohen Karlsschule nicht nur als Kapellmeister komponierte, sondern auch unterrichtete lässt sich nachweisen.²⁶⁰ Er scheint dort allerdings vor allem Gesangs- und Theorieunterricht gegeben zu haben. Erste Anzeichen, dass Boronis Gunst bei Karl Eugen im Sinken begriffen war, finden sich im April 1777, als er einen Brief an den Herzog schreibt, in welchem er sich darüber wundert, weshalb er bei den jährlichen Prüfungen nicht auf der Liste der „maestri di musica“ stehe.²⁶¹ An dieser einzigen Stelle berichtet er zugleich über seine Tätigkeit an der Hohen Karlsschule:

„Presentemente il sud.“²⁶⁰ Alto Sig. Seeger mi fa sapere come V.A.S. desidera che dia Lezione di canto; devo perciò rapresentarle che per il tempo presente non trovo che possa approfittare delle mie lezioni | attesa la disposizione naturale, e la maturità della voce | che le due Giovani Sandmajer e Huth Minore; potendo però se piace aver qualche cura nell’atto stesso dei Giovani Elevi: Metto ancora sotto gli occhi di V.A.S.^{ma} che per vedere qualche progresso delle mie istruzioni vi è bisogno d’una Lezione Metodia, e fuori delle ore destinate per Mons^e. Persch senza di che tutti gl’altri suoi scolari resterebbero privi delle loro ordinarie Lezioni. V.A.S.^{ma} mi farà intanto la grazia d’esser persuaso che in questa occasione ancora farò tutto quello che la mia delicate complessione potrà permettermi mentre per dar ben Lezione di cantare bisogna che il maestro canti, non potendosi dare ad intendere le finezze di quest’arte | come V.A.S.^{ma} sa benissimo | che per l’imitazione; e benchè nell’accordo che ho l’onore d’avere con V.A.S.^{ma} non vi sia fatta alcuna menzione di Lezioni particolari protesto d’esser pronto ad eseguire i cenni dell’ A.V.S.^{ma} in tutto ciò possa farle piacere, e possa credermi capace per il suo servizio.²⁶²

Sein Interesse am Unterricht scheint äußerst begrenzt gewesen zu sein. Mit allerlei Begründungen versuchte er die von Karl Eugen verlangten Gesangstunden von sich fern zu halten. Dass Boroni weiteren Unterricht in Komposition gegeben hat, lässt sich daraus jedoch nicht ersehen. Da Sandmaier und Huth allerdings im Jahr 1775 unter Boroni die Titelrollen der erwähnten Oper *Le temple de la bienfaisance* sangen, lässt sich wohl vage annehmen, dass er zumindest innerhalb dieser zwei Jahre den beiden Elevinnen Gesangsunterricht erteilt hat. Ärgernisse gab es von Seiten Boronis wohl genug – vielleicht störte sich der Komponist auch daran, dass er zwischen den verschiedenen Aufführungsorten wechseln musste und ihm kein Transportmittel zur Verfügung gestellt wurde.²⁶³

²⁵⁹ Zitiert nach Boroni/Verazi: *Les Dieux Au Concours Dans Le Temple D’Apollon* (2012). Die thematische Verknüpfung zu Ossians Sonnengesang ist nur eine vordergründige, denn wenngleich das Sehnen nach der Liebe über einen ganzen Tag den inhaltlichen Kern des Gedichts ausmacht, ist es ein anderer Inhalt der an dieser Stelle transportiert werden soll: Karl Eugen wurde sehnsüchtig vom Hofstaat von seiner Italienreise zurückerwartet. Das Motiv des Tages als Zyklus, in welchem die Rückkehr des geliebten Herrschers eingeflochten wurde, steht damit für das Erwarten der Rückkunft.

²⁶⁰ Dass er allerdings als Kapellmeister einen anderen Status innehatte, beweist allein schon die Tatsache, dass es keine gesonderten Akten als Lehrer der Karlsschüler über ihn gibt. Vgl. HStA, A 272 Bü 133.

²⁶¹ Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 156r–157l. Diese Notiz ist zugleich der letzte Brief in der Akte Boronis. Ob dieses Übergehen schließlich zu seinem Verlassen des Herzogtums geführt hat, lässt sich nicht mehr sicher sagen, lediglich, dass es den sicherlich schon existierenden Wunsch Boronis bestärkt hat.

²⁶² Zitiert nach ebd., fol. 156r–157, Brief vom 4. April 1777. Die Entstehung des Briefes steht zugleich mit dem Besuch Kaiser Josephs II. am 7. April 1777 in Verbindung.

²⁶³ „4 hat sowohl der OberCapellMeister Boroni als BalletMeister Saunier schon einigemal, wenn sie unpaß gewesen und doch in die repetition oder sonst ihren amtlichen Geschäften halber auszugehen gehabt, mich um eine Kutsche oder Porte-Chaise angegangen.“ Ein gewöhnlicher Gang zwischen dem Alten Schloss und dem Opernhaus wurde mit zehn

Ob schließlich derartige Kleinigkeiten oder auch der Streit mit Agostino Poli über die Aufführung am 10. Januar 1777 zu dem Entschluss führten Stuttgart zu verlassen, lässt sich heute nicht mehr beantworten. Die Stelle des Kapellmeisters wurde im HAB des Jahres 1778 bereits als vakant ausgeschrieben, entsprechend muss Boroni bereits spätestens im November 1777 seinen Dienst quittiert haben.²⁶⁴ Er verließ seinen mit 2700 fl. hochbezahlten Posten vorzeitig und befand sich spätestens 1778 wieder in Rom, wo er Kapellmeister an St. Peter im Vatikan wurde.²⁶⁵

Die heute erhaltenen Werke Boronis gliedern sich beinahe vollständig in zwei Gruppen: Die Opernproduktionen, die aufgrund seiner Tätigkeit als Kapellmeister entstanden, sowie die Kirchenstücke, insbesondere *Te Deum* und *Messe*. Die erhaltenen Kirchenmusikstücke scheinen praktisch alle aus seiner Zeit nach dessen Wirken in Stuttgart zu stammen.

4.5 Ferdinando Mazzanti

Der Kastrat und Violinist Ferdinando Mazzanti (1725?–1805) zählt zu den Personen der württembergischen Hofmusik, die am schwierigsten einzuschätzen sind.²⁶⁶ Seine Kapellmeisterschaft von 1779–1781 umfasst die für Zumsteegs Ausbildung vielleicht relevanteste Zeit, in welcher sich jedoch nur wenige Nachweise in den Stuttgarter Akten finden lassen.²⁶⁷ Entsprechend ist die Wirkung des Kapellmeisters kaum nachzuvollziehen. Die Kenntnisse über den vielgereisten und weithin bekannten Soprankastraten Ferdinando Mazzanti sind erstaunlich spärlich, abgesehen von gelegentlichen kurzen Erwähnungen:

„Die der Tonkunst gewidmete Eleven der Herzoglichen Militair=Akademie haben zu Vervollkommnung ihrer fast schon bis zum Erstaunen gebrachten Geschicklichkeit, durch Aufstellung des Herrn Mazzanti, eines Italiäners, noch mehreren Unterricht bekommen.“²⁶⁸

Wenngleich Mazzanti als Kapellmeister angestellt war, so war seine Tätigkeit an der Militärakademie wohl vor allen Dingen auf den Gesangsunterricht ausgerichtet.²⁶⁹ Bereits einige Jahre früher beschreibt Burney verschiedene Treffen in Rom, die wohl im Jahr 1770 stattgefunden haben und äußerst sich zu Mazzanti als kundigen Musiker mit mittlerweile schwacher Stimme:

„Er hat selbst viel gesetzt, Z.E. Opern und Motteten für die Singstimme; wie auch Trios, Quatuors, Quintetten und andere Stücke für die Geige.“²⁷⁰

Von diesen Kompositionen haben sich abgesehen von den wenigen Kompositionen, die 1782 in London gedruckt wurden, lediglich einige Solfeggien, einige Opernarien und ein *Te Deum* erhalten.²⁷¹

Kreuzern vergütet und findet sich auch 1783 noch in den Ausgaben der Rechnungsbüchern verzeichnet. Siehe HStA, A 21 Bd. 204.

²⁶⁴ Das letzte erhaltene Dokument der Personalakte von Boroni ist ein Schreiben vom April 1777. Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁶⁵ Vgl. Brandenburg/Simonetti: Boroni, Antonio (1999), Abert: Die dramatische Musik (1907), S. 529.

²⁶⁶ Für seinen Lebenslauf, dem aus Akten aus dem HStA kaum etwas hinzuzufügen ist, siehe Daniel Brandenburg/Silvana Simonetti: Art. „Mazzanti, Ferdinando“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. 11 (1999), Sp. 1424–1425.

²⁶⁷ Siehe die Kapellmeisterakte (HStA, A 21 Bü 613) und die Lehrerakte (HStA, A 272 Bü 133).

²⁶⁸ Zitiert nach Anonym: III. Gelehrte Anzeigen und Neuigkeiten, in: Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1778 1778, S. 407.

²⁶⁹ Dies geht jedenfalls aus dem Schreiben vom 1. August 1778 hervor. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 357.

²⁷⁰ Zitiert nach Charles Burney: Carl Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln, Bd. 1, Hamburg 1772, S. 211.

²⁷¹ Ein ambrosianischer Lobgesang, der in Frankfurt am 3. Oktober 1790 aufgeführt wurde, hat sich als Komposition offenbar nicht erhalten. Ebenso wenig seine Oper Rosamunde (Erstaufführung 1. September 1780), die nachweislich sechs Mal bis 1785 gespielt wurde. Auf einer Liste (HStA, A 272 [Oberhofmarschallamt], Bü 79 [Kupferdruckerei und Kupferstecherei, Theater, Reitschule, Volksschule auf der Solitude]) sind davon abweichend sieben Aufführungen vermerkt.

Mazzanti²⁷² unterrichtete allerdings im Rahmen seiner Kapellmeisterstelle auch Komposition, so dass er als Kompositionslehrer genannt wurde.²⁷³ Im Rahmen seiner Stelle als Kapellmeister oblag ihm ebenfalls wie Boroni auch die Komposition der Kirchenmusik, in deren Rahmen sicherlich auch das *Te Deum*²⁷⁴ entstand. Aufgrund seiner äußerst kurzen Tätigkeit als Kapellmeister mit seiner offiziellen Anstellung am 25. Mai 1779 und seinem Ausscheiden am 23. April 1781 lässt sich schlussfolgern, dass er dieses im Rahmen seiner Stelle üblicherweise für die zwei Geburtstagsfeste Karl Eugens von 1780 und 1781, an denen jeweils ein *Te Deum* erklang, hätte schreiben können. Während 1781 das *Te Deum* von Jommelli erklang, käme für die Komposition Mazzantis nur der 11. Februar 1780 in Frage.²⁷⁵ Die Vorführung muss allerdings ohne den Fürsten stattgefunden haben, denn dieser plante einen kurzfristigen Ausflug nach Franken.²⁷⁶

Betrachtet man nun die prächtige Vertonung des *Te Deums* von Mazzanti, zeigt sich darin ebenfalls, dass sich im Gloria gewisse Ähnlichkeiten zur oben erwähnten dritten Szene der ein Jahr später aufgeführten Oper *Minerva* finden lassen: Wengleich an mehreren Stellen Fugen bzw. Fugenfragmente Anwendung finden, schreibt Mazzanti mit der Angabe „Maestoso“ den Textabschnitt „Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia“ (=„Dich preist auf der Erde die heilige Kirche“) in einer Fuge, die in ihrer Klangfarbe und ihren Elementen stark an die Vertonung Polis erinnert (T. 133–148). Im Stimmauszug wird darüber hinaus deutlich, dass die Größe Gottes („Patrem immensae maiestatis“) durch eine Tuttistelle vertont wurde, die sich nicht nur durch lange Haltetöne, sondern auch mit Stimmgewalt²⁷⁷ gegen die fugenartig verschlungene „Kirche“ abgrenzt. Während diese sich entsprechend eher vielstimmig zu Wort meldet, spricht der Allmächtige mit einer einzigen Stimme.

4.6 Niccolò Jommelli

Als Niccolò Jommelli (1714–1774) den Stuttgarter Hof im Jahre 1769 verließ, war Zumsteeg noch ein kleines Kind. Er mag zwar die Hoffeste miterlebt haben, aber eine persönliche Verbindung zwischen dem Oberkapellmeister und ihm bestand nie.²⁷⁸ Dennoch muss Zumsteeg mit einzelnen Stücken aus dem Werk Jommellis vertraut gewesen sein, da dessen Stücke noch Jahrzehnte nach dessen Tod in Stuttgart aufgeführt wurden. Auffallend ist dabei der Umstand, dass mit dem Fortgang Boronis erneut die Werke Jommellis zu den wichtigen Festen gegeben wurden. Dies war sicher auch dem Umstand geschuldet, dass vorerst kein Ersatz für das Fehlen Jommellis vorhanden war.

²⁷² Darüber hinaus findet sich ein Brief vom 25. August 1778 in HStA, A 272 Bü 100. Darin berichtet er, dass er sich einige Opern genauer angesehen (examinert) hätte, und *La Buona figliola* für die beste hält. Allerdings scheint eine Aufführung wohl ausgeblieben zu sein, denn bereits am 13. September 1778 findet sich ein weiteres Schreiben, in welchem er die Originale der Opern *Alessandro nel Indie*, *Artaserse* und *Calliroe* einsehen wollte. Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁷³ Siehe Friedrich Ekkard: Litterarisches Handbuch der bekanntern hoehern Lehranstalten in und ausser Teutschland in statistisch-chronologischer Ordnung, Erlangen 1782, S. 309.

²⁷⁴ Siehe RISM ID no. 450005313.

²⁷⁵ Beispielsweise berichtet Seeger von einem gesungenen *Te Deum* zur Feier des herzoglichen Geburtstages am 10. Februar 1780, nennt aber nicht den Namen der Komponisten. Siehe HStA, A 272 Bü 10, fol 22, Schreiben vom 10. Februar 1780. Am 10. Februar 1781 wurde das *Te Deum* von Jommelli zu Beginn des Gottesdienstes aufgeführt. Direkt im Anschluss wurde das *Te Deum* von Boroni aufgeführt. Siehe ebd., fol. 23, undatiert; dazu passt, dass Mazzanti bereits einige Tage vor den Feierlichkeiten um seinen Rücktritt bittet.

²⁷⁶ Der Reiseweg führte am 10. Februar über Aalen nach Dinkelsbühl. Am 11. Februar über Ansbach nach Nürnberg. Zurück kam Karl Eugen erst am 16. Februar. Siehe Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 20–21, 10–17. Februar 1780.

²⁷⁷ Der gesamte Bläusersatz, alle Vokalstimmen sowie die Streichergruppe spielen, einzig die beiden Flötenstimmen schweigen.

²⁷⁸ Abweichend dazu bemerkt Maier: „Von dem sechzehn Jahre in Stuttgart und Ludwigsburg wirkenden Niccolò Jommelli hat Zumsteeg gelernt, gesangvoll zu schreiben. Manch elegante geschwungene Melodieführung erinnert an den großen Italiener [...]“. Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

131 **Maestoso**

Sopran
Te per Or - bem ter - ra - rum te per orb - em ter - ra -

Alt
Te per Or - bem ter - ra - rum Te per

Tenor
Te per Or - bem ter - ra - rum te per Or - bem ter -

Bass
Te per Or - bem ter - ra - rum Te per Or - bem ter - ra - - -

139

S.
rum San - cta con - fi - te - tur San - cta con - fi - te - tur Ec -

A.
Or - bem ter - ra - rum San - cta con - fi - te - tur San - cta con - fi -

T.
ra - rum San - cta con - fi - te - tur Ec -

B.
- - rum San - ta con - fi - te - tur San - cta con - fi - te - tur Ec - cle - sia

147

S.
cle - - si, a Pa - trem im - men - so im - men - so

A.
te - tur Ec - cle - sia, Pa - trem im - men - so im - men - so

T.
cle - - sia, Pa - trem im - men - so im - men - so

B.
Ec - cle - si - a Pa - trem im - men - so im - men - so

Abbildung 4.5: Spartiert nach den Stimmauszügen RISM ID no. 450005313

Die erste große Aufführung eines Werkes von Jommelli fand allerdings erst im Jahr 1777 statt, als zum Geburtstag Franziskas am 10. Januar „*Didone Abbandonata*“ aufgeführt wurde. Und bereits drei Monate später, als Kaiser Joseph II im April 1777 unerwartet in Stuttgart einige Tage verweilte, wurde dieselbe Oper erneut gegeben.²⁷⁹ Dem Kaiser soll die Musik so gefallen haben, dass er sich die Partitur der Oper erbat.²⁸⁰ Der kurze Schriftwechsel, der daraufhin entstanden sein soll, wurde häufig wiedergegeben:

„Spätern Nachrichten zu folge soll der Kaiser nach der Aufführung in Wien geäußert und dem Herzog Carl geschrieben haben: ‚Es scheine, er habe ihm, der Execution der Musik nach zu urtheilen, nicht die rechte Musik der Oper geschickt, so wie er sie in Stuttgart gehört habe.‘ Carl soll hierauf erwidert haben: ‚Die Musik sey zwar die nemliche; aber sein Orchester habe er dem Kaiser nicht zur Aufführung schicken können.‘“²⁸¹

Die Aufführung von *Demofonte* im Folgejahr am 10. Januar 1778 ist insbesondere auf die Abwesenheit Boronis zurückzuführen. Am 10. Januar 1780 ging *Didone Abbandonata* erneut über die Bretter, ebenso wie zwei Jahre später, bedingt durch den großfürstlichen Besuch am 25. September 1782.²⁸² Allerdings wurde die Oper zu diesem Besuch für die beiden Kastraten von außerhalb vermutlich neu eingerichtet.²⁸³ Erst vier Jahre später wurde *La Clemenza di Tito* zu Karl Eugens Geburtstag am 11. Februar 1786, allerdings in Abwesenheit des Herzogs sowie demjenigen von Franziska am 10. Januar 1787 gegeben und deren letzte Aufführung fand zum Namenstag des Herzogs am 4. November 1791 statt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Zumsteeg von Jommelli in der Aufführung mindestens diese drei Opern ausgiebig kennengelernt haben muss.²⁸⁴ Von einer Dominanz der Opern Jommellis am Stuttgarter Hof lässt sich bei diesen wenigen Aufführungen, wenn auch zu den bedeutsamen Geburts- und Namenstagen, kaum sprechen.²⁸⁵ Die zeitgenössischen Äußerungen Christmann beschrieb die musikalischen Gegebenheiten in Württemberg wie folgt:

²⁷⁹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 23. Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), S. 150. Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 81. Gilde: Persönlichkeiten um Schiller (1963), S. 215. Julius von Hartmann: Chronik der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1886, S. 165. Krauß behauptet, dass dem Kaiser das „Originalmanuskript“ überlassen worden sei.

²⁸⁰ Eine negative Interpretation, wie sie etwa Walter vornimmt, scheint haltlos: „Selbst Konzert und Oper waren jetzt von der Militärakademie gleichsam ‚hausgemacht‘ – und übrigens auch entsprechend dilettantisch, selbst die Frauenrollen wurden von jungen Eleven gespielt oder gesungen.“ Zitiert nach Walter: Carl Eugen von Württemberg (2009), S. 240.

²⁸¹ Zitiert nach Kunstgeschichte Württembergs (1821), Sp. 659. Vermutlich danach, ohne die Quelle zu nennen Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 23, Gilde: Persönlichkeiten um Schiller (1963), S. 215. Die Anekdote erscheint jedoch unglaubwürdig, denn der Kaiser hätte die Stuttgarter Fassung bekommen, welche in Wien erneut aufgeführt worden wäre – es lässt sich jedoch keine Aufführung einer Oper Jommellis seit 1776 in Wien nachweisen. Vgl. Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776 - 1966; Teil 1: 1776 - 1810, Wien 1966. Eine etwaige Abschrift wäre darüber hinaus vermutlich in den württembergischen Rechnungsbüchern des Theaters aufgetaucht, denn die Kopierkosten von über 600 Seiten wären entsprechend mit ca. 75 Gulden zu veranschlagen gewesen und hätten in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 195 [TheatralCassen Rechnung], ff aufgeführt werden müssen.

²⁸² Es muss davon ausgegangen werden, dass die Instrumentalmusik in Form von Sinfonien und Ouvertüren, genauso wie die sakrale Musik von Jommelli immer wieder erklingen ist. Allerdings finden sich dazu kaum Hinweise in den Akten. Eine Ausnahme bildet der bereits zitierte Bericht Seegers vom 10. Februar 1781, der in einer Planung vermerkt, dass zum Geburtstag Karl Eugens dessen *Te Deum* abgesungen werden soll. Siehe HStA, A 272 Bü 10, fol. 23, sowie der Zeitungsnotiz vom 22. Juni 1794, in welcher von einer Sinfonie Jommellis berichtet wird, die zwei Tage später aufgeführt wurde. Siehe Anonym: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] (1794), S. 163.

²⁸³ Durch die veränderte Besetzung und die eingefügten Kastratenrollen wäre dies naheliegend. Allerdings haben die Partituren D-SI, HB XVII 242a–d den Theaterbrand in Stuttgart überstanden. Für den Fall, dass eine Umarbeitung vorgenommen wurde, hätte dies in einer weiteren Partitur geschehen müssen. Siehe Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 249–250.

²⁸⁴ Hinzu kommt unter Umständen die Oper *L'Olimpiade*, die in der Hohen Karlsschule 1783 gedruckt wurde (RISM A/I J 588). Da allerdings die Oper nicht aufgeführt wurde und Zumsteegs Funktion in der Musikdruckerei nicht eindeutig bestimmt werden kann, muss fraglich bleiben, ob Zumsteeg die Oper kannte.

²⁸⁵ Siehe Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 80–82 und diesem folgend Nägele: Johann Rudolph Zumsteegs ‚Geisterinsel‘ - Zur Aufführungsgeschichte einer Festoper (1798, 1805, 1889) (2000), S. 63.

„Sein [=Karl Eugens] Werk ist das noch jetzt bestehende aus Landeskindern errichtete Orchester – sein Werk der wahrhaft sublime Geschmack, hauptsächlich in der Executur Jomellischer Compositionen, der sich bis jetzt erhalten hat [...]“²⁸⁶

Dass Christmann in allgemeiner Form von Compositionen spricht, zeigt dessen Kenntnisse des Stuttgarter Raumes, denn es handelte sich bei den Aufführungen Jomellischer Werke nicht nur um die Opern, sondern auch um Sinfonien und einzelne Arien.²⁸⁷

Die Annahme, Zumsteeg hätte von den Werken Jommellis gelernt, geht auf die Äußerungen Ludwig Schubarts zurück²⁸⁸, die sich bereits im gedruckten Nachruf auf Zumsteegs Tod finden und seit diesem Zeitpunkt immer wieder Erwähnung finden.²⁸⁹ Friedrich Haug, als enger Freund Zumsteegs, erwähnt in dessen Nachruf hingegen Jommelli erst gar nicht.²⁹⁰ Die Aufzählung der kompositorischen Vorbilder wurde indes bereits 1789 festgehalten, an denen sich Schubart und Haug orientierten.²⁹¹ Und Zumsteeg hätte als Zögling vermutlich Schwierigkeiten gehabt, die „Originalnoten“ einzusehen, schließlich hatten nach 1778 sogar die Musiklehrer der Akademie, ob des schlechten Zustandes der Noten, Schwierigkeiten selbige zu erhalten.²⁹² Für die Zeit bis 1778 ist die Beschäftigung mit den Compositionen möglich, denn 1789 wird eine solche im biographischen Artikel zu Dietter erwähnt.²⁹³ Die folgenden Berichte hielten diese Aussage für glaubwürdig, spätestens seit Arnolds längerer Biographie von 1810, in welcher die Textstelle Schubarts schlichtweg kopiert wurde.²⁹⁴ Der folgenschwerste Satz zur Rezeption Jommellis findet sich allerdings bei Krauß, indem er schreibt:

„Er [Agostino Poli] war ein begeisterter Anhänger der Jomellischen Überlieferung und abgesagter Gegner der emporstrebenden deutschen Tonkunst, insbesondere Mozarts.“²⁹⁵

²⁸⁶ Zitiert nach Johann Friedrich Christmann: *Tableau über das Musikwesen im Württembergischen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1799), Sp. 71–80; 5 (1799), Sp. 95–102; 6 (1799), Sp. 118–28; 7 (1799) Sp. 139–14, Sp. 119.

²⁸⁷ So wurden beispielsweise am 10. November 1787 immerhin 80 1/2 Bogen Arien und Duette durch Seubert kopiert. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 210 [TheatralCassen Rechnung].

²⁸⁸ Siehe D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6, S. 1.

²⁸⁹ So etwa MacClymonds: *Niccolò Jommelli. the last years, 1769–1774* (1980), S. 260. Siehe auch Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 155.

²⁹⁰ Siehe Friedrich Haug: [Nachruf], in: *Skizze von Zumsteeg's Leben und Charakter. Nebst der an seinem Grabe gehaltenen Rede und drei Gedichten*, Stuttgart 1802, S. 3–7, hier S. 3–7.

²⁹¹ „Er legte sich vorzüglich auf das Violoncell und auf die Composition und studirte diesfalls Matthesons, Marpurgs und d' Alemberts Werke.“ Zitiert nach Anonym: *Kurze Nachricht von einigen Mitgliedern der Herzogl. Württembergischen Hofmusik und ihren musikalischen Werken*, in: *MRZ* 51 (23. Dez. 1789), Sp. 405–407.

²⁹² Regierungsrat Kauffmann berichtete am 13. November 1778 an Karl Eugen: „[Es habe] sich ergeben, daß eine Menge Acts auß den Bücher Geschnitten und entwendet worden, mit hin manche fehl- und Mangelhaft seynd; so stelle ich es in aller Unterthänigkeit dem gnädigsten Ermessen Anheim Ob Euer Herzogl. Durchlaucht nicht gnädigst gefällig seyn möchte, samtliche musicalien mir übergeben zu laßen um über solche, da sie gleichwohle von einem so großen werth und bißher so schlecht behandelt worden, mit Zuziehung des Musici Mazzanti in Ordnung und Consignation zu bringen. [...] und noch weiter die Musique Meister der Herzogl: Academie angehalten, nicht so wohl über bereits die und jede Musicalien die sie unter Händen haben, und die von vorige Zeiten und biß jezo mit schwehren Kosten geschrieben und von der Theatral Cass bezahlt worden seynd, ebenfalls Consignatio zu begreifen [...]“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 13, fol. 349, 13. September 1778. Karl Eugen stimmte Kauffmanns Vorschlag am folgenden Tag zu.

²⁹³ Dort vermerkt er: „Dietter blieb nun nichts anderes übrig, als die Theorie der Musik für sich selbst zu studiren. Er hielt sich also an stumme lehrmeister und studirte bei ihrer Lektüre zugleich auch die Partituren eines Jomelli und anderer berühmten Tonsezer.“ Zitiert nach Anonym: *Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart*, in: *MRZ* 33 (19. Aug. 1789), Sp. 256–258.

²⁹⁴ Siehe Ignaz Ferdinand Arnold: *Johann Rudolf Zumsteeg: eine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler*, Erfurt 1810, S. 4; auch Nägele: *Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg* (2001), S. 182.

²⁹⁵ Zitiert nach Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 529. Auf diese Äußerung lässt sich wohl auch die Bewertung von Decker-Hauff (Hansmartin Decker-Hauff: *300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof*, in: *350 Jahre Württembergisches Staatsorchester. Eine Festschrift*, Stuttgart 1967, S. 25–56, hier S. 47) zurückführen, die anschließend von Maier mit dem Zitat übernommen wird: „Die stärksten Anregungen aber empfing Zumsteeg von Mozart, für dessen Werke er sich als Stuttgarter Konzertmeister (1783–1802) vorbehaltlos eingesetzt hat, nachdem sein Lehrer Poli, ein

Krauß bezieht sich an dieser Stelle explizit auf jenen oben zitierten anonymen Artikel von 1821, der eher eine vage und übertriebene Erinnerung der damaligen Zustände darstellen dürfte.²⁹⁶ Aufgrund der geringen Anzahl an Äußerungen zur Musik während der 1770er Jahre findet sich die Einschätzung des Anonymus von 1821, teilweise als Zitat, auch bei Landshoff und Haering.²⁹⁷

Ein stilistisches Aufgreifen der Kompositionsweise Jommellis in Zumsteegs Werk ist lediglich in diffusen²⁹⁸ Äußerungen zu verorten.²⁹⁹ Dass sich aufgrund des kompositorischen Aufbaus Rückschlüsse auf eine fiktive Lehrerschaft Jommellis ziehen lassen, ist als abwegig zu betrachten. Zumsteeg wählt zwar in der Regel geschlossene Formen als Ouvertüren, sodass häufig ein ABA-Typus in den Ouvertüren vorliegt, allerdings unterscheidet er sich bereits in der Tonartenwahl deutlich von Jommelli. Im Gegensatz zu Jommelli verwendet Zumsteeg mit dem *Mönch von Carmel* bereits Molltonarten, seit der Geisterinsel sogar ausschließlich, Jommelli hingegen keine einzige.³⁰⁰

Gegner Mozarts, zuletzt (1782–1792) einen fast verzweifelten Kampf für das große Erbe des italienischen Jahrhunderts in Stuttgart gekämpft hatte.“ Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

²⁹⁶ Der Anonymus schreibt: „Diesem [Ferdinando Mazzanti] folgte der bisherige Concertmeister Poli, ein braver Violoncellist, und, im Vorbeigehen gesagt, ein grosser Antipode Mozart's und aller deutschen Musik, weshalb er auch, bey manchen Reibungen mit dem sänger-Personale, nach einiger Zeit seine Entlassung nahm.“ Zitiert nach Kunstgeschichte Württembergs (1821), Sp. 675. In demselben Artikel findet sich ebenfalls der Hinweis, dass „als bald darauf nach und nach Jommelli's feurige Sinfonien an die Reihe kamen, bestimmte er [Karl Eugen] die Tempi und achtete auf die Nuancen im Vortrag mit Feuer und Liebe.“ Zitiert nach ebd., Sp. 663.

²⁹⁷ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 20, Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 11. Darüber hinaus auch bei Decker-Hauff: 300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof (1967), S. 47 und Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

²⁹⁸ Völckers behauptet dies in einem eigenen Kapitel (S. 100–102). „Wie zuvor erwähnt, muß hier an erster Stelle Niccolò Jomelli – als Vorbild des jungen Zumsteeg während seiner Studienjahre auf der Hohen Karlsschule – genannt werden; zumal auf dem Gebiet der Oper spiegeln sich die Hauptmerkmale seines Schaffens in solchem Maße bei seinem späteren Nachfolger wider, daß diese Aufstellung sich auf die wichtigsten beschränken muß. Dazu gehört vor allem die meisterhafte Beherrschung der bis ins Einzelne liebevoll ausgefeilten Charakterisierung, sowohl was die im Drama an führender Stelle stehenden Personen wie auch die musikalische Untermalung der Situation überhaupt betrifft, deren Steigerung insbesondere die glänzende Orchesterbehandlung in Verbindung mit wirkungsvoller Instrumentation beiträgt.“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 100. Dies trifft wohl auf alle Komponisten zu. Völckers berichtet darüber hinaus von der Oper *Pelope*, die Zumsteeg vielleicht gekannt, von der er aber sicher keine Aufführung gesehen hat.

²⁹⁹ Ein kirchenmusikalischer Vergleich von Zumsteegs geistlichen Kantaten, die ab 1795 entstanden und damit in seine Phase als Quasi-Kapellmeister fallen, ist aus meiner Sicht eher abwegig. Nägele vertritt die These, dass sich Zumsteeg aufgrund der Verwendung eines fugierten Abschnittes im *Andante con moto* (in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel S. 18ff bzw. T. 41 ff.) an die formale Disposition anlehnen würde. Die an dieser Stelle verwendete fugierte Stelle dient einzig zur Textausdeutung und unterstreicht, dass eben „Kein Anderer“, weder Bass, Sopran, Alt noch Tenor, Gott gleicht. Der These, dass sich Zumsteeg mit der Besetzung durch Streicher an Jommelli anlehnen würde, stimme ich ebenfalls nicht zu – insbesondere nicht am Beispiel der elften Kantate, deren Besetzung zwar in der Tat ungewöhnlich ist, allerdings nicht in der Arie, deren *colla parte* geführte Instrumente eher an die Fernchöre seiner frühen Opern erinnern. Darüber hinaus ist das Herausgreifen der Arie an sich schwer begründbar, denn der Coro, der zuvor auf denselben Text die choralartige Melodie singt, schließt den Abschnitt durch eine Wiederholung der Melodie, sodass sich die Arie als Einschub in den Choral verstehen lässt. Entsprechend „endet“ der ariose Teil auch nicht auf D-Dur sondern der nachgeschobene Akkord vermittelt zwischen dem eigentlich in g-Moll stehenden äußeren Chorus im Verhältnis zum Es-Dur der Arie. Gunther Maier geht noch weiter, wenn er behauptet: „Von dem sechzehn Jahre in Stuttgart und Ludwigsburg wirkenden Niccolò Jommelli hat Zumsteeg gelernt, gesangvoll zu schreiben.“ Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89. Eine Begründung, weshalb Jommelli das Vorbild in der Melodiebildung sein sollte, bleibt Maier auch in seinen folgenden Ausführungen schuldig.

³⁰⁰ Darüber hinaus wäre ein Aufgriff der Sinfonien Jommellis vielleicht eher als Aufgriff des Typus der neapolitanischen Opernsinfonie zu werten. Hell bemerkte dazu: „Jommelli faßt zusammen und gibt weiter. Die ersten Sätze seiner Sinfonie haben ihre Wurzeln sowohl in den Fanfarenstücken der Sinfonien Porporas, Vincis und vor allem Pergolesis, als auch in den ersten Sätzen der Operneinleitungen Leos.“ Zitiert nach Helmut Hell: Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971, S. 306. Hell betrachtet allerdings nur Werke bis zur Stuttgarter Zeit 1753, sodass eine genaue Prüfung noch aussteht.

5

Das kompositorische Werk

„Treffend ists, was er [Reichardt] von den Virtuosen sagt, die ihre Konzerte selbst zusammen stümpfern; treffend ists, daß er sagt, die wenigsten Virtuosen wären mehr mit ihren Instrumenten zufrieden; der Violoncellist wolle aus seinem Instrumente eine Violine, der Violinist eine Querpfiffe, oder gar ein Kinderpfeifgen, der Fagotist, Flötenspieler, Hoboist wollen gar aus ihren Instrumenten Saitenspiele machen, und die meisten vergessen – die Natur des Instruments.“¹

Um die Cellokonzerte Zumsteegs in Genese und Stil einschätzen zu können, ist es notwendig, seine Kompositionsweise in den Kontext seiner anderen Werke zu stellen. Bemerkenswert ist dabei, dass Zumsteeg eine Wandlung vollzieht von einem formelhaft komponierenden Komponisten hin zu einem, für den das Experimentieren zunehmend wichtig wird. Während *Die Frühlingsfeier* von 1777 seine erste Berührung mit dem Melodrama darstellt, ist es insbesondere die Zeit ab 1785, in welcher er sich stilistisch veränderte. Komponierte er zuvor generell kurze, regelmäßig konstruierte Bögen, verbindet er mit zunehmender Erfahrung einzelne Abschnitte durch Überleitungen in Form harmonischer Modulationen oder Haltetönen. Gerade in den dritten Sätzen der Cellokonzerte wird deutlich, dass Zumsteeg Parallelen zum Strophenlied entdeckt. Während Zumsteeg zwischen 1787 und 1798 nicht weiter für die Bühne komponierte, traten die Instrumentalkonzerte an diese Stelle. Gerade die durchkomponierten großen Balladen, die er zu den Konzerten parallel verfasst haben muss, stehen deshalb in formaler Hinsicht in Beziehung zu den Instrumentalkonzerten. Um die Entwicklung innerhalb des noch unzureichend erschlossenen instrumentalen Werks Zumsteegs einzuordnen, werden im Folgenden Werke besprochen, anhand derer sich exemplarisch die Wandlung Zumsteegs nachvollziehen lässt. Dabei sollen insbesondere Werke der Jahre ab 1785 herangezogen werden, also bevor Zumsteeg vom Melodram sowie der Balladenkomposition besonders stark beeinflusst wurde. Da das letzte sicher zu datierende Cellokonzert von 1792 eine genauere Betrachtung der vielleicht später entstehenden Werke nicht zulässt, sollen die ab 1795 entstehenden Kantaten vergleichend hinzugezogen werden. Mag sich Mozart für das Melodrama auch nur zeitweilig interessiert haben², in Bezug auf Zumsteeg lässt es sich kaum überbewerten. Innerhalb seines Schaffens

¹ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Tonkunst, in: Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Feb. 1775, S. 77.

² Vgl. etwa *Seramis* KV6 315e (1777) und *Zaide* KV 344 (1779)

sind es neben seinen Werken fürs Theater insbesondere die größeren Balladen, die Elemente des Melodrams aufgreifen. Aber auch in seinem *Konzert in As-Dur A-Dur* sowie in seinen Kantaten lassen sich Elemente des Melodrams wiederfinden. Zumsteeg schrieb lediglich zwei Melodramen, *Die Frühlingsfeier* und *Tamira*, die explizit als solche bezeichnet wurden, jedoch zählt insbesondere *Die Frühlingsfeier* zu Zumsteegs erfolgreichsten Werken. Sie wurde zeit seines Lebens mehrfach veröffentlicht und diente über seinen Tod hinaus auch als Aushängeschild seiner Kompositionen, weshalb sie im Hinblick auf sein kompositorisches Denken entsprechend besonders aufschlussreich ist.

5.1 Kompositorische Bezüge

5.1.1 *Die Frühlingsfeier*

Friedrich Gottlob Klopstock veröffentlichte 1759 unter dem Titel „Das Landleben“ eine erste Version der später von Zumsteeg vertonten Ode.³ Zumsteeg hatte vermutlich aber erst eine von Bode 1771 veröffentlichte, leicht abgeänderte zweite Fassung in Händen.⁴ An der Verbreitung des Gedichtes hatte ebenfalls Schubarts Raubdruck desselben Jahres großen Anteil, der in Stuttgart entstanden sein musste.⁵ Als Grundlage für Zumsteeg kann er allerdings nicht gedient haben, denn Schubart verwendete den Titel „*Die Frühlingsfeier*“ nicht und Zumsteeg hält sich äußerst streng an den von Bode in Hamburg erschienenen Druck.⁶ Zumsteeg verfasste die Komposition des Textes noch als siebzehnjähriger Zögling.⁷ Die Komposition fällt somit in das Jahr 1777, in welchem gleichzeitig mit den Cellokonzerten das kompositorische Œuvre Zumsteegs seinen Anfang nimmt. Gedruckt wurde *Die Frühlingsfeier* allerdings erst 1784, als Klavierauszug in der *Zweiten Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer*⁸ und ein weiteres Mal 1804 bei Breitkopf und Härtel – und damit erst nach dem Tod des Komponisten.⁹ Zumsteeg muss den Druck zwar selbst vorbereitet haben, jedoch wird sich insbesondere seine verwitwete Frau dafür eingesetzt haben.¹⁰ Die

³ Siehe Joachim Kremer: Der ‘musikalische Klopstock mit all’ seinen Tugenden’: Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Oeuvre Johann Rudolf Zumsteegs, in: Klopstock und die Musik 2005, S. 247–273, hier S. 255. Da das Gedicht im *Nordischer Aufseher* 1759, 1760, 1762 stets ohne Überschrift gedruckt ist und lediglich im Inhaltsverzeichnis unter dem Vermerk „Eine Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ erschien, hatte Zumsteeg sicher eine zeitlich näher an der Komposition liegende Version des Gedichtes. Vgl. Christiane Boghardt/Martin Boghardt/Rainer Schmidt: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken, Teil 1 Nr 1-2004 (= Klopstock, Friedrich Gottlieb: Werke und Briefe. Abt. Addenda 1), Berlin [u.a.] 1981, S. 174–181.

⁴ Siehe Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden, Hamburg 1771.

⁵ Siehe dazu Günter Paulus Schiemenz: ‘Wenn des zärtlichen Glems Auge mir nun nicht mehr lächelt?’ Schubarts Fehldruck von Klopstocks Ode an Ebert, in: Monatshefte 102, Nr. 2 (2010), S. 133–146. Da Prof. Haug selbst wiederum an der Hohen Karlsschule unterrichtete, ist es durchaus möglich, dass die Vermittlung an die Karlsschüler über ihn erfolgte. Vgl. Boghardt/Boghardt/Schmidt: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken, Teil 1 Nr 1-2004 (1981), S. 65–67. Gottwald argumentiert, dass Zumsteeg auf die Ausgabe von Fleischhauer (Reutlingen 1777) zurückgriff, liefert dafür aber keine weiteren Argumente. Siehe Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243. Genauso könnte allerdings der Druck bei Bode von 1771 als Grundlage gedient haben.

⁶ Siehe Klopstock: Oden (1771), S. 32–38.

⁷ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 34. Landshoff zitiert aus einem heute verlorenen Brief von Luise Zumsteeg an Breitkopf und Härtel vom 29. Dezember 1804. Danach war Zumsteeg „noch nicht ganz 18 Jahre alt“. Zitiert nach ebd., S. 158. Da vermutlich weitere vier Jahre vergingen, bis sie ihren späteren Mann kennenlernte, ist diese Aussage zu hinterfragen.

⁸ Siehe Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer, Deßau und Leipzig 1784, S. 25–40.

⁹ Zumsteeg muss sich allerdings selbst noch um eine Veröffentlichung in orchestraler Form bemüht haben, denn im September 1801 übersandte er Breitkopf und Härtel Noten. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 158. Ein etwaiger undatierter Druck aus Straßburg, den Landshoff erwähnt, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Vgl. ebd., S. 243.

¹⁰ Luise Zumsteeg setzte sich beispielsweise für eine Aufführung im Jahr 1804 ein. Siehe E 18 I Bü 193. Zitiert nach Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243. Landshoff berichtet, dass „Schwegler nach Zumsteegs Tode aus seiner in früheren Jahren komponierten solennen Messe und aus mehreren Gelegenheitskantaten

heute vorhandene Handschrift¹¹ des Werkes lässt sich zwar zweifelsfrei erst einer Aufführung aus dem Jahr 1834 zuordnen, es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich dabei um Aufführungsmaterial handelt, das bis 1803 entstanden ist.¹² Aufführungen lassen sich über die gesamte Lebensspanne Zumsteegs nachweisen, sodass *Die Frühlingsfeier* durchaus als eine seiner erfolgreichsten Kompositionen bezeichnet werden kann.¹³

Im direkten Vergleich des Klavierauszugs von 1784 (Abb. 5.1) mit demjenigen von 1804 (Abb. 5.2) sowie der orchestrierten Variante (Abb. 5.3) wird deutlich, dass der Klavierauszug von 1784 aus einer früheren Version entstanden sein muss. Gleichzeitig mögen die ausgeschriebenen Verzierungen des ersten Klavierauszugs sicherlich als Variante der damals aufgeführten Version am nächsten sein.



Abbildung 5.1: Klavierauszug Kassel 1784.

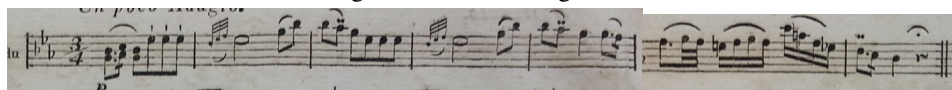


Abbildung 5.2: Klavierauszug B & H 1804 (im Violinschlüssel).

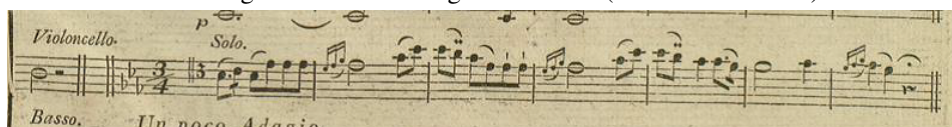


Abbildung 5.3: Orchesterauszug B & H 1804.

Im Vergleich der beiden Ausgaben von Breitkopf fällt besonders der vorletzte Takt auf. Breitkopf muss offenkundig den ersten Druck als Vorlage verwendet haben (vgl. Zeile 2 und 3). Da die orchestrierte Version erst nach Zumsteegs Tod entstanden ist, wird entsprechend deutlich, dass vermutlich der Leipziger Verlag eigenmächtig in die Komposition eingegriffen und Vorschläge und Umspielungen reduziert hat.

Bei der im Verhältnis zu den sonstigen Werken Zumsteegs in musikwissenschaftlichen Publikationen vermehrt zur Kenntnis genommenen Komposition¹⁴ wurden Teilaspekte vor dem Hintergrund betrachtet, dass sich darin Naturerscheinungen in der Musik widerspiegeln würden.¹⁵ Zumsteegs Ansatz, die textliche Vorgabe Klopstocks in der Musik direkt aufzugreifen und zu kommentieren,

noch 12 Stücke dazu heraus [zog]“, gibt jedoch dafür keine Quelle an, sodass ebenfalls denkbar wäre, dass Schwegler an einer etwaigen Vermittlung zu Breitkopf und Härtel beteiligt war. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 101.

¹¹ Siehe *Die Frühlingsfeier*, HBXII 693a–b, D-SI.

¹² Siehe Gottwald: *Die Handschriften der WLB Reihe 2*, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243.

¹³ Kremers Aussage, dass „der öffentliche Ruhm [...] erst im frühen 19. Jahrhundert“ einsetzte, wäre zu hinterfragen, denn in Stuttgart war Zumsteegs regelmäßig aufgeführte Komposition sicher wohlbekannt. Die Verbreitung des Werkes über Stuttgart hinaus (seit dem Kasseler Druck von 1784) und insbesondere mit der Veröffentlichung bei Breitkopf und Härtel führte aber eindeutig zu einer größeren Bekanntheit. Siehe Kremer: *Der musikalische Klopstock* (2005), S. 257–258. Vgl. auch Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 34.

¹⁴ Siehe Dirk Richardt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram: Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Diss., Bonn: Friedrich-Wilhelm-Universität, 1986; Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 124–134; Vgl. auch Reiner Nägele (Hrsg.): *Johann Rudolph Zumsteeg (1760 - 1802) - der andere Mozart?: Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober - 23. November 2002*; mit einem Quellenverz. Stuttgart 2002, S. 61–63.

¹⁵ Siehe Kremer: *Der musikalische Klopstock* (2005), S. 258–259.

beruhte insbesondere auf dem Kompositionsprinzip von Rousseaus *Pygmalion* aus dem Jahr 1770.¹⁶ Und bereits mit der Bezugnahme auf Rousseau wäre Zumsteeg hervorragend informiert gewesen, denn die erste Aufführung des Werkes in Lyon datiert von 1770, die Übernahme des Werkes in das ständige Opernprogramm der *Comédie française* von 1775 – ist noch immer als Neuheit zu werten.¹⁷ Die erste deutsche Übersetzung des Stoffes erschien 1778 bei Schwan in Mannheim¹⁸, der erste Musikdruck sogar erst 1780 in Leipzig mit der Vertonung von Georg Anton Benda.¹⁹ Da Zumsteeg keine Möglichkeit hatte nach Paris zu reisen, muss davon ausgegangen werden, dass er lediglich grobe Kenntnisse der Rousseau'schen Vertonung hatte. Für den Fall, dass Zumsteeg Kenntnisse von Bendas im Januar 1775 aufgeführten Melodram *Ariadne auf Naxos* erhalten hatte, müssen die zeitgenössischen Rezensionen an ihm vorbeigegangen sein. Kritiker warfen Benda vor, er würde den Text zu häufig unterbrechen.²⁰ Und ähnlich äußerten sich die Kritiker über *Medea*, wofür Gotter den Text verfasst hatte und die Anfang Mai 1775 in Leipzig aufgeführt worden war. Allerdings erschien auch dieses Stück erst 1778 in Leipzig im Druck.²¹ Sollte Zumsteeg sich durch die Kompositionen Bendas Inspirationen geholt haben, muss es durch eine handschriftliche Tradierung geschehen sein²² und darüber hinaus überhörte er die Kritiker geflissentlich. Sein „Konzertmelodram“²³ enthält ausgedehnte musikalische Abschnitte, die den Text deutlich stärker als noch bei Benda unterbrechen. Landshoff äußerte sich, wie die Kritiker Bendas, dass Zumsteeg durch die ausgedehnten Abschnitte – insbesondere diejenigen mit den Solostellen – das Gedichte zerstückele.²⁴

Die Verwendung des Solocellos ist indes als eine besonders hervorstechende Interpretation des Textes zu lesen. Der eingeschobene Soloteil zeichnet in Musik die elfte Strophe des Klopstock'schen Gedichtes nach:

¹⁶ Es wurde aufgrund der Nachrufe Zumsteegs von Haug und Schubart immer wieder behauptet, dass insbesondere Benda als Zumsteegs Vorbild gedient hätte. Allerdings stellt sich dann die Frage, wie Zumsteeg Kenntnis von den Aufführungen Bendas Melodramen bekommen haben soll. Es scheint dies für die frühe Komposition der *Frühlingsfeier* fast ausgeschlossen, denn mit der Entlassung der italienischen Hofmusiker waren nur die wenig mobilen deutschen Hofmusiker in Stuttgart verblieben, die selbst genauso wenig Württemberg verlassen konnten. Weder Boroni noch Poli waren an dieser Kunstform interessiert, sodass als musikalischer Mittelsmann Seubert am ehesten in Frage käme, konkrete Hinweise fehlen jedoch. Als wahrscheinlicher muss jedoch durch die starke Verstrickung mit der künstlerischen Ausbildung (und Textauswahl) an der Hohen Karlsschule Joseph Uriots in den Blickpunkt gerückt werden. Als Hofbibliothekar war er in Bezug auf neue Veröffentlichungen versiert und zudem ein Beförderer der Musik. Er hatte in der Rolle als französischer Hofpoet für die Karlsschule sogar ein explizites Interesse bei der Auswahl der Texte und deren Vermittlung. Benda selbst wird erst in einem Brief von Schiller an Zumsteeg im Jahr 1784 erwähnt, zu einer Zeit, als Zumsteeg bereits als Hofmusiker angestellt und verheiratet war und sicherlich auch in der musikalischen Gestaltung Freiheiten besaß, die er während seiner Zeit als Zögling noch nicht besessen hatte.

¹⁷ Von einer kompositorischen Übernahme kann ohnehin keine Rede sein, denn die Musik für die *Opéra Comique* hatte größtenteils Horace Coignet geschrieben: Rousseau hatte einen Teil der Ouvertüre sowie ein *Andante* beigetragen. Vgl. Monika Schwarz-Danuser: Art. „Melodram“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 6 (1999), Sp. 67–99, Sp. 68.

¹⁸ Siehe Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion*. Eine lyrische Handlung. aus dem Französischen des Hrn. J. J. Roubeau, mit Begleitung der Musik des Hrn. Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt für die National-Schaubühne zu Mannheim, Mannheim 1778. Der Übersetzer Baron Otto Heinrich von Gemmingen war eng mit Johann Ludwig Huber befreundet und hat sich ebenfalls für die Gattung eingesetzt. Vgl. Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24)*, Berlin 1998, S. 481–486.

¹⁹ Siehe Georg Benda: *Pygmalion*. Ein Monodrama von J. J. Rousseau, Leipzig 1780, RISM RR 2936.

²⁰ Siehe Franz Lorenz: *Die Musikerfamilie Benda*. Georg Anton Benda, Bd. 2, Berlin 1971, S. 77.

²¹ Siehe *Medea*. Der Dialog von Gotter, in Musik gesetzt, Leipzig 1778, RISM BB 1877; *Medea*. neue Ausgabe, Leipzig 1778, RISM BB 1878; *Medea*, Mannheim, RISM BB 1879 und ein Druck in Kopenhagen *Medea*. Et Duodrama af Gotter, sadt i Musik, og indrettet for Klaveret, Kobenhavn, RISM B 1880.

²² Vgl. dazu Schwarz-Danuser: *Melodram* (1999), S. 82.

²³ Vgl. ebd., S. 82.

²⁴ Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 125. Ulrich Kühn spricht sogar von „Zwischensätzen“, die nach Art des Melodramas musikalischer Deutung oder Umdeutung unterzogen werden. Siehe Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770 - 1933) (= Theatron 35)*, Tübingen 2001, S. 146.

„Ergeuß von neuem du, mein Auge,
 Freudenthränen!
 Du, meine Harfe,
 Preise den Herrn!“²⁵

Da der Text insgesamt sich in ständigem Bezug zum Alten Testament bewegt, ist der Verweis auf den harfenspielenden David gleichzeitig ein Hinweis auf den Lobgesang des schöpferischen Gottes. Wenn auch die mitunter erotischen Passagen des Hohelieds an dieser Stelle nicht anklingen, wird von Zumsteeg ein anderer Bezugsraum eröffnet, indem er die Harfe mit dem Cello abbildet. Da Zumsteeg bis in die späten 1780er Jahre vermutlich keine Möglichkeit hatte, seine Werke selbst zu dirigieren²⁶, muss wohl davon ausgegangen werden, dass er vielmehr als Cellist die Solopassage selbst vortrug. In der sich daran anschließenden Strophe wird explizit das Singen eines Liedes thematisiert („Umwunden wieder mit | Palmen ist meine Harf’ | umwunden! | Ich singe dem Herrn!“). Der Umgang mit dieser Stelle musste für Zumsteeg ein Problem darstellen, denn das Gedicht erzwang tonmalerisch, was das Melodrama als Form selbst versuchte zu vermeiden: die bloße Abbildung des Liedes als musikalisches Nachspiel des Textes. Zumsteeg hielt sich in der Vertonung treu an den Text, indem er den Orchesterapparat zu einem instrumentalen Solo transformierte. Er wählte entsprechend der textlichen Aussage eine liedhafte kurze Melodie, deren Gesang im Solovioloncello und der traditionellen ABA'-Form zum Ausdruck kommt. Das musikalische Material greift dabei den vorhergehenden Abschnitt auf. Damit vollzieht die Musik den Text performativ, anstatt ihn tonmalerisch zu verstärken.

Die Wahl der Modulation und der Tonarten erscheint an dieser exponierten Stelle eine äußerst bewusste gewesen zu sein, denn die zyklisch angelegte Arie schließt nicht in derselben Tonart, in der sie beginnt. Diese für die Zeit eher untypische Idee scheint ihren Ursprung in der Beschäftigung mit der Form des Melodrams zu haben. Zur Wahl der Tonarten mag der Ideengeber hierfür jedoch nicht Schubart gewesen sein, sondern womöglich Mattheson in seiner Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchester* von 1713:

„§. 19. | E. Dur [lies: Es-Dur, Anm. d. A.]. nach unserer Rechnung der zwölffte Thon | hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben | ist auch aller Uppigkeit gleichsam spinne feind. (Hier stehet der Alten Verstand ganz stille.)“²⁷

Sollte sich Zumsteeg bei der Tonartenwahl auf Vorbilder berufen haben, ist es damit nicht etwa die Majestät Davids oder die Dreieinigkeit zu Gott, die Schubart zehn Jahre später für die drei B-Vorzeichen als Bedeutung nahelegen wird, sondern die ernste Klage, die Zumsteeg als Hauptcharakteristikum seiner Interpretation des Liedes verwendete. Die Klavierbegleitung des Albertibass kontrastiert mit einer glockenhellen hohen Begleitung die Melodie des singenden lyrischen Ichs des Violoncellos. Es ist dieser B-Teil, welcher gleichsam in B-Dur steht und zur wiederkehrenden Melodie überleitet, die in Es-Dur erneut erscheint. Die zeitgenössische Lesart war jedoch mitunter lediglich der unmittelbaren Wortausdeutung vorbehalten, sodass ein namenloser Rezensent kurz nach Erscheinen der *Frühlingsfeier* bei Breitkopf und Härtel über die elfte Strophe schrieb:

„Dieses alles wird zwischen der Musik deklamirt d.h. sie fällt allemal nach dem Gedanken ein, und drückt die Empfindung musikalisch aus. [...] Das Ganze verdient die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde.“²⁸

²⁵ Zitiert nach Klopstock: Oden (1771), S. 34. Einrückung nach Original.

²⁶ Zumindest lässt sich bisher noch kein Hinweis auf eine vollständig durch Zöglinge bestrittene Aufführung nachweisen. Alle Hinweise erwähnen stets den Kapellmeister, der entsprechend vermutlich als Dirigent auftrat.

²⁷ Zitiert nach Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung*, [...] Hrsg. v. Reinhard Keiser, Hamburg 1713, S. 249–250.

²⁸ Zitiert nach - r. [Anonym]: Musik. Die Frühlingsfeier, ode von Klopstock [Rezension], in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, 1. Feb. 1805, S. 89.

Dem Rezensenten entging dabei die überaus feinsinnige Differenzierung des performativ agierenden Soloabschnitts, die sich von der häufig nachziehenden kompositorischen Kolorierung einer Empfindung unterscheidet.

5.1.2 Zalaor

Zumsteegs nächster Bezug zu den Melodramen äußert sich insbesondere in seinen Bühnenwerken, von welchen *Zalaor* in dieser Beziehung das wichtigste Werk darstellte. Das Libretto schrieb Jean-Charles Laveaux (1749–1827), der als Professor für französische Sprache an die Hohe Karlsschule kam. Sein direkter Einfluss kann nicht besonders groß gewesen sein, aber seine Rolle als einer der Nachfolger Uriots prädestinierte ihn zum Librettisten des in künstlerischer Hinsicht hauptsächlich durch Frankreich geprägten Württembergischen Hofes. Die Entstehungszeit des Librettos lässt sich lediglich aufgrund der äußeren Begebenheiten etwas eingrenzen und muss zwischen seiner Einstellung am 7. November 1785 und dem Datum der Uraufführung vom 2. März 1787 liegen. Damit überschneidet sich die Entstehung des Librettos mit den Subsidienvträgen, über welche Karl Eugen seit zwei Jahren verhandelte und am 1. Oktober 1786 mit der East Indian Trading Company abgeschlossen hatte.²⁹ Innerhalb kürzester Zeit mussten Soldaten eingetrieben werden. Das Libretto muss vor der Folie dieser Anwerbungskampagne betrachtet werden. Es wird wohl eine der schlimmsten Ängste der Württemberger gewesen sein, wie Laveaux seine Oper beginnen lässt: Ein Schiffsun- glück sowie der vermeintliche Verlust von Tochter und Sohn in den Wellen des Meeres. Das in der Welt des Zauberhaften spielende Libretto, in welchem später wilde Opferrituale exotischer Inder thematisiert werden, entspringt dabei einer gängigen zeitgenössischen Vorstellung Indiens genauso wie der humanistischen Bildung, die zu diesem Bild beigetragen hat.³⁰ Dass das Stück deutlich an den Herrscher Württembergs gerichtet war, zeigt auch der Schlusschor, den Laveaux mit den Worten schließen ließ:

„Unsern Fürsten wollen wir besingen,
Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen,
Unsern Fürsten wollen wir besingen,
Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen,
an dem jährlichen Gedächtnisfest.“³¹

Aus dem Kontext der Oper selbst wird nicht ersichtlich, weshalb ein jährliches Gedächtnisfest für den neugekrönten König Zalaor stattfinden sollte. Im Kontext der Geburtstagsfeierlichkeiten für Karl Eugen wäre die inhaltliche Überschneidung unmittelbar zu erklären. Auch wenn die apotheotische Schlusszene insbesondere bei den Werken, die für den Geburtstag von Franziska entstanden waren, keine Seltenheit darstellen und als gewöhnliches Mittel der Zeit gedeutet werden können, ergibt sich mit der Gleichsetzung von Zalaor und Karl Eugen eine neue Lesart des Stückes. Denn Zalaor tritt als Retter auf, als unerwarteter Heilsbringer, der durch sein Opfer die „Insulaner“ rettet – und

²⁹ Siehe Frederic Groß: Nur für den Profit? Der Subsidienvvertrag von 1786 über die Aufstellung des ‘Kapregiments’ zwischen Herzog Karl Eugen von Württemberg und der Niederländischen Ostindienkompanie, in: 2013, URL: <http://portal-militaergeschichte.de/sites/default/files/pdf/Gross%2C%20Kap%5C-re%5C-gi%5C-ment.pdf> (besucht am 13. 12. 2015).

³⁰ Bereits Cicero schrieb über ein indisches Ritual der Frauenverbrennung. In der Übersetzung von Kern: „Und dann die Weiber in Indien – wenn einer ihr Mann gestorben ist, so straiten und rechten sie unter einander, welcher jener am meisten geliebt habe; den mit Einem Manne pflegen mehrere vermählt zu seyn : und die Siegerin läßt sich vergnügt, begleitet von den Ihrigen, zugleich mit dem Manne auf den Scheiterhaufen legen ; indeß die besiegte traurig davon geht.“ Zitiert nach Marcus Tullius Cicero: Tusculanische Unterredungen. Drittes Bändchen, übers. v. Friedrich Heinrich Kern, Stuttgart 1826, S. 324.

³¹ Zitiert nach Zalaor. Ouverture und Gesänge aus der Oper: Zalaor ... Klavierauszug, S. 66. Vgl. dazu die bei Völckers leicht abweichend zitierte Strophe „[...] Uns're Fürsten wollen wir besingen | Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen | an dem jährlichen Gedächtnisfest!“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 43.

14

Soprani
Bassi

Un-tern Für-sten wol-len wir be - sin - gen, Al-berts Für - sten Preis und Eh - re

Pianoforte

p

18

brin - gen, un-tern Für-sten wol-len wir be - sin - gen Al-berts Für-sten Preis und Eh-re bring-en, an dem

f

23

jähr - li - chen Ge - dächt - niss - fest.

f

Fine.

Abbildung 5.4: Nr. 18, Chor aus *Zalaor* nach dem Klavierauszug von Breitkopf und Härtel, 1806.

3 [fol. 17r] 5 10 1 [fol. 18v]

VI. 1

VI. 2

[Albert] Der Tod -
auf diesen Felsen -
Großer Gott

B.

ff *f* *p* *pp*

Abbildung 5.5: Zalaor, 1. Akt, D-SI, Cod. Mus. II fol. 12a, fol. 17-18.

[fol. 18r] 4 **Vivace** 5

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

p *cresc.*

p *cresc.*

Abbildung 5.6: Zalaor, Nach der Handschrift D-SI, Cod. Mus. II fol. 12a.

schlussendlich erst durch seine mitleidige und uneigennütige Liebe die Insel vor Schaden bewahren kann. Politische Kritik lag hingegen in der Gestalt Alberts, der als Vater den Verlust seiner Kinder beklagt und damit gleichsam zum Ankläger in Bezug auf das Kapregiment wird.

Bekanntlich schrieb Schubart, der durch die Hügel'sche Familie über das Kapregiment wohl Informationen aus erster Hand bekam, in dieser Zeit seine beiden Kaplieder.³² Dass er zu diesem Zeitpunkt bereits ausführlichen Kontakt mit Zumsteeg hatte, muss jedoch als unwahrscheinlich gelten. Kompositorisch bemerkenswert ist, dass Zumsteeg dennoch eine recht genaue Vorstellung in Bezug auf die Verwendung der Tonarten hatte. Gerade die Verwendung der Tonart As-Dur scheint er äußerst bewusst gesetzt zu haben.

Als Vater Albert im ersten Akt seine Tochter noch verloren glaubt und selbst nichts als den Tod erwartet, lässt Zumsteeg das Orchester einen Fortissimo-Akkord in As-Dur erklingen. Die Tonart symbolisiert entsprechend den Tod, was Zumsteeg mit ganzen Noten verstärkt, die die tödliche Ewigkeit andeuten, sowie das darauf folgende Absinken der Melodie als bildliche Komponente des Ertrinkens. Diesem melodiosen Abgang steht das folgende Instrumentalstück gegenüber, in welchem die Hoffnung auf Rettung thematisiert wird, die Zumsteeg in C-Dur mit der Bezeichnung „Vivace“ versieht.

Zumsteeg wählt eine durch eine anabasische Sequenzkette verzierte Melodie, die sich stufenweise erhöht. Während sich die Todestonart As-Dur mit der Tonartencharakteristik von Schubart durchaus

³² Siehe dazu auch Reinhold Hammerstein: Christian Friedrich Daniel Schubart, ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit, Dissertation, Freiburg i.B.: Albert-Ludwigs-Universität, 1943.

in Einklang bringen lässt, zeigt sich in dieser unmittelbar folgenden Szene, dass Zumsteeg gerade nicht auf ein abgeschlossenes Tonartensystem rekurren konnte. C-Dur als „Unschuld, Einfach, Naivität, Kindersprache“³³, wie es Schubart lediglich 4 Monate später publizierte, ist mit der den Tod kontrastierenden Stelle nur schwerlich in Einklang zu bringen.³⁴ Erneut zeigt sich bei Zumsteeg dieselbe Problematik wie in Schubarts eigenen Werken: Exponierte Tonarten, insbesondere mit mehreren Vorzeichen, werden durchaus bewusst und konsequent eingesetzt, wohingegen Tonarten mit wenigen Vorzeichen eher zur Beliebigkeit neigen und schwer zu deuten sind.

Tamira

Zumsteegs folgendes Bühnenwerk, *Tamira*, ist als wichtiges Bindeglied innerhalb des Zumsteeg'schen Oeuvres zu werten und ebenfalls als Melodram konzipiert.³⁵ Regierungsrat Johann Ludwig Huber (1723–1800)³⁶, der das Libretto verfasste, hatte allerdings nicht an eine Vertonung von Zumsteeg gedacht. Ihm schwebte vielmehr sein langjähriger Freund Eberhard Friedrich Freiherr von Gemmingen (1726–1791)³⁷ zur Vertonung vor, der allerdings aufgrund körperlicher Gebrechen lediglich eine heute verlorene Overtüre verfasste.³⁸ Die Komposition fällt mit dem Umzug von Huber nach Stuttgart im Jahr 1788 zusammen.³⁹ Auf die Inhaltsangabe des Stückes soll an dieser Stelle verzichtet werden.⁴⁰ Zumsteeg komponierte die Tragödie ganz im Sinne Hubers als Melodram⁴¹, wie sie am

³³ Siehe Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787).

³⁴ Denkbar wäre allenfalls eine Interpretation in Form einer naiven Hoffnung auf Rettung. Eine derartige Deutung scheint mir jedoch aufgrund der gegebenen Indizien für zu gewagt.

³⁵ Zum folgenden siehe ebenfalls die Ausführungen von Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis (1986), S. 343–355 sowie Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 79–82.

³⁶ Siehe Adolf Wohlwill: Huber, Johann Ludwig, in: Historische Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 13, Holstein 1881, S. 232–234. Kühn bezeichnet Huber als den Komponisten der *Tamira*, was nicht zutrifft. Siehe Kühn: Sprech-Ton-Kunst (2001), S. 130.

³⁷ Siehe Johann Friedrich August Kazner: Materialien zu einem Denkmal Herrn Eberhard Friederichs, Freyhrrn. v. Gemmingen, Herzoglich Württembergischen Geheimenraths, Regierungspräsidentens, auch des Herzogl. grossen Ordens Ritters, Frankfurt am Main [u.a.] 1791. Im Nachruf wird Eberhard Friedrich als Neffe von Otto Heinrich von Gemmingen zu Hornberg (1755–1836) bezeichnet. Auch wenn dies genealogisch nicht zutrifft, stand die weitverzweigte Adelsfamilie von Gemmingen sicher in Kontakt miteinander. Es scheint entsprechend naheliegend, einen Kontakt innerhalb der Familie zwischen Mannheim und Stuttgart zu vermuten. Der tatsächliche Neffe Eberhard Friedrichs war darüber hinaus der Vorgesetzte von Zumsteegs Vater. Dass die Werke von Otto Heinrich von Gemmingen in Stuttgart bekannt waren, beweist allein die Tatsache, dass sie spätestens 1781 in Stuttgart zu Verkauf standen. Siehe Anonym: Buchdrucker Mäntler allhier avertirt [...] In: NNV 45 [lies 47] (12. Juni 1781), S. 188. Auch Schiller erkundigte sich in einem Brief an Dalberg nach dessen Autor. Siehe Friedrich Schiller: Schillers Werke: Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe 1772–1785, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, Weimar 1956, S. 24–27, Brief Nr. 13, 12. Dezember 1781, hier S. 26. Das Theaterstück wurde allerdings erst am 30. Juni 1797 in Stuttgart aufgeführt.

³⁸ „Ich las es, wie meine meiste Arbeiten in diesem und andern Fächern, meinem ehrwürdigen Freude vor, dem Regierungspräsidenten v o n G e m m i n g e n. Das Drama schien' ihm zu gefallen. Er machte mir so gar die Hoffnung, die Musik dazu zu verfertigen. Denn er war auch Meister in dieser Kunst. Er componirte wirklich eine tragische Overtüre in dieser Absicht.“ Zitiert nach Johann Ludwig Huber: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama, Tübingen 1791, Vorwort S. I.

³⁹ Zitiert nach ders.: Etwas von meinem Lebenslauf, Stuttgart 1798, S. 129.

⁴⁰ Huber selbst liefert eine kurze Zusammenfassung in seiner Publikation, siehe ders.: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 11–16. Siehe auch Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis (1986), S. 343–355 sowie Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 79–82.

⁴¹ Huber muss als deutlicher Verfechter des Melodrams gelten, was sich allein an der dem Libretto der *Tamira* angehängten Abhandlung „Etwas über das Melodram“ ablesen lässt. Siehe Huber: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 41–136.

13. Juni 1788 zum ersten Mal gespielt wurde,⁴² sodass sich Huber nicht auf die Aufführung, sondern vielmehr auf seine gedruckte Schrift von 1791 bezieht, wenn er in seiner Autobiographie schreibt:

„Dieser Comischen Probe ließ ich in dem Jahre 1790. eine Tragische Probe in der Theatralischen Dichtkunst folgen. Ein Drama mit der Aufschrift: Tamira, nebst einer Abhandlung über das Duodram. Auch dieses Stük wurde einigemale in Stuttgart aufgeführt, nachdem unser berühmter Concertmeister, Zumsteeg, die begleitende Musik dazu im höchsten Tragischen Styl verfertigt hatte.“⁴³

Nach Hubers eigener Ansicht thematisierte das Stück, „was [das Volk] von seinen Fürsten zu erwarten berechtigt [sei].“⁴⁴ Auch Schubart muss von dem Stück überzeugt gewesen sein, denn er empfahl in einem Brief an Posselt in Karlsruhe diesem und dessen Fürsten das Stück in der Vertonung Zumsteegs und benennt einen Preis von 3 Louis d'ors.⁴⁵ Ob Posselt tatsächlich das Geld bezahlt hat, geht aus den Schubart'schen Briefen nicht hervor, lediglich, dass die Übersendung des Werkes auch tatsächlich geschehen ist und Schubart erneut um das Geld für Zumsteeg bat.⁴⁶ Bemerkenswert ist die späte Veröffentlichung des Librettos von 1791 durch Huber, denn zu diesem Zeitpunkt war es bereits nicht mehr auf dem Stuttgarter Theaterplan zu finden. Darüber hinaus fügte Huber seiner Schrift eine Abhandlung über das Melodram hinzu, in welcher er bereits den Niedergang der noch jungen Gattung zu erkennen glaubt:

„Das Duodrama ist Rousseaus Erfindung, nicht älter als zwanzig Jahre. Und schon steht es auf dem Punct, von der comischen Oper gänzlich verdrungen zu werden.“⁴⁷

Seine Idealvorstellung eines solchen Duodrams beschreibt Huber in der Verbindung mit einem guten tragischen Ballet, und beide sollten zusammen nicht ganz zwei Stunden dauern.⁴⁸ Er zieht zu seiner Abhandlung über das Melodram auch die *Tamira* als Beispiel heran und bespricht darin die Rolle der Musik:

„Ich komme auf den fünften Punkt, der hauptsächlich diese Art des Schauspiels vor andern auszeichnet. Da bey der Vorstellung dieses Drama, die Instrumental=Musik zwischen die Recitation oder Declamation so hineingewebt ist, daß sie einander niemals oder sehr selten begleiten, wie in der Oper, sondern jede Kunst, für sich allein, alle ihre Krafft anwendet, ein Theatralisches Ganze herborzubringen [!]: so will ich hier von den Vorzügen dieser Art der Instrumental=Begleitung, die nach Intervallen geschieht, meine Bemerkungen geben, und was die Deklamation dabey gewinnt, in den folgenden Punkten zeigen.“⁴⁹

Abgesehen von einer einzigen Erwähnung im Vorwort übergeht Huber den Komponisten in seinen Ausführungen über das Duodram vollständig. Erwähnung finden lediglich Gluck, Sarti und Benda. Hatte Huber in seinen zahllosen Forderungen, Ratschlägen und Kommentaren mit Zumsteeg in Kontakt gestanden, darüber diskutiert und einen bleibenden Eindruck hinterlassen? Fest steht, dass Zumsteeg sich nach dem erneut geringen Erfolg vorerst vom Theater abwandte.

⁴² Siehe Ankündigung in der Anonym: [Stuttgart. Auf dem kleinen Theater wird aufgeführt] (1788), S. 140. Vgl. auch Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 267. Weitere Aufführungen folgten am 5. August 1788 und am 12. Mai 1789. Da sich in den Rechnungsakten die Einnahmen nicht erhalten haben, und Huber in seinem Vorwort erwähnt, dass es lediglich zwei Mal gespielt worden war, ist es denkbar, dass eine der angekündigten Vorstellung ausfiel. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 211 [TheatralCassen Rechnung], sowie Huber: Tamira Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), Vorwort S. II.

⁴³ Zitiert nach ders.: Etwas von meinem Lebenslauf (1798), S. 124–125.

⁴⁴ Zitiert nach ebd., S. 125.

⁴⁵ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 346–347, Nr. 431, 24. Juli 1788.

⁴⁶ Siehe ebd., S. 354–355, Nr. 435, 20. September 1788.

⁴⁷ Zitiert nach Huber: Tamira Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 58.

⁴⁸ Siehe ebd., S. 63. Diese Bemerkung legt nahe, dass in den Stuttgarter Aufführungen ein solches Ballett eingewoben wurde.

⁴⁹ Zitiert nach ebd., S. 75.

Für den Aufbau der Ouvertüre des ersten Aktes wählte Zumsteeg mehrere Tempowechsel, sowie die Tonart f-Moll zu Beginn der Oper. Die Ouvertüre nimmt damit musikalisch das Kernthema des Menschenopfers vorweg, indem Zumsteeg das f-Moll entsprechend mit dem tragischen Schicksal verknüpft, das in diesem Fall den drohenden und schließlich auch eintretenden Opfertod der Protagonistin deutlich konnotiert.⁵⁰ Die Bezeichnung Schubarts als „F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, ächzendes Jammern und grabverlangende Sehnsucht.“⁵¹ ist als deckungsgleich anzusehen und könnte bedeuten, dass Zumsteeg in der Bühnenmusik mit diesem Werk tatsächlich in Austausch mit Schubart gestanden hatte. In keinem weiteren seiner Bühnenwerke ließ er die Ouvertüre in einer für Zumsteeg derart aussagekräftigen Tonart beginnen.⁵²

5.1.3 Mittel der Balladenkomposition

Bereits Landshoff hat darauf hingewiesen, dass Zumsteeg in seinen ersten Liedvertonungen in besonderem Maße vom Melodram und der Balladenform beeinflusst war.⁵³ Im Gegensatz zu den Melodramen, deren Aufführungen sich über das Hoftheater akkurat nachweisen lassen, sind die Lieder und Balladen zumeist schwierig zu datieren. Eine kompositorische sowie eine stilistische Entwicklung nachzuzeichnen ist entsprechend nur bedingt möglich.⁵⁴

Die in der Tabelle angeführte Auswahl der längeren Balladen Zumsteegs zeigt, dass diese insbesondere mit den Gedichten Bürgers in Verbindung stehen.⁵⁵ Da Zumsteeg die Balladen hauptsächlich nach seinen Melodramen und zeitgleich zu den Cellokonzerten komponierte, ist ein struktureller Vergleich im Hinblick auf Abschnittsgestaltung sowie Harmonik und Melodik naheliegend. Dass auch ein Austausch zwischen Zumsteeg und Schubart existiert haben muss, zeigt die kurze Annonce, die Schubart über die Ballade *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* von 1790 in seine Chronik einrücken ließ:

„*) Oben gerühmter Tonsezer Zumsteeg hat auch Bürgers Ballade: des Pfarrers Tochter von Taubenhain, Strofe für Strofe in Musik gesetzt. Ich hab es Komma für Komma durchgesehen, und hier einen Mann gefunden, der aufs glücklichste mit Bürgers Genius rang. Den Gesang begleitet das besonders gesetzte Klavier. Zumsteeg will dies treffliche Stük den Liebhabern der Kunst in Querfolio rein gestochen mitheilen, und das Exemplar für Einen Gulden erlassen, wenn er von einer hinreichenden Anzahl Subskribenten unterstützt wird. Es wäre Vorwurf für unsern Geschmack, wenn dies nicht geschähe.“⁵⁶

Insbesondere in Bezug auf musikalische Deutungen aber auch Akkordverbindungen muss entsprechend die Tonartencharakteristik nach Schubart mit einbezogen werden. Da die Komposition der Cellokonzerte wohl bis zu Zumsteegs Ernennung als Konzertmeister erfolgte, finden sich die Mittel in den Balladen dieser Zeit besonders deutlich. Gerade in *Die Entführung* von 1793 zeigt sich, dass Zumsteeg den Perspektivwechsel zwischen Erzähler und Protagonisten durch harmonisch prägnante

⁵⁰ Für eine weiterführende Verknüpfung insbesondere zum *Cellokonzert As-Dur A-Dur* siehe unten. In keiner anderen Ouvertüre wählt Zumsteeg die Tonart f-Moll.

⁵¹ Siehe Schubart: *Dramaturgie* (1787).

⁵² Vgl. Gunter Maiers Einschätzung der Tonarten in Bezug auf Zumsteegs Liedschaffen. Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 111.

⁵³ Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), 138f. vgl. auch Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 148.

⁵⁴ Zu dieser Problematik vgl. ebd., S. 23. Gerade bei den längeren Balladen ist eine Betrachtung äußerst diffizil. Die Ballade *Colma*, auf einen Text von Goethe, wurde erst 1793 gedruckt, wengleich Landshoff ohne Begründung eine Entstehungszeit von 1780 angibt. Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 35, vgl. Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 247.

⁵⁵ Für eine ausführliche Besprechung siehe Peter Graf: *G(ottfried) A(ugust) Buerger's Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen*, mss. Diss. Bonn: Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität, 1925, S. 195–218.

⁵⁶ Zitiert nach Schubart: *Tonkunst* (1790).

Colma [514 Takte] [Goethe]	1780? entstanden; 1793 bei B & H gedruckt
Die Entzückung an Laura [234] [Schiller]	1782 entstanden, [1782? gedruckt, verschollen] [1803 bei B & H gedruckt]
Des Pfarrers Tochter von Taubenhain [567 Takte] [Bürger]	1790 entstanden, 1791 bei B & H gedruckt
Lenore [948 Takte] [Bürger]	1790 entstanden; 1790 bei Götz, 1798 bei B & H gedruckt
Die Entführung oder Ritter Karl von Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg [627 Takte] [Bürger]	1793 entstanden; 1794 bei B & H gedruckt
Die Büssende [660 Takte] [Friedrich Leopold Graf zu Stolberg]	1796 entstanden; 1797 bei B & H gedruckt
Hagars Klage in der Wüste Berstieraba [241 Tak- te] [Schücking]	[1781–1797? entstanden]; 1797 bei B & H ge- druckt
Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben [250 Takte] [Matthisson]	[1787–1797? entstanden]; 1797 bei B & H ge- druckt
Elwine [505 Takte] [Ulmenstein]	1801 entstanden, 1801 bei B & H gedruckt
Das Lied von der Treue [569 Takte] [Bürger]	[unvollendet], 1803 bei B & H gedruckt

Tabelle 5.2: Aufstellung der größeren Balladen Johann Rudolph Zumsteegs.

Wechsel vollzieht. Inhaltlich soll Gertrude aufgrund einer alten Fehde vom Vater an einen ungeliebten Edelmann statt an den geliebten Karl verheiratet werden. Karl, der diesen Zustand nicht hinnehmen kann, entführt kurzerhand seine Geliebte. Eine abenteuerliche Treibjagd beginnt, in welcher gerade ab S. 17 zunehmend rezitativische Züge hervortreten.⁵⁷ Als das Paar durch den um seine Braut Betrogenen eingeholt wird, setzt Zumsteeg mediantische Sprünge ein, um etwa den Akt des Hörens auf die Worte „Horch!“ dem Zuhörer zu verdeutlichen.

Zumsteeg wechselt dabei zwischen D-Dur, B-Dur und E-Dur, während der Stimme mit der Bezeichnung „Recit.“ lediglich ein kurzer Einwurf zukommt.⁵⁸ Die harmonische Fortschreitung von im Quintenzirkel weit entfernten Tonarten erzeugt dabei die wortausdeutende Ebene, indem Medianten sprünge den Textfluss unterbrechen.⁵⁹ Gleichzeitig nimmt der Bass bereits durch die militärische Akkordbrechung das Pferdegetrappel vorweg. Zumsteeg greift allerdings nicht nur auf harmonische Mittel zur Trennung von Abschnitten zurück, sondern ebenfalls auf verbindende. Entsprechend verwendet Zumsteeg dieselben Mittel zur Verknüpfung der Abschnitte, wie er sie in seinen Cellokonzerten sowie in seinen Kantaten verwendet, indem er vorzugsweise über repetierte Töne in einen neuen Abschnitt überleitet.

⁵⁷ Hammerstein hat im Werk Schubarts ähnliche rezitativische Stellen bereits beschrieben, in dessen Liedern sie allerdings äußerst selten auftreten. Siehe Hammerstein: Christian Friedrich Daniel Schubart (1943), S. 87. Walther Dürr leitet daraus die prägende Rolle Schubarts ab, den er als „Haupt der Gruppierung“, wenngleich er einschränkt, dass dies „in musikalisch-ästhetischer Hinsicht [...] weniger gelten [mag]“. Zitiert nach Walther Dürr: Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: MBW 2002, S. 23–40, hier S. 26.

⁵⁸ Die textlich ähnliche Stelle mit „Horch, Liebchen, horch! – was rührte sich –“ (T. 329–331) ist zwar im Wechselspiel zwischen Gesang und Begleitung gehalten, wurde von Zumsteeg allerdings ohne harmonische Auffälligkeit vertont.

⁵⁹ Ähnliche Stellen finden sich im Folgenden, als der Vater von Gertrude im Hinterhalt auftaucht. Zumsteeg verwendet dafür das Mittel des Rezitatifs.

426 **[Rasch.]** *Recit.*

Zwie licht schon, da horch! Ein dum pfes Ru fen —

431

und horch er scholl ein Don ner ton, von Hoch burgs Pfer de - hu fen; und

a tempo

Abbildung 5.7: Zumsteeg: Die Entführung, T. 426ff.

47

Gemäßigt, etwas langsam

50

"Gott grüss Euch, edler junger Herr! Gott

p

Abbildung 5.8: Zumsteeg: Die Entführung, T. 47–51.

Diese Brückentöne werden durch Wiederholung ihrem harmonischen Kontext entrückt und im nächsten Stück harmonisch neu eingebettet. Die ebenfalls im Mediantverhältnis stehenden Tonarten D-Dur und F-Dur werden dabei durch den gemeinsamen Ton a' verbunden.

5.1.4 Zumsteegs Kantaten & Prologe

Zumsteegs Kantatenschaffen wandelt sich von seinen Prologen, die sich als weltliche Kantaten auffassen lassen, hin zu geistlichen Kantaten, die in seiner Zeit als Musikdirektor und Konzertmeister mit den Aufgaben eines Kapellmeisters entstanden. Bekannt ist, dass der Kommissionsauftrag 1795 erfolgte und einige Kantaten in der Folgezeit auch komponiert sein müssen, jedoch lässt sich bis zum Druck keine genauere Datierung vornehmen. Endgültig lässt sich wohl nur sagen, dass die ersten kurz nach seinem Tod 1802 bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden waren. Die einzige bisherige Untersuchung von Reiner Nägele aus dem Jahr 2001 liefert dazu die kontextuellen Hintergründe, die hier nicht wiederholt werden sollen.⁶⁰ Die insgesamt 14 erhaltenen geistlichen Kantaten waren laut Nägele als Auftragskomposition für ein gesamtes Kirchenjahr gedacht.⁶¹ Die Länge wie auch die tonartliche Disposition der einzelnen Kantaten zeigt, wie uneinheitlich die Vorlagen waren, die durch den Verleger nach Zumsteegs Tod veröffentlicht wurden:

KANTATE	BIBELVORLAGE / TEXT	TONART	GATTUNGSABSCHNITTE
1. Wer ist dir gleich du einziger	Münter (1773; WGB (1791) ⁶²	D-Dur A-Dur D-Dur	Adagio maestoso Aria / Allegro Andante con moto
2. Gott! Urquell der Gnade	Prosa nach Friedrich Haug [?]	d-Moll B-Dur d-Moll	Larghetto Terzetto / Andante Andantino Adagio non tanto
3. Bringet dem Herrn Ruhm und Triumph	Ps. 29 nach Moses Mendelssohn	B-Dur g-Moll F-Dur B-Dur	Larghetto Allegro spiritoso Non troppo Adagio maestoso Allegro vivace

⁶⁰ Siehe Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001). Anzuführen ist, dass Zumsteeg die Kantaten über einen längeren Zeitraum komponiert haben muss, denn Christmann beschreibt noch 1799: „und wenn er sich nicht ein bleibenderes Denkmal durch seine geistvolle, im Breitkopfschen Verlage gedruckte Kompositionen für Klavier und Gesang, und zugleich durch eine Sammlung von Kirchenstücken errichtet hätte, die für die evangelische Hofkapelle in Stuttgart bestimmt ist, und nach und nach zu einem vollen Jahrgange anwachsen soll.“ Zitiert nach Christmann: Tableau über das Musikwesen im Württembergischen (1799), Sp. 122. Darüber hinaus lassen sich die kirchliche Akte der Kompositionen in HStA, A 282 Bü 1754 ergänzen, in welcher sich insbesondere die kirchliche Sichtweise der Komposition überliefert hat. Dort wurde beispielsweise vermerkt, dass durch Schaul 38 Stücke abgegeben wurden und er für „die zur Erfüllung des zumsteegischen accords angewandte Mühe 2 Louis d'or“ bekam. 100 fl. sowie die Naturalien waren bereits zuvor an Zumsteeg ausbezahlt worden. Von den insgesamt 225 fl. bewilligte daraufhin die Stiftsverwaltung, die zweite Hälfte von 125 fl. an die Witwe auszuzahlen. Dort findet sich ebenfalls vermerkt, dass „38 St. Kirchen-Musikalien“ übergeben worden sein. In einem Vermerk vom 26. August 1802 notierte der Kirchenkastensverwalter Feuerlein: „Der Hofmusikus Schaul äusserte dabei, daß, ob zwar nur 36 Stk. nach dem Accord zu liefern gewesen wären, für die weiteren 2 Stück nichts bezahlt werden dürfe, und versicherte zugleich, daß diese Kirchen MusicStücke von Kennern sehr belobt werden würden, und daß die texte gewis alle Approbation erhalten werden, indem sie gröstentheils von dem bekandten geschikten Dichter Haug herkämen, welcher aber gebetten habe, wenn diese Texte gedruckt werden sollten, seinen Namen nicht zu nennen.“ Zitiert nach ebd. Wie im Zitat deutlich wird, war der beauftragte Musiker nicht Schwegler, wie Landshoff und ihm folgend Nägele irrtümlich annehmen, sondern Schaul. Weshalb Zumsteeg die Stücke nicht selbst abgeliefert hat, um das restliche Geld zu bekommen, bleibt fraglich. Darüber hinaus scheint Christmann zurecht davon ausgegangen zu sein, dass Zumsteeg einen gesamten Jahrgang vertonen wollte, sodass die Nummerierung der Drucke, wie sie später Breitkopf und Härtel anfertigte, vermutlich keine Ordnung im Sinne des Kirchenjahres darstellen dürfte.

⁶¹ Siehe Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 184–185.

KANTATE	BIBELVORLAGE / TEXT	TONART	GATTUNGSABSCHNITTE
4. Mein Gott! Mein Gott! Warum verlässt du mich?	Ps. 22 [nach Mendelssohn]	f-Moll F-Dur C-Dur a-Moll c-Moll F-Dur	Andante Allegro non tanto Sostenuto Tempo primo Adagio Come di prima
5. Ein Hauch ist unser Leben	Prosa nach Haug [?]; basiert auf Hiob 8,9	f-Moll As-Dur f-Moll	Langsam Langsam Langsam
6. Des ewigen ist die Erde	Ps. 24 [nach Mendelssohn]	B-Dur F-Dur B-Dur	Allegro moderato Larghetto Allegro
7. Die Himmel entstanden durch des Ew'gen Wort	Ps. 33 [nach Mendelssohn]	h-Moll D-Dur h-Moll	Allegro Andante Allegretto
8. Dem wir mit kindlichem Vertrauen	Ps. 93 nach Mendelssohn ⁶³	D-Dur A-Dur D-Dur	Sostenuto Terzetto / Andante con moto Allegro vivace
9. Liebet eure Feinde	Prosa nach Haug?; basiert auf Lukas 6,27	D-Dur G-Dur G-Dur D-Dur	Larghetto Andante Andantino Allegro non troppo
10. Lernt Bescheidenheit	Lukas 14,7, Prosa nach Haug [?]	g-Moll Es-Dur G-Dur	Andantino con moto Terzetto / Adagio Coro. Vivace
11. Eh ich dies vollendet habe	Prosa nach Haug [?]	g-Moll B-Dur g-Moll Es-Dur g-Moll	Larghetto Larghetto Coro / Tempo di prima Aria / Adagio, non troppo Tempo primo
12. Brüder, Schwestern, die ihr stille	Prosa nach Haug [?]	D-Dur	Larghetto
13. Preis sei dem Gotte Zebaoth!	Prosa nach Haug?	D-Dur G-Dur D-Dur	Allegro Duetto / Andantino con moto Allegro
14 Unendlicher! Gott, unser Gott!	Ps. 8 [nach Mendelssohn]	C-Dur C-Dur F-Dur As-Dur Es-Dur G-Dur [C-Dur]	Maestoso, sostenuto Allegro vivace Andante Sostenuto Allegretto [Il primo Coro da Cap]

Tabelle 5.3: Aufstellung der Kantaten Zumsteegs nach Tonart und Textherkunft.

⁶² Siehe Balthasar Münter (Hrsg.): Balthasar Münters, Pastor an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, Sammlung geistlicher Lieder, Leipzig 1773, S. 44. Wenngleich das württembergische Gesangbuch von 1791 eine naheliegende Textquelle für Zumsteeg gewesen sein muss, beruhte die später bei Breitkopf und Härtel gedruckte Version wohl hauptsächlich auf der Textgrundlage der spätestens von Münter 1773 herausgegeben Liedersammlung. Ich folgere dies aus einer textlichen Diskrepanz, denn im Württembergischen Gesangbuch ist die Zeile „Durch weises forschen frage“ abgedruckt; in der Kantate erklingt jedoch „Voll Durst nach Weisheit frage“ wie sie bei Münter auftaucht. Jedoch kann auch die Liedersammlung von Münter nicht die alleinige Quelle gewesen sein, denn dort beginnt die zweite Strophe leicht variiert.

⁶³ Nägele schreibt dazu „Kantate VIII über den Jahwe-Königspalm kennzeichnet eine bemerkenswerte Erweiterung: zwischen den Prosatext des Psalms eingeschoben findet sich ein als Terzett vertontes Gedicht mit der Anfangszeile: Aber lass es dir gefallen, wenn an diesen Segensort, feierend deine Christen wallen.“ Zitiert nach Nägele: Die Kir-

Wie sich anhand der Tabelle 5.3 zeigt, neigt Zumsteeg in seinem Kompositionsstil zwar zu einer äußeren harmonischen Geschlossenheit, allerdings bereitet er Einschübe unterschiedlicher Tonarten stets vor und verbindet damit insbesondere Formteile harmonisch miteinander.⁶⁴ Während er in dieser Hinsicht bei den Kantaten Nr. 1, 2, 6, 7, 8, 9, und 13 sehr regelmäßig vorgeht (Ecksätze in Grundtonart, Mittelsatz in einer verwandten Tonart), finden sich ebenfalls von diesem Schema deutliche Abweichungen, sodass ein direktes Beurteilen der Tonart losgelöst von einem semantischen Kontext nicht stimmig erscheint.⁶⁵ So deutet Zumsteeg in der 14. Kantate „Unendlicher! Gott, unser Gott!“ durch einen punktierten Rhythmus, die Klangfarbe und die Dreiklangstöne bereits den majestätischen Gestus an (Siehe Abbildung 5.9). An der einzigen Stelle, an der „Gott“ explizit genannt wird, komponierte er einen harmonischen Sprung ausgehend von einem Quintsextakkord auf F und gelangt damit zu einer Harmonie auf E-Dur, die mit dem nächsten Formteil („Allegro vivace“) denselben Sprung zurück nach C-Dur erfährt.

Abbildung 5.9: Zumsteeg: Unendlicher! Gott unser Herr!, T. 6–11.

Diese kurzzeitige harmonische Rückung erinnert vage an die Tonartencharakteristik Schubarts, der E-Dur erläutert als:

„Das harte E, lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in ihm“⁶⁶

Zumsteeg verzichtet in dem Abschnitt auf Holz- und Blechbläser sowie die Pauke und wollte vermutlich den Namen Gottes nicht mit militärischen Instrumenten untermalen. Äußerst bedeutungsreich in der Nuancierung der Tonarten ist ebenfalls das Sostenuato (S. 14) angelegt. Textlich erklingt dabei der Bibelsalm 8,4 mit den Worten:

chenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 188. Mendelssohns Übersetzung betrifft lediglich den letzten Formteil, die beiden vorherigen Textabschnitte beziehen sich nicht auf Moses Mendelssohn, ihr Verfasser ist bisher unbekannt.

⁶⁴ Auch im größeren Kontext lässt sich entsprechend der These von Nägele vom tonartlichen Absinken in der Arie „Wahrlich, ach, im Sterben sinken“ nicht zustimmen, bei welcher im „dreitaktige[n] instrumentale[n] Schluss [überraschend] von Es-Dur nach D-Dur moduliert [wird].“ Zitiert nach Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 188. Es handelt sich hierbei lediglich um die Überleitung der Arie von Es-Dur zum nächsten Abschnitt in g-Moll.

⁶⁵ Wengleich sich eine instrumentale Zuordnung von D-Dur als (durch die Hörner) festliche Tonart generell nicht abstreiten lässt, standen Zumsteeg sowohl Hörner in F-Dur, Es-Dur als auch in C-Dur zur Verfügung.

⁶⁶ Zitiert nach Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1789).

Sostenuto
3 *Tutti*

S. - A. Was ist der Mensch dass du, du du noch sein ge-
a2

T. - B. Was ist der Mensch dass du, noch sein ge-

9
den - kest; der Er - - - den - sohn, dass du dich
a2

14
den - kest; der Er - - - den - sohn, dass du dich
sei - ner an - nimmst? dass du dich sei - ner an - nimmst?
sei - ner an - nimmst? dass du dich sei - ner an - nimmst?

Abbildung 5.10: Stimmenauszug „Unendlicher! Gott unser Herr!“ des Sostenuto.

„[5] Was ist der Mensch,
dass Du noch sein gedenkest,
der Erdensohn, dass du dich seiner annimmst?“⁶⁷

Die Übersetzung Mendelssohns erfährt durch die Komposition eine neue Bedeutungsebene: Als Grundtonart wählte Zumsteeg As-Dur, als Taktart einen 3/2 Takt und komponiert vor allen Dingen halbe und ganze Noten, deren Leere sich wohl auch als Reinheit lesen lassen darf. Die Anspielung des 3/2 Taktes auf die Dreieinigkeit wird bei der Vertonung der Bezeichnung „Erdensohn“ weitergeführt, indem Zumsteeg einen Akkord auf Es-Dur wählte. Auch in Schubarts Tonartencharakteristik findet sich darin der Verweis auf den Passionsgedanken mit den drei b's.⁶⁸ Gleichsam zeigt sich an dem langsamen Einschub die gedankliche Anlehnung Zumsteegs an *Zalaor*, wo As-Dur mit der jenseitigen Welt, dort jedoch mit dem Tod, in Verbindung gebracht wird, während die Tonart im Sostenuto als inniges Gebet verwendet wird. Die musikalische Deutung des religiösen Textes zeigt sich insbesondere beim Schlüsselwort „Erdensohn“, das von den tiefen Stimmen bildlich in den Himmel auffährt (vgl. T. 10–12).

Zumsteeg zeigt in der Entwicklung zwischen der Frühlingsfeier und seinen Kantaten, dass insbesondere an prägnanten Stellen die Tonartencharakteristik zum Tragen kommt. Unstimmigkeiten ergaben sich insbesondere bevor Schubart mit ihm eindeutig in Kontakt stand. Dabei zeigt sich deutlich, dass die Tonarten As-Dur und f-Moll für ihn von herausragender Wichtigkeit waren. Sie treten

⁶⁷ Zitiert nach Die Psalmen (1787), übers. v. Mendelssohn, S. 14.

⁶⁸ „Es dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine 3 B, auf die heilige Trias deutend.“ Zitiert nach Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787), S. 55.

zumeist an dramatischen Höhepunkten auf. Darüber hinaus ist auffällig, dass melodramatische Elemente gerade in seinen Vokalwerken häufig Verwendung finden.

5.1.5 Instrumentalwerke

Zumsteeg schrieb hauptsächlich für das Violoncello kammermusikalische Werke. Es sind allerdings gerade seine Sonaten und kurzen Werke, die ihm selbst nach dem Erscheinen einiger Werke in Augsburg nicht mehr zusagten.⁶⁹ Von den heute bekannten fünf kammermusikalischen Werken⁷⁰ für Violoncello wurden 1804 sowohl ein Duo für 2 Violoncelle sowie eine Sonate für Violoncell bei Breitkopf und Härtel herausgegeben. Da nur bei Breitkopf und Härtel autorisierte Drucke von Zumsteeg oder in Vermittlung durch seine Frau erschienen, lässt sich die Veröffentlichung der 1801 von Zumsteeg als künstlerisch wertlos betrachteten Stücke wohl mit der Geldnot der Witwe Zumsteegs erklären. Weitere Handschriften verblieben in Familienbesitz, von wo aus sie durch den Enkel des Komponisten in die Landesbibliothek gelangten. Aufgrund der Kompositionsweise sowie des Titelblattes der Sonate für Violoncell mit Bass in Elafa (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52r) lässt sich annehmen, dass es sich dabei um eine Sonate handelt, die lediglich in Zumsteeg'schem Besitz war, jedoch nicht von ihm komponiert wurde. Das von Landshoff als Duo für 2 Violoncelle, in C (D-Sl, Cod. Mus. fol. 52q) bezeichnete Stück, hat sich lediglich in Stimmauszügen erhalten, auf denen sich keine derartige Angabe befindet, wenngleich sie zweckdienlich erscheint und damit als Bezeichnung beibehalten wird. Das einzige handschriftliche und datierte Werk ist das Terzetto von 1785 [LWV A III, 1] . Die handschriftlich erhaltenen Stücke verwenden ausschließlich Tenor- und Bassschlüssel, sodass davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei den kammermusikalischen Werken für Violoncello um Werke handelt, die bis ca. 1788 entstanden sind, was durch die Datierung des Terzettos bestätigt wird. Alle erhaltenen kammermusikalischen Cellowerke sind im Verhältnis zu den teilweise deutlich früher entstandenen Cellokonzerten äußerst schlicht gehalten. Auch wenn immer wieder auf ein dialogisierendes Prinzip zurückgegriffen wird, handelt es sich dabei eher um Solowerke, die mit Begleitung versehen sind. Die Werke sind entsprechend in besonderem Maße vergleichbar mit den Übungswerken von Agostino Poli. Aufgrund ihrer Einfachheit, was Stimmumfang als auch Virtuosität angeht, müssen sie deshalb als Unterrichtswerke gelten.⁷¹ Eine Aufführung der von den Hofmusikern durchgeführten Konzerte liegt nahe, insbesondere, da der Kompositionszeitraum wohl mit der Tätigkeit Zumsteegs als Musiklehrer an der Hohen Karlschule zusammenfallen dürfte.⁷²

Bei dem Terzetto per Trè Violoncelli von 1785 handelt es sich vermutlich um eines der ersten Stücke, die Zumsteeg im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer an der Hohen Karlsschule komponierte.⁷³ Das Violoncello Primo bildet dabei die Hauptstimme, während den Violoncelli Secondo und Terzo eine Begleit- und Nachahmungsfunktion zukommt. Die einfach gehaltenen Stimmen (der Ambitus umfasst lediglich zwei Oktaven je Stimme) lassen keine virtuoson Spieltechniken erkennen. Die Tempobezeichnungen sowie der strukturelle Aufbau zeigen allerdings Ähnlichkeit zu den Cellokonzerten der späten 1780er Jahre. Die Abfolge Andantino, Allegro, Presto, Tempo primo [Andantino] entspricht einem viersätzigen Aufbau. Das Andantino setzt mit einer viertaktigen Einleitung im Unisono ein, während das erste Thema in T. 5 beginnt und als solches im Tempo primo wiederkehrt. Im Presto, das in Rondoform steht, tritt die wechselnde Funktion des zweiten

⁶⁹ Gemeint waren wohl seine „Trois duos pour flûte & violoncelle“ (RISM A/I Z 621),

⁷⁰ Siehe die Auflistung bei Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 12 LWV A III, 1,2,4,5,6.

⁷¹ Dies würde auch erklären, weshalb Zumsteeg sich gegen die Veröffentlichung wehrte.

⁷² Der Grund weshalb sich lediglich die geringe Anzahl von fünf kammermusikalischen Werken für Violoncello erhalten hat, dürfte in der Tradierpraxis liegen. Genauso wie Kauffmann, Mohl und Poli wurden wohl nicht immer Abschriften angefertigt, sodass sich schlussendlich viele der Sonaten Polis später im Besitz Zumsteegs befanden. Entsprechend wäre naheliegend, dass Zumsteegs eigene Kompositionen in den Besitz seiner Schüler kamen.

⁷³ Das Werk hat sich im Manuskript in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52p erhalten und erschien 1983 von Gerhart Darmstadt herausgegeben im Druck. Terzetto per Tre Violoncelli, hrsg. von Gerhart Darmstadt, [Amsterdam] 1983.

Cellos besonders deutlich hervor. Während es im Thema dem ersten Cello eine kleine Terz tiefer folgt, schließt es sich in der zweiten Hälfte des ersten Couplets dem dritten Cello an. Die ansonsten äußerst akkurate Notenausgabe von Gerhart Darmstadt trennt die Sätze voneinander, während die Stimmausgaben lediglich durch doppelte Taktstriche Satzanfang und -ende anzeigt. Die kompositorische Intention muss entsprechend als durchgängiges Werk gedeutet werden und lässt sich aufgrund dieses Aufbaus in die Cellokonzerte nahtlos eingliedern. Die Verwendung der Tempo primo Abschnitte, die zur kompositorischen Geschlossenheit der Werke eingesetzt werden, dient damit als weiteres Indiz zur Datierung der diese Bezeichnung verwendenden Cellokonzerte. Aufgrund der Besetzungsgleichheit mit den von Agostino Poli komponierten Werken muss davon ausgegangen werden, dass die Kompositionen mit seinem einstigen Lehrer in Verbindung standen, auch wenn sich stilistische und strukturelle Unterschiede in der Komposition zeigen.

Die stilistischen Ähnlichkeiten in Zumsteegs Werk mit demjenigen von Agostino Poli zeigen sich auch in der Sonate Nr. 15, die sich im Besitz Zumsteegs befand, und vermutlich von Agostino Poli komponiert worden ist. Indizien hierfür sind neben dem Titelblatt, das die Auslassung der Stelle des Komponisten trägt, die bei Zumsteeg eher selten zu findenden Wiederholungszeichen nach dem ersten Thema⁷⁴, sowie die wenigen Artikulationszeichen, insbesondere in der Dynamik, die sich in anderen Werken Zumsteegs vermehrt finden.⁷⁵ Sie fügt sich damit nahtlos in die erhaltenen Kompositionen in Cod. Mus. II fol. 8 ein.

Das Duo in C-Dur⁷⁶ ist für zwei Violoncelli geschrieben. Es hat sich lediglich in Stimmen erhalten, aus denen Frank Nagel eine Praktische Edition erstellte. Die Komposition verwendet den Tenorschlüssel für beide Stimmen, was auf eine Komposition bis 1788 hindeutet. Die Faktur der Stimmen, die sich zumeist in Terzabstand bewegen, vermeidet in der begleitenden, zweiten Stimme eine einfach gehaltene Basslinie. Der Umfang beider Stimmen bewegt sich zumeist innerhalb von zwei Oktaven. Große Sprünge werden dabei eher vermieden⁷⁷, sodass die Komposition ebenfalls als Übungsstück zu werten ist.

Als einzige zweisätzliche Sonate erschien 1804 bei Breitkopf und Härtel die Sonate pour violoncelle et basse⁷⁸ ein Werk, das als unvollständige Sonate zu gelten hat. Folkmar Längin, der die Sonate 1961 erneut herausgab, ergänzte aus diesem Grund noch einen dritten Satz.⁷⁹ Längin übernahm in der Edition allerdings lediglich die Cellostimme, während er die Bassstimme für ein Tasteninstrument einrichtete. Ein ähnliches Verfahren wandte Klaus Stoll in seiner Edition von 1983 an, in welcher er ebenfalls in den Notentext des Kontrabasses eingriff⁸⁰, er verzichtete allerdings

⁷⁴ Im Gegensatz zu Zumsteeg ist eine solche Verwendung bei Poli in beinahe allen Sonaten, Quintetten und Quartetten zu finden.

⁷⁵ Im Gegensatz dazu finden sich in D-SI, Cod. Mus. II fol. 8 kaum Ausdruckszeichen.

⁷⁶ Die Handschrift findet sich in D-SI, Cod. Mus. II fol. 52q. Vgl. Duo in C-Dur für zwei Violoncelli, hrsg. von Frank Nagel, Zürich, 1974. Nagel vermerkt auf der ersten Seite, dass die Ausgabe „Nach einer Handschrift der Stadtbibliothek Augsburg“ erstellt worden sei. Auf Nachfrage wurde mir mitgeteilt, dass die Augsburger Stadtbibliothek nicht im Besitz dieses Manuskriptes sei, weshalb davon auszugehen ist, dass sich Nagel täuschte und die Stuttgarter Handschrift aus dem Nachlass als Vorlage benutzte.

⁷⁷ Eine Ausnahme stellt die zweite Phrase sowie deren Wiederholungen im Allegretto (T. 82–85; T. 90–93; T. 138–141) dar.

⁷⁸ Sonate pour violoncelle et basse, Leipzig, 1804, RISM ZZ 623. Die erste Werbung für das Werk erschien am 7. Juli 1804. Siehe [Werbung für die Sonate pour Violoncelle et basse], in: Intelligenzblatt der Allgemeinen-Literatur-Zeitung, 7. Juli 1804, SP. 872.

⁷⁹ „Um das Werk für den heutigen Gebrauch aufführbar zu machen, wurde die Baß-Stimme als schlichter, frühklassischer Klaviersatz ausgearbeitet und als Finale der letzte Satz einer anderen, Manuskript gebliebenen Cello-Sonate Zumsteegs angefügt, der jederzeit auch wegbleiben kann.“ Zitiert nach Sonate B=Dur. Für Violoncello und Klavier, hrsg. von Folkmar Längin, Frankfurt, London, New York 1961, Vorwort. Bei dem ergänzten dritten Satz handelt es sich um das Presto der Sonate für Violoncell mit Bass in Elafa, Cod. Mus. II fol. 52r, D-SI, das Agostino Poli zugeschrieben werden muss.

⁸⁰ Die erste Einspielung von Klaus Stoll von 1978 folgte dem Klaviersatz. 1983 gab der Cellist die Noten als Unvollendete Sonate B-Dur heraus, wobei die Stimmen des ersten Druckes wiedergegeben wurden. Vgl. Unvollendete Sonate B-Dur,

auf das Anfügen eines dritten Satzes. Die Verwendung des Tenorschlüssels spricht erneut für eine Komposition bis zum Jahr 1788. Da die Sonate selbst erst nach Zumsteegs Tod erschien, muss davon ausgegangen werden, dass die Witwe einige der Noten zu den Musikverlegern schickte, die womöglich nicht vollständig waren.

Bei dem Duo concert. für 2 Violoncelle, welches von Landshoff⁸¹ aufgeführt wird, handelt es sich vermutlich um eine fehlerhafte Zuordnung.⁸²

Im Gegensatz zu den Cellokonzerten lassen sich in den kammermusikalischen Werken für Violoncello lediglich Anleihen aus den frühesten Konzerten Zumsteegs finden. Die stilistische sowie strukturelle Nähe zu den kammermusikalischen Werken von Agostino Poli steht dabei im Vordergrund. Zumsteeg dürfte die Stücke ausschließlich zu Übungszwecken entworfen haben, sodass sich die Werke zwangsläufig gegen die konzertanten Formen abgrenzen. Darüber hinaus lässt sich zeigen, dass Zumsteeg seine Werke häufig als harmonisch geschlossene Kompositionen gestaltete, sodass alle Sätze durch harmonische und melodische Überleitungen verbunden sind.

5.2 Quellenbeschreibung und Chronologie der Cellokonzerte

Die Cellowerke Zumsteegs übertreffen an Wichtigkeit innerhalb seines Œuvres alle anderen instrumentalen Kompositionen des Stuttgarter Hofmusikers. Sie umspannen den Kompositionszeitraum zumindest der Zeit zwischen seinen ersten verfassten Werken im Jahr 1777 und seiner Tätigkeit als Konzertmeister im Jahr 1792. Innerhalb dieser 15 Jahre entwickelte sich Zumsteeg von einem gelehrigen Schüler hin zu einem kunstvollen Komponisten. Über die Anzahl der Cellokonzerte gibt es abweichende Darstellungen: Da Zumsteeg nach Aussage von Luise seine Noten sorglos verschenkte, befanden sich bereits vor seinem Tod auch die unverlegten Konzerte vermutlich nur noch zum Teil im Hause Zumsteegs. In einem Brief an Breitkopf und Härtel schrieb Luise Zumsteeg am 5. Juni 1799:

„Immer kam ein Freund, dem er es [= das Überreichen seiner Manuskripte] ungerne versagte. [...] Dies ist aber immer der Fall mit seinen Arbeiten, dass Er selbst sie niemals besitzt, wie Er denn schon viele Violoncell, Flöten etc. Concerte gesetzt, von denen Keines mehr in seinen Händen ist.“⁸³

Johann David Schwegler, der sich um das Wohl der Familie kümmerte, muss direkt nach dem Tod ein Verzeichnis der Kompositionen Zumsteegs angelegt haben, in welchem noch 15 Cellokonzerte genannt wurden.⁸⁴ Landshoff gibt an, dass sich dieses Verzeichnis im Besitz des „Herrn Rudolph Zumsteeg“, dem Enkel des Komponisten, befände mit welchem er persönlichen Kontakt hatte.⁸⁵ Über den Verbleib der Liste ist heute nichts mehr in Erfahrung zu bringen, sie muss entsprechend als

hrsg. von Klaus Stoll, Berlin/Wiesbaden 1983. Stoll griff allerdings ebenfalls in den Notentext ein und ergänzte etwa kurze Kadenzes und vermerkte im erläuternden Text der Ausgabe: „Der Bearbeiter Klaus Stoll hat dem Kontrabaß-Part reichere Aufgaben im Sinne eines ‚Dialogisierens‘ mit dem meist führenden Violoncello zugeteilt, die dem heutigen, fortgeschrittenen Stand der Spieltechnik entsprechen.“. Der Kommentar „Die hier vorgelegte unvollendete Sonate liegt als Manuskript in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ ist auf Nachfrage der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien inkorrekt, die kein solches Manuskript besitzt. Stoll ergänzte in einer email an mich, dass es sich dabei um ein Manuskript einer „Sammlung Wilhelm [!] Heiden“ gehandelt hätte.

⁸¹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 177.

⁸² Siehe Rheinforth: Musikverlag Gombart (1999).

⁸³ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 152. Der Brief befand sich 1925 noch im Besitz von Breitkopf und Härtel, wo er im Verzeichnis von Wilhelm Hitzig genannt wurde. Heute ist der Originalbrief verschollen, vermutlich wurde er beim Bombenangriff auf das Archiv von Breitkopf und Härtel 1943 zerstört.

⁸⁴ Siehe ebd., 151–152, Anm. 12. Da sich Landshoff in Bezug auf die Kantaten bereits in Bezug auf die Person Schwegler täuschte, liegt auch an dieser Stelle die Vermutung nahe, dass es sich vielleicht eher um Johann Heinrich Schaul handelte, der den musikalischen Nachlass der Familie Zumsteeg verwaltete. Da dies jedoch bisher nur mit Sicherheit von den Kirchenstücken gezeigt werden konnte und Landshoff Kontakt zur Familie Zumsteeg hatte, behalte ich ohne neue Nachweise Schwegler als Autor des verlorenen Verzeichnisses bei.

⁸⁵ Siehe ebd., 151, Anm. 4.

verschollen gelten. Mit dem Abfassen der Dissertation Landshoffs befanden sich jedoch nur noch zehn Cellokonzerte im Besitz der Familie. Auch Gustav Adolph, der Sohn Zumsteegs, verschenkte Autographe des Vaters, sodass sich die Diskrepanz zwischen dem Abfassen der Liste und den von Landshoff vorgefunden Konzerten zu einem Teil darin finden könnte. Der Enkel hatte bereits 1878 einen Teil der noch vorhandenen Musikalia an die Königlich Öffentliche Bibliothek in Stuttgart übergeben, in deren Besitz sie seither verblieben sind.⁸⁶ Die Instrumentalmusik wurde allerdings erst 1903 an die Stuttgarter Bibliothek abgegeben. Heute befinden sich im Nachlass Zumsteegs noch elf Konzerte für Violoncello, wobei das [Cellokonzert in F-Dur], Cod. Mus. II fol. 52l, D-Sl, unvollständig erhalten ist.⁸⁷ Landshoff erwähnt es weder im Haupttext noch in seinem Werkverzeichnis, auch wenn es sich gemeinsam mit den anderen Konzerten im Eingangsbuch der Württembergischen Landesbibliothek findet. Es steht nicht zu vermuten, dass zwischen Landshoffs Dissertation und der Übergabe des Nachlasses 1903 ein weiteres Konzert aufgefunden wurde. Wahrscheinlicher ist, dass es im Rahmen der Übergabe des gesamten Nachlasses vielleicht erst bei der Katalogisierung zutage trat und entsprechend Landshoff aufgrund seiner Unvollständigkeit schlichtweg entging. Landshoff muss die Werke zu einem Zeitpunkt eingesehen haben, als diese keine Signaturen besaßen. Seine eigene Nummerierung, die bei jedem Konzert als LWV (= Landshoff-Werk-Verzeichnis) vermerkt wurde, folgt unterschiedlichen Kriterien, in welcher LWV A II 1–5 numerisch und chronologisch geordnet sind. Darauf folgen die beiden undatierten aber nummerierten Konzerte LWV A II 6–7 sowie drei ungeordnete Konzerte. In den ungeordneten Konzerten finden sich zwei nicht näher definierte Konzerte in Es-Dur deren Quellen sich dem LWV nur willkürlich zuweisen lassen. Da keine weiteren Abschriften der Werke existieren schien es zweckmäßig als eindeutige Zuordnung die Signaturen der Württembergischen Landesbibliothek bevorzugt zu verwenden, wenngleich im Folgenden ebenfalls das LWV mit angeführt wird.

Einige Konzerte sind abgesehen von einer Ausnahme entweder von fremder Hand datiert oder ebenfalls von fremder Hand nummeriert. Bei dem einzigen Konzert, das sowohl datiert als auch nummeriert ist, handelt es sich um das *Konzert in Es-Dur* D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b. Es ist datiert auf 1777 und besitzt als Nummer 9 bereits eine recht hohe Nummer. Weshalb lediglich drei Konzerte überhaupt von fremder Hand nummeriert sind, die anderen jedoch nicht, wirft weitere Fragen auf. Insofern die Nummerierung zu einem späteren Zeitpunkt, vielleicht im Zuge der von Schwegler erstellten Liste geschehen ist, wäre es unlogisch, dass die anderen erhaltenen Konzerte nicht ebenfalls nummeriert sind. Dies würde bedeuten, dass der Schreiber zum Zeitpunkt einer Nummerierung die Konzerte entweder nicht konsequent durchnummeriert hätte, oder ihm die heute vorhandenen Konzerte in dieser Form nicht vorlagen. Sollte es sich bei dem Nummerierenden um Schwegler gehandelt haben, können die unnummerierten Konzerte erst nach Erstellung des Verzeichnisses in den Besitz der Familie Zumsteeg, zumindest aber in den Besitz des Enkels Rudolph Heinrich Zumsteeg, gelangt sein. Da aufgrund des in allen drei Fällen einheitlichen Schriftbildes von einer Nummerierung zum Zeitpunkt der Abschrift ausgegangen werden kann, liegt es allerdings nahe, dass der Komponist selbst oder dessen Frau die Nummerierung vornahm. Die drei nummerierten Cellokonzerte⁸⁸ in As-Dur [Nr. 7] (fol. 52a), in Es-Dur [Nr. 9] (fol. 52b) und c-Moll [Nr. 10] (fol. 52c) wurden offenkundig

⁸⁶ Siehe dazu Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 72. Weshalb Weber schreibt, dass die Konzerte verschollen gewesen seien, ist unklar. Siehe Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71.

⁸⁷ Vgl. die Quellenbeschreibung von Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 141–142.

⁸⁸ Weber merkte an, dass das *Konzert in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h), das auch bei Gombart gedruckt worden ist, Zumsteegs erstes Konzert sei. Weil es „als das erste bezeichnet wird, wird es in den Jahren 1776/1777 entstanden sein, da bereits zwei weitere Konzerte die Jahreszahl 1777 tragen.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71. Diese Argumentation ist in sich unschlüssig, da das erste bei Gombart gedruckte Konzert vermutlich erst zwischen 1794 und 1804 nach Augsburg gelangte und aufgrund der stilistischen Kompositionsweise sich tendentiell nicht um Zumsteeg's erstes Konzert handelte. Vgl. dazu auch Swain: Three cello concertos (1991), S. 29.

Nr. (Swain)	Tonart	Signatur (D-SI)	Datierung
1	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52b	1777
2	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52i	-
3	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52k	-
4	D-Dur	Cod. Mus. II fol. 52d	1777
5	B-Dur	Cod. Mus. II fol. 52e	1779
6	A-Dur	Cod. Mus. II fol. 52h	(1788) [fraglich]
7	As-Dur	Cod. Mus. II fol. 52a	1788 [irrtümlich]
8	As-Dur / A-Dur	Cod. Mus. II fol. 52f	1788
9	G-Dur	Cod. Mus. II fol. 52g	1792
10	c-Moll	Cod. Mus. II fol. 52c	-

Tabelle 5.4: Datierung der Cellokonzerte Zumsteegs nach Swain, *Three cello concertos*, S. 31–32.

anhand ihrer Nummerierung für die Bibliothek katalogisiert. Ob die Nummerierung selbst einer inneren Chronologie folgt, lässt sich nicht eindeutig bestätigen, zumindest lässt sie es aber glaubhaft erscheinen, dass eine stringente Zählung existent gewesen sein musste. Da davon ausgegangen werden muss, dass zum Zeitpunkt der Nummerierung des Konzertes der Nummer zehn alle vorherigen Konzerte nummeriert waren, lässt sich daraus ableiten, dass sieben Konzerte nummeriert waren, die jedoch dieser Argumentation folgend nicht mit den weiteren Konzerten übereinstimmen können. Es müssen deshalb mindestens die zehn nummerierten Konzerte zusammen mit weiteren acht unnummerierten Konzerte existiert haben, sodass sich eine Anzahl von insgesamt 18 Konzerten ergibt, die vermutlich existierten.

Ausgehend von dieser Quellenlage argumentiert Landshoff, dass die Cellokonzerte in zwei Phasen eingeteilt werden können: in die, die während Zumsteegs Zeit als Zögling in der Hohen Karlschule entstanden sind, und diejenige, in welcher er als Lehrer aufgetreten war.⁸⁹ Diese Einschätzung ist sicherlich für die heute erhaltenen Quellen zutreffend, muss jedoch notwendigerweise aufgrund der verlorenen Konzerte unvollständig sein. Ludwig Schubart äußerte in Zumsteegs Nekrolog, der in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung abgedruckt wurde, dass er „jenes Instrument [Cello] anderer Geschäfte wegen später nicht mehr viel kultivierte.“⁹⁰ Dies mag insbesondere für den Solocellisten zutreffend gewesen sein. Dass er jedoch aufgehört hätte Konzerte zu schreiben, geht daraus nicht hervor. Die Entstehungszeiten der Konzerte sowie die Aufführungsdaten legen eine andere Lesart nahe. Während das A-Dur/As-Dur Konzert auf 1788 datiert ist, findet sich erst im April 1789 die nächste gesicherte Aufführung eines Konzerts von Zumsteeg⁹¹ und während das *Konzert in G-Dur* wohl 1792 komponiert wurde, ist 1794 ein weiteres Konzert Zumsteegs aufgeführt worden.⁹² Gerade die Aufführung eines Konzertes von 1794 zeigt, dass Landshoffs Interpretation nicht ganz schlüssig ist, denn Zumsteeg hatte in seiner Funktion als Konzertmeister sicherlich die Aufgabe des Dirigats und setzte sich entsprechend weiterhin für seine Cellokonzerte ein.

⁸⁹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 151–152, Anm. 12 Landshoff 1900, Johann Rudolph Zumsteeg, .

⁹⁰ Zitiert nach ebd., S. 152, Anm. 12.

⁹¹ „In dieser heiligen Woche werden Dienstag den 7ten April auf dem kleinen HofTheater nachstehende musikalische Stücke aufgeführt werden: 1.) Sinfonie von Haidn. – 2) Violoncellekoncert von Zumsteeg. – 3) Motet von Boroni, gesungen von Mad. Gauß. – 4.) Konzert von zwei Hautbois, von Schwegler. – 5) SinfonieKonzertante von Pleyel. – 6) Motet von Deller, gesungen von Mad. Poli. – 7) Konzert von zwei Flöten, von Dieter. – 8) Motett von zerschiedenen Stimmen, von Kapellmeister Poli. – 9) Sinfonie von Haidn.“, Zitiert nach SC, 41, 6. April 1789, S. 80.

⁹² Siehe Anonym: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] (1794), S. 180.

Tonart	Sign.	Vl. 1+2	Vla.	Ob. 1+2	Cor. 1+2	Fag 1+2	Solo- Vlc/ Solo- Fl	B.
As-Dur	52a	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
Es-Dur	52b	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
c-Moll	52c	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
D-Dur	52d	+	+	+	+ [in D]	0	+	+
B-Dur	52e	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
As-Dur / A-Dur	52f	+	+	0	+ [in Es und E]	0	+	+
G-Dur	52g	+	+	0	0	0	+	+
A-Dur	52h	+	+	+	+ [in D]	0	+	+
Es-Dur	52i	+	+	+	+ [in Es]	+	+	+
Es-Dur	52k	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
F-Dur	52l	?	?	?	?	?	+	?
D-Dur	52m	+	+	0	+ [in D]	0	+	+
G-Dur	52n	+	+	+	+ [in G]	+	+	+
D-Dur	52o	+	+	+	+ [in D]	0	+	+

Tabelle 5.5: Instrumentierung des Instrumentalwerke.

Bereits Swain erstellte eine Chronologie der Cellokonzerte, die auf den vorhandenen Datierungen der Manuskripte beruhte (siehe Tabelle 5.4). Das *Konzert in As-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52a) ist dabei genauso wenig zu datieren wie das *Konzert in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h)⁹³. Die durchaus kenntnisreiche Ordnung Swains wurde von ihm nicht weiter begründet, sodass die Kriterien der chronologischen Nummerierung zweifelhaft bleiben müssen – darüber hinaus erwähnt auch er das unvollständig erhaltene *Konzert in F-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52l) nicht.

5.3 Analytische Aspekte der Cellokonzerte

5.3.1 Instrumentierung

Betrachtet man die Besetzung der Violoncellokonzerte unter Berücksichtigung der Flötenkonzerte (52m, 52n, 52o), fällt auf, dass Zumsteeg die Besetzung kaum veränderte (siehe Tabelle 5.5). Diese gleichbleibende Besetzung lässt Abweichungen umso deutlicher hervortreten. Zu den Auffälligkeiten zählt zunächst die Verwendung des Fagotts als Bassinstrument, welches innerhalb der konzertanten Werke überhaupt sehr selten eingesetzt wird. Am aussagekräftigsten sind die Hörner, die innerhalb der Cellokonzerte lediglich in der Stimmung Es-Dur und D-Dur auftreten, wie aus der Abbildung ersichtlich wird.⁹⁴

⁹³ Zum *Konzert in A-Dur* vergleiche den kommentierten Briefwechsel zwischen Heinzer und Swain. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 29–30. Tatsächlich findet sich im Eingangsbuch hinter dem Katalogeintrag von 1903 die Datierung „[1788]“, sie lässt sich allerdings, wie Heinzer im Brief an Swain von 1989 beschreibt anhand der Noten nicht verifizieren.

⁹⁴ Die Verwendung spiegelt sich ebenfalls in Zumsteegs Ouvertüren seiner Singspiele wieder, während bei den Prologen hauptsächlich Hörner in D und G verwendet werden. Eine entsprechende Stimmung lässt sich sogar noch in den ab 1795 komponierten Kantaten nachweisen, in welchen ebenfalls die Hörner in D und Es am häufigsten auftreten. Die einzige Ausnahme bildet das *Konzert in As Dur A-Dur*, in welchem ebenfalls Hörner in E Verwendung finden.

Da in Zumsteegs gesamtem Werk die Hörner in F, in A und in C vorkommen, lässt sich vermuten, dass zum Zeitpunkt des *Konzertes in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h) die Hörner in A noch nicht verfügbar waren. Die Verwendung der Fagotte zur Verstärkung der Bassstimme im *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52i) sowie im *Flötenkonzert in G-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52n) wirkt schleierhaft, da Zumsteeg sie hauptsächlich in denjenigen Werken einsetzt, die entweder der Harmoniemusik zuzurechnen sind oder mit seinem Theaterschaffen in Verbindung stehen.⁹⁵ Völckers hat in seiner Aufstellung darauf hingewiesen, dass Zumsteegs Instrumentierung „von Werk zu Werk reicher wird“⁹⁶. Diese Behauptung trifft allerdings nicht auf die Cellokonzerte zu, deren variierende Instrumentierung sich nicht mit einer Chronologie deckt. Da Zumsteeg keines seiner Konzerte mit Klarinetten besetzte, lässt sich mutmaßen, dass ihm zum Zeitpunkt der Komposition ebenfalls noch keine Klarinetten zur Verfügung standen.⁹⁷ Da die Stimme des Basso Continuo lediglich als Bass bezeichnet wurde, müssen darunter Fagott, Violoncello und Kontrabass gefasst werden. Das *Konzert in G-Dur* (1792), welches vollständig auf Bläser verzichtet, stellt entsprechend sowohl in der Instrumentierung sowie durch die fehlerhafte Partitur eine Ausnahme dar, was auf äußere Bedingungen zurückzuführen sein muss.⁹⁸ Eine naheliegende Erklärung wäre, dass die Partitur nicht von Zumsteeg erstellt wurde und entweder der Sammlung der eigenen Werke oder zur Veröffentlichung gedient haben muss.

Melodik

Zumsteegs Melodik wurde in bisherigen Studien lediglich in Hinblick auf dessen Liedschaffen betrachtet.⁹⁹ Was Form und Konstruktionsweise betrifft, wurde deshalb von Landshoff bereits 1900 auf die Nähe zu Benda hingewiesen.¹⁰⁰ Sollte dies auf die Lieder Zumsteegs zutreffen, ist die Aussage für die Instrumentalmusik wenig differenziert. Zumsteegs Lehrer – Poli, Seubert und Malter sowie der für Theaterproduktionen äußerst wichtige Französischlehrer Joseph Uriot – waren eher an der Kunst in Frankreich interessiert.¹⁰¹ Zumsteeg verwendet häufig eine Dreiklangsmotivik gemeinsam mit einem regelmäßigen, zumeist achttaktigen Aufbau seiner Themen.¹⁰² Motive, die einen Satz bestimmen, verwendet er kaum. Eine Durchführung im Sinne einer Sonatenhauptsatzform zu entdecken ist entsprechend abwegig. Während das erste Thema zwar häufig als Beginn von Solo- und Tuttiabschnitten dient, bedient sich Zumsteeg bereits nach dessen erstem Erklängen einer neu-

⁹⁵ Vgl. etwa seine Singspiele *Betrug aus Liebe*, *Armide* und *Tamira*, sowie der Prolog von 1782.

⁹⁶ Siehe Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 83. Völckers lässt dabei allerdings die großen zeitlichen Unterschiede sowie die damit einher gehenden zeitgeschichtlichen Entwicklungen außen vor. Der Unterschied zwischen *Tamira* von 1788 sowie der *Geisterinsel* von 1798 bleibt damit genauso unkommentiert, wie die inhaltlich bedingte Verwendung zusätzlicher Instrumente, etwa in *Das Tartarische Gesetz* von 1780.

⁹⁷ Seit wann Klarinetten in Stuttgart im Orchester verfügbar waren, lässt sich bisher noch nicht genau bestimmen. Im Operschaffen Zumsteegs treten sie erst mit der *Geisterinsel* 1798 auf. Aufgrund der undatierten Werke (Marche, Cod. Mus. II fol. 51n, D-Sl), *Dansé* (*Dansé*, Cod. Mus. II fol. 51s, D-Sl), das Terzetto (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 51w), sowie in der *Fête à Hohenheim* (*Fête à Hohenheim*, Cod. Mus. II fol. 51m, D-Sl) lässt sich stilistisch vage vermuten, dass es sich dabei um die späten 1790er Jahre handelte. Klarinettenspieler wurden erst zwischen 1798 und 1803 in den Hof-Adreßbüchern genannt.

⁹⁸ Da die Partitur später als die Stimmen entstanden sein muss, ist die Annahme, dass sich die Bläserstimmen bereits zum Zeitpunkt der Entstehung nicht zur Verfügung standen, ebenfalls möglich.

⁹⁹ Vgl. Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), 86f. Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart [u.a.] 1902, S. 335–338.

¹⁰⁰ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 124. Friedländer schloss darüber hinaus auch die prägende Rolle Glucks ein, siehe Friedlaender: Das deutsche Lied (1902), S. 337.

¹⁰¹ Gerade in seinen Opern und Singspielen finden sich kaum Hinweise auf eine Orientierung an italienischen Vorbildern. Vgl. die Ouvertüre aus Zumsteegs einziger italienischer Oper *Ippolito*. Dennoch wurde dies behauptet: „Was die Thematik der Konzerte betrifft, so zeigen die ersten Konzerte aus den siebziger Jahren ein Gemisch von italienischen und Mannheimerischen Stilprinzipien, wobei die italienischen überwiegen.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71–72.

¹⁰² Zur Melodik vgl. Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 91–96.

en Melodie, die in keinem Zusammenhang zum vorhergehenden Material steht. Die Melodie bei Zumsteeg lässt sich entsprechend eher als Abfolge unterschiedlicher Phrasen begreifen, die sich im Verlauf der einzelnen Couplets in Virtuosität und Ausdruck steigert. Während Völckers bei Zumsteeg einen „Mangel an ursprünglich-volksmäßiger Erfindungsgabe [...] auf dem Gebiet des Liedes und der Ballade“¹⁰³ feststellt, lässt die Melodik der dritten Sätze entweder auf eine real existierende Volksliedmelodie schließen, oder eine in dieser Faktur erfundene. Ob Zumsteeg überhaupt darum bemüht war, im Sinne einer volkstümelnden Idee seine Themen einfach zu halten, lässt sich aus den Cellokonzerten nicht ablesen. Vielmehr zeigt sich, dass eine schlichte Melodie in der Regel durch Läufe und Verzierungen angereichert wurde.

5.3.2 Harmonik

Zumsteegs Verwendung harmonischer Fortschreitungen ist im Hinblick auf dessen Entwicklung als Komponist zu betrachten. Während sich die frühen Werke zumeist lediglich harmonisch naheliegender Funktionen bedienen, treten mit zunehmender Erfahrung des Komponisten kühnere Modulationen sowie harmonische Sprünge in den Vordergrund. Diese Tendenz lässt sich nahtlos mit den vorhandenen Datierungen sowie bei den undatierten Werken gestützt durch weitere Indizien in Einklang bringen. Zumsteeg scheint insbesondere bei der Komposition der Exposition gleichbleibende Vorlieben in Bezug auf die Verwendung der harmonischen Mittel gehabt zu haben. Während innerhalb von Phrasen kaum die stufeneigenen Funktionen verlassen werden, sucht Zumsteeg an Übergängen sowie an formalen Schnittstellen den harmonischen Bruch in Form von Querständen. Diese erreicht er insbesondere durch harmonische Rückungen im Halbtonbereich, zumeist mehrfach auf dominantischen Funktionen, sowie unvorbereitete mediantische Sprünge, die als formale Trennung eingesetzt werden. Gerade der Mediantensprung wird damit weniger als Klangfarbenwechsel eingesetzt, sondern vielmehr als Spiel mit dem harmonischen Erwartungshorizont der Zuhörer. Er ist damit gleichzusetzen mit der Generalpause, die lediglich an harmonisch eindeutigen Stellen eingesetzt wird, und dann durch Nichterklingen des zu Erwartenden scherzhaft verwendet wird. An keiner Stelle wird allerdings die Generalpause eingesetzt, um das harmonische Gefüge zu verlassen, sodass deutlich wird, dass Zumsteeg harmonische Mittel lediglich in begrenztem Maß einsetzte.

5.3.3 Form

Zumsteegs Formensprache der Cellokonzerte ist nur bei flüchtigem Blick eine begrenzte.¹⁰⁴ Betrachtet man die Tempobezeichnungen im Vergleich, zeigt sich eine oberflächlich äußerst einheitliche Tempobezeichnung mit den entsprechenden Charakteristiken.

Die Folgerung, die Weber jedoch aus der größtenteils einheitlichen Tempobezeichnung der Sätze zieht, entpuppt sich in der detaillierten Analyse als vorschneller Schluss (Vgl. Tabelle 5.6).¹⁰⁵ Während sich die frühen Konzerte schematischer an eine Ritornellform halten, wendet Zumsteeg sich in seinen späten Konzerten einer eigenen, freien Form zu. Der Komponist war offensichtlich darum bemüht die dreisätzig segmentierte Form in eine einzige zu überführen. Dieses *A Seque* Prinzip durchdringt seine Konzerte spätestens seit 1788 und erweist sich als Anleihe aus seinen Overtüren.

¹⁰³ Zitiert nach ebd., S. 94. Völckers bezieht sich mit seiner Aussage auf die Dissertation von Franz Szymichowski.

¹⁰⁴ Völckers unterstellt dies: „Zumsteegs Formenwelt ist recht begrenzt; vor allem in den Frühwerken kommt er nirgends über das Vorbild Iomellis und seiner Zeitgenossen hinaus.“ Zitiert nach ebd., S. 86. In gewissem Gegensatz dazu steht die weitere Argumentation Völckers, wenn er im Folgenden ausführt, dass sich die „mehrstimmigen Ensemblesätze [...] keinem bestimmten Formtyp eingliedern [lassen].“ Zitiert nach ebd., S. 88. Weber geht über die Einschätzung Völckers noch hinaus, indem er eine analytische Betrachtung der Cellokonzerte generell ablehnte und als Begründung anführte, dass sie „alle dasselbe formale Gesicht [haben], bis auf eines, dessen Form besondere Bedeutung besitzt.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 71.

Konzert / Tonart	1. Satz	2. Satz	3. Satz
[52a] Es-Dur	Allegro	Adagio	Rondo allegro
[52b] Es-Dur	Allegro moderato	Adagio cantabile	Rondo
[52c] c-Moll	Allegro con spirito	Adagio	Allegro assai
[52d] D-Dur	Allegro Spiritoso	Adagio	Rondau
[52e] B-Dur	Allegro	Adagio	Allegro assai
[52f] As-Dur A-Dur*	Largo – Adagio	Allegro	Primo Tempo
[52g] G-Dur	Allegro Moderato	Andante grazioso	Allegretto
[52h] A-Dur	Allegro	Andante	Rondo
[52i] Es-Dur	Allegro	Adagio	Rondo
[52k] Es-Dur	Allegro	Adagio	Allegro vivace
[52l] F-Dur	Allegro	Largo	Rondeau Allegretto

Tabelle 5.6: Satzbezeichnung der Cellokonzerte.

Da im Zeitraum 1787 bis 1788 das Melodrama die beherrschende Musikform im Denken Zumsteegs ist, die nicht nur auf sein Lied- und Balladenschaffen ausstrahlte, ist es kaum vorstellbar, dass das Melodrama keinen Einfluss auf sein instrumentales Werk gehabt haben sollte. Die größte Übereinstimmung zwischen Cellokonzert und Ballade erreicht Zumsteeg in den dritten Sätzen. Zumsteeg wählt für beinahe alle Sätze eine variierte Ritornellform, die mitunter als Sonatenhauptsatzform oder auch als Liedform gelesen wurde.¹⁰⁶ Der Komponist verwendete in der Mehrzahl der Fälle in den ersten beiden Sätzen drei Solocouplets, die zumeist durch Orchestertutti getrennt werden. Der letzte zumeist als Rondo angelegte Satz bietet dabei die größte Varianzmöglichkeit, die Zumsteeg gerade in seinen späten Konzerten nutzt.

5.4 Einzelanalyse

5.4.1 *Konzert in As-Dur* (LWV A II 6)

Das *Konzert in As-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52a) zählt aufgrund seiner Nummerierung zu den Konzerten, die wohl während Zumsteegs Zeit als Musikzögling entstanden sind. Swain, der das Konzert vermutlich aus Versehen mit dem Jahr 1788 in Verbindung bringt, liefert keine Begründung für diese Datierung.¹⁰⁷ Aufgrund der Nummerierung „Nr. 7“ des Titelblattes (fol. 1r) lässt sich vielmehr annehmen, dass es noch vor dem mit 1777 datierten Es-Dur Konzert (Nr. 9) entstanden ist. Auch die Unterschrift Zumsteegs sowie der italienisierte Vorname „Rodolfo“ lassen sich als weitere Hinweise lesen, dass es sich um ein frühes Konzert handeln muss. Von den durch Nummerierung und Datierung einzuschätzenden Konzerten ist es damit als das früheste zu werten. Von diesem Konzert existiert nur eine Partitur in Reinschrift, die zwar kaum Schreibfehler enthält, allerdings für Zumsteeg die eher ungewöhnliche Eigenart trägt, Notenpapier zu sparen. Die insgesamt 52 Seiten Manuskript, ohne Schmutztitel, wurden mit zehn Zeilen Notenlinien vorrastriert, sodass

¹⁰⁶ Vgl. Orlamünder-Volk über D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52e]: „Der erste Satz (Allegro) lässt sich zunächst einmal mit der dreiteiligen Liedform vergleichen [...]. Dennoch lassen sich einige Ähnlichkeiten mit der Sonatenkonzertsatzform feststellen.“ Zitiert nach Verena Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello und Orchester in B-Dur (Cod. mus. II fol. 52e) von Johann Rudolf Zumsteeg, Diplomarbeit, Frankfurt am Main: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 2006, S. 85.

¹⁰⁷ Auch im Manuskript finden sich dazu keine Hinweise.

Orchester- einleitung	1. Couplet	Tutti	2. Couplet	Tutti/Solo (Reprise?)	3. Couplet	Schluss
1–52	53–122	123–147	148–172	173–197	198–226	227–240
1. + 2. Thema	1. + 2. Thema	Neues Mate- rial	Neues Mate- rial	1. + 2. Thema	Neues Mate- rial	Schluss
As-Dur	As-Dur	Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.7: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 1. Satz.

der Schreiber, höchstwahrscheinlich Zumsteeg selbst¹⁰⁸, bei der Besetzung von oben nach unten 2 Violinen, 2 Violen (in einer Zeile), 2 Oboen, 2 Hörner in Es (in einer Zeile), dem Solovioloncell sowie Bass insgesamt acht Notenzeile benötigte. Insbesondere in den Solopassagen, in welchen lediglich die Hörner Liegetöne zu spielen haben (beispielsweise T. 58f.) wählt er eine Notation in zwei Systemen, in welcher allerdings durch die Streicher und Solocello bereits alle 5 vorgezeichneten Notenzeilen belegt waren. Der Schreiber musste als Konsequenz über dem oberen System sowie unter dem unteren System eine weitere Notenzeile für die Hörner ergänzen. Mit den großen Bläserinsätzen wurde Zumsteeg zu einem Seitenumbruch genötigt, in welchem er wieder in die achtzeilige Notation zurückkehrte.

Formal wählte Zumsteeg im ersten Satz einen regelmäßigen Aufbau mit insgesamt drei Couplets, dessen Struktur sich wie folgt abbildet:

Die Melodie liegt in der Einleitung in der ersten Violine, und geht mit dem ersten Couplet entsprechend ins Violoncello über (T. 53–58). Der Einsatz des Solocellos wird allerdings durch die erste Violine im Unisono verstärkt. Die einfach gehaltene periodische Melodie des Themas wird mit dem Nachsatz beendet. Orchestrierung und Begleitung sind dabei ebenfalls schlicht gehalten. Die erste Stimme spielt eine repetitive Begleitfigur in Sechzehntel, die Zumsteeg eher in den zweiten Violinen verwendet und in der Orchestervorstellung des Themas (T. 6f.) auch gebracht hat. Die weiteren Streicher spielen durch ihre lang gehaltenen Noten weder melodisch noch rhythmisch eine entscheidende Rolle und dienen entsprechend lediglich zur harmonischen Stabilisierung des Klangs.¹⁰⁹ Durch die drei großangelegten Soloepisoden wird deutlich, dass die ungewöhnliche Tonart As-Dur nicht nur zu Beginn und Schluss dominiert, sondern als Fundament des gesamten Konzertes anzusehen ist. Das Ausweichen in die Dominante Es-Dur im 2. Solo entspricht der gängigen Praxis des Konzertaufbaus, indem ein harmonischer Bogen erzeugt wird, der zum Schluss des Konzertes wieder zur Grundtonart zurückführt. Der harmonisch abwechslungsreichste Abschnitt findet sich entsprechend im Tutti zum zweiten Couplet T. 123f., in welchem Zumsteeg über chromatische Bewegungen der Violine 1 und des Basso (T. 125–128) eine Quintfallsequenz vorbereitet.

Die sorgsam eingeführten Dissonanzen auf den schwachen Zählzeiten weisen noch nicht auf die scharfen Dissonanzen, die Zumsteeg in seinen geistlichen Kantaten erkennen lässt. Zumsteeg verwendet insbesondere das Mittel eines sequenzierenden Quintfalls (T. 129–153): Es-Dur → G7 → c-Moll → Es7 → As-Dur → C-Dur → F7 → As7 → Es-Dur.¹¹⁰ Die zurückhaltende Weise, in welcher Zumsteeg an dieser unmittelbar folgenden Stelle insbesondere die Erhöhungszeichen verwendet, lässt sich als markantes Indiz für ein frühes Werk werten, denn funktional greift Zumsteeg weder – wie er es später in sämtlichen Gattungen verwendet – Mediantsprünge noch Doppeldomi-

¹⁰⁸ Neben dem für die Handschrift sehr typischen Notenbild, legt insbesondere die Schreibweise des „R“ in seinem Namen „Rodolfo“ sowie dem „Rondo allegro“ des dritten Satzes nahe, dass der Schreiber der Unterschrift wie auch der Schreiber der Satzbezeichnungen als gleich anzusehen sind und entsprechend davon auszugehen ist, dass es sich um ein Autograph handelt.

¹⁰⁹ Auch die zweite Violine dient lediglich der Unterstützung, denn ihr tiefer Klang fällt mit den durchgängig gespielten Achteln des Basses zusammen.

¹¹⁰ Hier in Bezug auf die T. 129–133.

53

VI. 1
VI. 2
Vla.
Vlc.
B.

p

Abbildung 5.11: *Konzert in As-Dur*, 1. Satz, T. 53–58.

123

VI. 1
VI. 2
Vla.
B.

ff *Tutti*
sfz
sfz *sfz* *sfz* *p*

ff *Tutti*
ff *Tutti*

ff *Tutti*
sfz
sfz *sfz* *sfz* *p*

Abbildung 5.12: *Konzert in As-Dur*, 1. Satz, T. 123–128.

naten oder harmonische Rückungen auf. Die Melodie des ersten Themas entspricht in ihrer abwärts gerichteten Linie ganz den in diesem Satz vorherrschenden durch Erniedrigungszeichen sanft eingeführten Dominantklängen, die die harmonische Fortschreitung bewirken. Selbst die an dieser Stelle weit auseinander liegenden Tonarten werden stets durch Zwischendominanten, in der Regel auf unbetonte Zählzeiten vorbereitet.

Das Solocello wird in seinen Soloteilen kompositorisch sorgsam dramaturgisch gesteigert. Während der erste Soloeinsatz die Themendisposition des Orchesters aufgreift, finden sich sowohl in der zweiten wie auch in der dritten Soloepisode neue technische Elemente, die die Steigerung der Mittel erkennen lassen. In der zweiten Soloepisode bewirken die Doppelgriffe (T. 148f.) etwa eine klangliche Verdichtung und im 3. Solo finden besonders große Sprünge (meistens im Abstand einer Dezime) Anwendung.

Der zweite Satz, das *Adagio* in f-Moll, ist in seinen ausdrücklich in der Partitur vermerkten Dynamikzeichen höchst ausdifferenziert. Zumsteeg komponiert ein harmonisches Klanggerüst, das sich durch Orchesterschläge und anschließend sofortigem Piano äußerst abwechslungsreich gestaltet. Das Spiel mit der Lautstärke wird in diesem Satz darüber hinaus durch die Klangfarbe der Oboen bereichert. In Zusammenhang mit dem Tuttiabschnitt gibt Zumsteeg ihnen in T. 44–45 und 48–51 sogar eine kurze solistische Passage, in welchen sie zuerst ohne Begleitung und anschließend lediglich durch eine zurückhaltende Begleitung thematisches Material aufgreifen (siehe Tabelle 5.8). War im ersten Satz das Cello mit der ersten Violine im Zwiegespräch, findet im zweiten der musikalische Austausch zwischen Cello und beiden Oboen statt. Der Satz selbst ist kleinteilig konstruiert. Bereits im Manuskript lassen sich, durch Fermaten, Pausen und Doppelstriche markiert, die Formabschnitte optisch erkennen, deren größere Struktur als ABA'-Form zu werten ist.

A			B			A'		
Einleitung	Solo 1	Tutti	Solo 2	Tutti	Solo 3	Reprise Tutti	Solo 4	Schluss + Überleitung
1–18	19–29	30–38	39–47	48–53	54–57	58–61	62–72	72–79
f-Moll	As-Dur	As-Dur	c-Moll	As-Dur	As-Dur	f-Moll	f-Moll	Es-Dur

Tabelle 5.8: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 2. Satz

Die tonartliche Disposition macht deutlich, dass Zumsteeg sich stets auf ganze Teile bezieht. Auffällig ist die Dominanz von As-Dur in den Soloteilen, denn damit ergibt sich eine Schiefelage der dichotomen Dur-Moll Verteilung. Das Solocello erreicht erst auf den wirklich letzten Ton f-Moll und führt damit sowohl Orchester wie auch das Soloinstrument erst für den letzten Abschnitt zusammen.

Der letzte Satz, der erneut in der Ausgangstonart As-Dur steht, ist ein Rondo, dessen Ritornell viermal wiederkehrt und damit drei Soloabschnitte umschließt, die allerdings in ihrer Länge sowie in ihrem thematischen Material variieren.

A	B	A	C	A	D	A
1–16	17–122	123–138	139–218	219–234	235–320	321–336
As-Dur	As-Dur / Es-Dur	As-Dur	As-Dur / C-Dur	As-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.9: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 3. Satz.

Während damit das Thema (Siehe Abbildung 5.13) des Orchesters mit dem periodischen Aufbau von 16 Takten wiederkehrt, stehen die in Länge und Aufbau unterschiedlichen Soloabschnitte dazu

Abbildung 5.13: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, Melodie der Violine 1.

Abbildung 5.14: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, Vlc-Stimme, T. 25–44.

im Kontrast, auch wenn die blockhafte Kompositionsweise von sechzehntaktigen Perioden für den gesamten Satz formbestimmend bleibt.

Die durch ihre Schlichtheit eigentümliche Periode des Themas besteht aus einem achttaktigen Vorder- und Nachsatz, der sich selbst in viertaktige Phrasen untergliedern lässt. Das thematische Material, das die Soloteile dominiert, wird in T. 46–61 äußerst spät eingeführt. In der schematischen Regelmäßigkeit, die dem Satz zugrunde liegt, treten Abweichungen in der Phrasenlänge deutlicher hervor.¹¹¹ Vielleicht findet sich gerade darin die Erklärung, weshalb Zumsteeg im zweiten Abschnitt des ersten Soloteils (T. 25–45) einen unregelmäßigen Aufbau wählt, zumindest treten in den späteren Abschnitten keine weiteren Abweichungen dieser Gestalt auf.¹¹² Es handelt sich dabei um einen elftaktigen Einschub, in welchem die Melodie in die Grenzbereiche des Cellos geführt wird.

Anstatt in T. 33 die Melodie in Es-Dur zu schließen, führt Zumsteeg die Melodie fort und erreicht den Zielton es^{'''} (!) erst in T. 43, zehn Takte später (Siehe Abbildung 5.14). Zumsteeg nutzt offenkundig die Passage weniger, um innerhalb der Form zu bleiben, sondern um die tonale Spannweite des Cellos durch Saitensprünge (T. 31) und diatonische Läufe (T. 37f.) zu inszenieren.¹¹³

Harmonisch fällt der zweite Soloabschnitt (Abschnitt C, T. 139f., siehe Abbildung 5.15) auf, denn Zumsteeg verwendet zur Komposition das Motiv des Ritornells, indem er das repetierte c^{''} als Brückenton zwischen dem zuvor erklingenden As-Dur und seiner Zieltonart f-Moll bzw. deren Dominante C-Dur verwendet. Die entstehende Stimmkreuzung zeigt deutlich, dass Zumsteeg die Begleitung in diatonischen Leitern gedacht hatte. Die lineare Kompositionsweise ergänzt damit den dynamischen Steigerungseffekt, der im Erklingen der Dominante seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht (T. 147).

Der gesamte Abschnitt (T. 139–147) zeigt jedoch ebenfalls, dass Zumsteeg bereits zu Beginn die parallele Molltonart lediglich verwendet, um bis T. 146 zwischen Solocello und Bassgruppe nach C-Dur zu gelangen. Die Passage lässt sich entsprechend als Modulation werten, die jedoch durch

¹¹¹ Beispielsweise besteht der gesamte B-Teil vollständig aus 16-taktigen Perioden, deren thematisches Material sich aus dem Ritornell speist.

¹¹² Entsprechend tritt diese Abweichung auch in der Wiederholung von T. 103–122 auf.

¹¹³ Weshalb Zumsteeg die Melodie nicht auf der C-Saite, sondern auf der G-Saite beginnt, mag der günstigen Lage der G-Saite im Verhältnis zu Es-Dur geschuldet sein.

Abbildung 5.15: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, T. 139–147.

die unvermittelte mediantische Rückführung nach As-Dur unmittelbar beendet wird (T. 154–155). Um den zwangsläufig entstehenden Querstand zu vermeiden, lässt Zumsteeg im Anschluss Violine 1 und 2 schweigen und schwächt damit die harmonische Rückung durch den Klangfarbenwechsel ausschließlich in die Bassinstrumente (T. 155–158).

Da im zweiten Satz die Oboen als Soloinstrumente prominenten Einsatz finden, stellt sich die Frage, weshalb Zumsteeg gerade im 3. Satz mit seinen vielen Wiederholungen die Bläser kaum verwendet. Gerade im dritten Soloabschnitt (D), in welchem das Soloinstrument mit den Orchesterstimmen in einen expliziten Dialog tritt, hätten sich die Bläser als instrumentale Abwechslung angeboten. Da Zumsteeg im ersten und im zweiten Satz solche Instrumentierungseffekte verwendet, ist diese Unterschlagung als ungewöhnlich zu werten.

5.4.2 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 3)

Das *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b), das sich in zwei Partituren und einem Stimmsatz erhalten hat¹¹⁴, wurde dort als Nro. 9 mit der Jahreszahl 1777 bezeichnet.¹¹⁵ Die Jahreszahl erscheint glaubhaft, denn die Konstruktion des Konzertes sowie Stimmführung und Stimmsatz wirken äußerst schematisch und zeigen damit deutlich Zumsteegs Erfahrungsstand als noch unerfahrener Komponist. Auch was das Verhältnis der Melodiestimme zur Begleitung angeht, begnügte sich der Komponist damit, die Instrumente äußerst zurückhaltend, häufig auch über längere Passagen auf einem repetierenden Ton zu halten. Während die Partitur in der Handschrift homogen geschrieben wurde, finden sich in den Stimmen große Unterschiede, sodass etliche Kopistenhände angenommen werden müssen. Vermutlich hatten die entsprechenden ausführenden Musiker ihre eigene Stimme aus der Partitur selbst abgeschrieben. Dazu zählt insbesondere die Stimme der zweiten Violine, in welcher sogar zwischen den Sätzen unterschiedliche Hände auftauchen, als auch die Ripienstimmen-

¹¹⁴ Das Konzert wurde als Partitur von James Swain 1991 abgedruckt. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 57–116. Für die Analyse vgl. ebd., S. 33–56.

¹¹⁵ Die Nummerierung wurde auf D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b (I) vermerkt, wohingegen die Datierung in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b (II) notiert wurde.

men der ersten Violine sowie die Ripienostimme des Basses. Es muss deshalb von mindestens zwei weiteren Schreibern ausgegangen werden.

Der erste Satz besteht aus fünf Couplets¹¹⁶, die mit spezifischen Eigenheiten sich jeweils vom vorherigen Teil unterscheiden.

A	B			A'	C
Tutti 1	Couplet 1	Tutti 2	Couplet 2	Tutti 3	Couplet 3
1–32	33–72	73–77	77–92	93–106	107–152
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	Es-Dur / B-Dur	B-Dur	B-Dur
D	E	F	G	H	
Tutti 4	Couplet 4	Tutti 5	Couplet 5	Tutti 6	
153–158	159–176	177–185	186–221	222–235	
Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.10: Formaler Aufbau, *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Bereits im ersten Tutti werden beide Themen vorgestellt. Insbesondere das erste Thema, das aus einer Es-Dur Dreiklangsmotivik aufgebaut ist, offenbart in der Begleitung einen in Harmonie und Melodik statischen Aufbau. Es ist insbesondere durch einen nach oben steigenden auftaktigen Dreiklang charakterisiert und erscheint daher als Fanfarenmotiv (T. 1–12). Das zweite Thema (T. 22–29) erklingt zuerst in den Oboen und erzeugt aufgrund der Instrumentierung eine scharfe Kontrastwirkung, die durch eine Bewegung in kleinen Intervallsprüngen verstärkt wird. Während im ersten Solo lediglich das erste Thema im Solocello mit leichten Varianzen wiederholt wird, ergänzt es im Anschluss ein weiteres Thema (T. 62f.), welches bisher im Orchesterpart noch nicht erklingen ist und entsprechend als weiteres Seitenthema gewertet werden muss.¹¹⁷

Das zweite Thema wird im zweiten Tutti variiert, indem Zumsteeg ein Trigespräch zwischen Streichern, Bläsern und Solocello eröffnet. Zumsteeg spaltet dabei das motivische Material in eintaktige Segmente, die jeweils von diesen reihum gespielt werden und überlässt damit dem Solocello den abschließenden Takt. Aus diesem kurzen Cellomotiv entwickelt sich ein Schlussmotiv, das dem folgenden Abschnitt des Solo 2 zugrunde liegt. Es wirkt damit plausibel, dass Swain den ganzen Abschnitt ausschließlich als Schlussgruppe betrachtet.¹¹⁸ Im dritten Tutti (T. 92–106) greift Zumsteeg erneut das erste Thema auf, dessen zweiter Teil durch die Bläser dominiert ist, wobei das Wechselspiel zwischen Bläsern und den beiden Violinen stattfindet. Das dritte Solo, das sich zu Beginn eher durch seinen langsamen Duktus vom Tutti abhebt, nimmt sein thematisches Material erneut aus dem ersten Thema, in welchem insbesondere die viertaktige Wendung nach c-Moll (T. 137–140) heraussticht. Mit dem nächsten Tutti (T. 154–159) verwendet Zumsteeg abermals ein Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern.¹¹⁹ Die Oboen nehmen durch die Wechselnoten auf die Motivik des Anfangs Bezug, sodass sich dieser kurze Abschnitt nicht ausschließlich als Überleitung lesen

¹¹⁶ Davon abweichend Swain 1991, welcher den Tutteinwurf T. 74–78 nicht als eigenes Tutti wertet und damit insgesamt 4 Couplets und 5 Tutti zählt. Dies ist allerdings nicht konsequent, da das in seiner Zählweise 3. Ritornell (T. 152f) durch den späteren Aufgriff im Schlussritornell (T. 222f) in seiner Argumentation zum Ritornell aufgewertet wird. Konsequent wäre entsprechend durch die thematischen Bezüge auch den Abschnitt T. 73–77 als kurzes Ritornell zu werten. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 34.

¹¹⁷ Swain bezeichnet dies ebenfalls als zweites Thema obwohl sich beide deutlich voneinander unterscheiden.

¹¹⁸ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 35.

¹¹⁹ Swain führt an, dass sich das thematische Material in verkürzter Form aus der Orchesterexposition speisen würde, gibt dafür aber keine weiteren Hinweise an. Vgl. ebd., S. 39.

lässt, sondern ebenfalls als eine Varianz des zweiten Themas.¹²⁰ Treten in den Sechzehntelketten die Motivanfänge des Themas auf, so findet sich der jeweilige Abschluss in den Einwüfen des Solocellos, welches das von ihm gespielte hintere Motiv fortspinnt.¹²¹ Abgesehen von diesem Aufgriff tritt das zweite Thema kein weiteres Mal in unveränderter Form im Satz auf, sodass das Thema an Aussagekraft verliert. Das vierte Solo (T. 159–176) lässt sich teilweise mit dem zweiten Solo in Verbindung setzen, wenngleich das Verhältnis von Orchester und Solist sich umgekehrt hat. In diesem Fall gibt das Solocello das Material vor, wohingegen das Orchester selbiges aufgreift. Thematisch verwendet Zumsteeg abgesehen von einer eintaktigen Keimzelle dabei lediglich neues Material, statt auf bereits dagewesenes zurückzugreifen. Dieses tritt zuerst im Solocello auf, um erst im Anschluss im Orchester (T. 177–187) leicht variiert zu erklingen.¹²² Mit dem fünften und letzten Soloabschnitt T. 188–222 führt Zumsteeg wiederum neues Material ein. Ein kurzes Motiv von T. 222–225 leitet bereits über zur Kadenz in T. 226. Nach dieser folgt die Schlussgruppe, die jedoch keines der Anfangsthemen aufgreift, sondern auf das vierte Tutti (T. 154–159) zurückweist und mit einem kurzen in der Grundtonart verbleibenden rhythmischen Motiv den Satz beendet. Von einer Rekapitulation lässt sich nicht sprechen, denn das thematische Material lässt sich nicht auf die Exposition und damit auch nicht auf die Hauptthemen des Satzes beziehen.¹²³

Der zweite Satz, welcher mit *adagio cantabile* bezeichnet wurde, lässt sich nach Swain als fünfteiliges Formschema beschreiben:

A	B	A'	C (+ B')	A''
Ritornell	Solo	Ritornell	Solo	Coda
1–14	15–49	50–62	63–92	93–101

Tabelle 5.11: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur* 2. Satz nach Swain 1991, *Three cello concertos*, S. 47

Auch wenn sich der Aufbau einer Rondoform annähert, treten dabei Ungereimtheiten auf: Während sich in Swains Modell beinahe ein idealer Aufbau zeigt, wird gerade ab Teil C (T. 63f.) deutlich, dass sich Zumsteeg nicht streng an einen symmetrischen Aufbau gehalten hat. Was Swain als A'' bezeichnet, beinhaltet die Solokadenz, sowie eine Schlussgruppe (T. 96–101), deren Material sich nicht auf vorherige Motive bezieht. Da das Ritornell nach dem A'-Teil in der Dominante nicht mehr wiederkehrt, bildet der Satz keine geschlossene Form. Jedoch gerade aufgrund der Konzeption des C-Teils, in welchem das Thema aus Teil B als B' ohne Veränderung der Tonart wiederkehrt, lässt sich annehmen, dass Zumsteeg bei der Konzeption tatsächlich einen symmetrischen Aufbau angestrebt hat. Entsprechend ist Swains Einschätzung zutreffend, denn es zeigt sich eine deutliche Symmetrie in Bezug auf die Soloteile und lässt sich mit einer genaueren Darstellung als symmetrisch beschreiben: Es wird daraus deutlich, dass nicht nur formal, sondern auch harmonisch die Soloabschnitte zu ihrer Ausgangstonart zurückkehren.¹²⁴ Der harmonisch brisanteste Abschnitt findet sich im Tutti und im C-Teil selbst. Zumsteeg lässt den Abschnitt in g-Moll (T. 63) beginnen, indem das dazwischenliegende Tutti beginnend in F-Dur nach D-Dur überleitet und damit den Soloabschnitt dominantisch

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 35.

¹²¹ In Ansätzen lässt es sich ebenfalls allerdings stark variiert in Solo 4, T. 159f., sowie dem sich daran anschließenden Tutti 5 (T. 177f.) wiederentdecken.

¹²² Swain bezieht die Takte 177–185 als „second contrasting theme“ auf Tutti 3 (T. 92–106), was aufgrund der kompositorischen Unterschiedlichkeit unwahrscheinlich wirkt. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 40–41.

¹²³ Die Argumentation von Swain, in welcher er diese thematische Korrespondenz „with the cello presenting in varied form the first theme of the Tutti 1 [...]“ entdeckt und daraus schlussfolgert, dass es sich um eine „compressed recapitulation“ handeln würde, halte ich nicht für zutreffend. Zitiert nach ebd., S. 43.

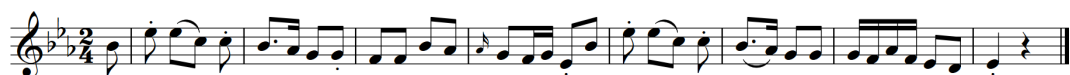
¹²⁴ Darüber hinaus erinnert der thematische und harmonische Aufbau deutlich an den instrumentalen Aufbau, wie er unter anderem in Polis kammermusikalischen Werken auftritt.

Solo B			Solo C	
B1	B2	B1'	C	B1''
15–29	30–43	44–49	63–78	79–92
B-Dur	F-Dur	F-Dur	g-Moll → Mo- dulationen	B-Dur

Tabelle 5.12: Ausführliche Darstellung der beiden Soloabschnitte des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz

vorbereitet (T. 58–62). Gerade in Takt 58 führt er das entscheidende *fi*“ zuerst in der Violine auf das zweite Sechzehntel ein und erst im synkopischen vierten Achtel schließt sich die zweite Violine an. Beides sind schwache Zählzeiten, auch wenn gerade letzter Note durch die Synkopierung mehr Gewicht zukommt. Und ähnlich zurückhaltend verfährt Zumsteeg bei den verminderten Klängen (T. 71 und T. 74), in welchen er zuerst das Solocello stets alleine beginnen lässt, um mit den restlichen Streichern durchgängige Achtelketten der fehlenden verminderten Vierklänge zu ergänzen. Dies erlaubt ihm harmonisch von Es-Dur in T. 70 zu C-Dur in T. 72 und zurück in die Haupttonart B-Dur in T. 75 zu wechseln.

Das Rondeau, als dritter Satz, bezieht sich offensichtlich auf eine kurze zweiteilige Melodie, die nach Duktus und Melodie zu urteilen, ein bekanntes Volkslied gewesen war.

Abbildung 5.16: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, Melodie

Bisher liegt die Herkunft des Volksliedes im Dunkeln, wengleich die erste Phrase des Vordersatzes mehrfach Verwendung fand. Besonders auffällig ist die Verwendung einer ähnlichen Melodie, die sich in der Arie „*Luci amore siete splendete*“ von Niccolò Jommelli befindet.

Bereits das Orchestervorspiel, welches vom Sopran ab T. 18 aufgegriffen wird, lässt eine Ähnlichkeit erkennen, wengleich bedeutsame Unterschiede bestehen bleiben. Aufgrund der ungeraden Taktart unterscheidet sich insbesondere die Betonung, die durch den fehlenden Auftakt noch verstärkt wird. Ob Jommelli das Vorbild gewesen ist, bleibt entsprechend zweifelhaft. Jommellis Arie hat sich in lediglich zwei Abschriften erhalten.¹²⁵ Eine Abschrift der Arie befindet sich in der Singakademie zu Berlin und dürfte damit im Besitz Christoph Friedrich Nicolais und Carl Friedrich Zelters gewesen sein.¹²⁶ Jedoch erwähnt Nicolai in seinem Reisebericht über seinen Aufenthalt in Stuttgart 1781 nichts über Volkslieder, obwohl er bereits 1777 einen Volkslieder-Almanach verlegte, der sein Interesse daran offenlegt.¹²⁷ Eine ursprüngliche Melodie lässt sich nicht nachweisen, sodass davon ausgegangen werden muss, dass auch Jommellis Verarbeitung der Phrase eine Bearbeitung einer landläufig bekannten Melodie darstellt.

¹²⁵ Siehe RISM ID no.: 450034552 D-LB blaue Mappe VII/7, nach der oben abgedruckte Partitur erstellt wurde. Sowie eine bisher unbekannte Handschrift RISM ID no.: 469160200 D-Bsa, SA 1602, die sich im Besitz der Singakademie zu Berlin befindet.

¹²⁶ Nicolais Reise 1781, die ihn ebenfalls durch Stuttgart führte, könnte ein Berührungspunkt gewesen sein. Er hörte „Die Wölfe in der Heerde“, welches am 20. Juli und am 8. August 1781 aufgeführt wurde. Nach HStA, A 21 Bd. 201.

¹²⁷ Siehe Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner ALMANACH vol schöner echtter liblicherer Volkslieder, lustigerr Reyen unnd kleglicherer Mordgeschichte*, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengern zu Dessaw, hrsg. v. Daniel Seuberlich, [Berlin und Stettin] 1777.

Abbildung 5.17: Arie „Luci amorose siete“ (Niccolò Jommelli), T. 1–6 nach Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein La 170 Bü 347. Online unter <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=3-214831-1>. Eine weitere Abschrift findet sich unter den Musikhandschriften aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SA 1602.

Zumsteegs formaler Aufbau des Cellokonzertes orientiert sich an einem schematischen Rondo.¹²⁸

A [1.]	B	A [2.]	C	A [3.]	D
1–16	17–69	70–85	86–118	119–134	135–172
Es-Dur	B-Dur	Es-Dur	c-Moll / Es-Dur / As-Dur	Es-Dur	As-Dur
A [4.]	B*	A [5.]	E + Kadenz	A* [6.]	
173–188	189–228	229–238	238–255	256–267	
Es-Dur	Es-Dur / B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.13: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz.

Wie bereits im ersten Satz gibt es sechs Tuttiabschnitte, deren Material von geringen Abweichungen abgesehen unverändert wiederkehrt. Abweichungen betreffen insbesondere die letzten Abschnitte (A [5], E und A*), weil in ihnen der kurz gehaltene Abschnitt durch das Orchester bestritten wird, in welchem insbesondere die Oboen hervortreten. Das Thema im ersten Soloteil in Abschnitt B (T. 17f.) kehrt mit T. 189 stark verändert wieder (siehe Abbildung 5.18).

Wenngleich sich insbesondere die jeweils ersten vier Takte der entsprechenden Passage ähneln, existieren deutliche Unterschiede in Bezug auf Oktavierung und Tonart, aber insbesondere auch durch die melodiose Fortführung. Während ab T. 21 die Sprünge einen festen Bezugspunkt besitzen, hält das Cello in T. 193 einen Liegeton und ergänzt darunter ein variiertes Motiv. Eine strukturelle Ähnlichkeit besteht erst ab den wellenförmigen Dreiklangsbrechungen von T. 29f. bzw. T.

¹²⁸ Dem Aufbau von Swain ist prinzipiell zuzustimmen. Der angeführte Aufbau unterscheidet sich lediglich geringfügig. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 49.

Abbildung 5.18: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 17f und 189f.

Abbildung 5.19: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 117–122.

194f. wieder. Abschnitt C stellt den Abschnitt dar, in welchem Zumsteeg am deutlichsten neue Akkordkombinationen sucht. Zwar wird keiner der Soloteile wiederholt, dennoch unterscheidet sich dieser Abschnitt von den anderen. Der Komponist wechselt in vier Takten (T. 86–89) in den Mollbereich, während sich die folgenden Takte hauptsächlich in Es-Dur bewegen. Gegen Ende einer jeden Phrase flechtet Zumsteeg an Phrasenenden (T. 101 u. T. 117) kurze Ausweichungen nach As-Dur ein. Die Einflechtung verwendet er ausschließlich, um mit einem einzigen Akkord in eine andere Tonart zu gelangen: In Takt 102f. zurück nach B-Dur, wohingegen er ab T. 118 den Abschnitt harmonisch kurzzeitig nach c-Moll zurückführt (T. 119), um in T. 122 nach Es-Dur zu gelangen.

Ungewöhnlich ist die Verwendung des fis' im Solocello (T. 120–121, siehe Abbildung 5.19), das als Brückenton zwischen beiden Tonarten Verwendung findet und Zumsteeg die Möglichkeit gibt, G-Dur → Es-Dur als mediantische Fortschreitung miteinander zu verbinden.

5.4.3 *Konzert in c-Moll* (LWV A II 7)

Bei der Abschrift (Cod. Mus. II fol. 52c), die auf der Partitur die Kennzeichnung „Nro 10. Concerto per il Violoncello di Rodolfo Zumsteeg.“ trägt, existiert lediglich eine Partitur, jedoch keine zeitgenössische Stimmenabschrift. Die Handschrift selbst ist äußerst sauber geschrieben. Zur Datierung ist festzustellen, dass Zumsteegs Name ohne Strich über dem „u“ in der deutschen Kurrentschrift auftritt, die er erst ab ca. 1784 verwendet. Dieser Hinweis wird ergänzt durch die Nummerierung des Konzertes, die offenbar von ihm selbst eingetragen wurde. Da sich im Konzert B-Dur (Cod. Mus. II fol. 52e) von 1779 keine Nummerierung befindet und Nr. 9 auf das Jahr 1777 zu datieren ist, findet sich die Eingrenzung bestätigt, sodass das Konzert wohl zwischen 1777 und 1779 entstanden

Abbildung 5.20: *Konzert in c-Moll*, 1. Satz, T. 59–63.

ist. Sowohl was die Tonart als auch die Konzeption und die verwendeten kompositorischen Mittel angeht, stellt dieses Konzert eine Abweichung von vergleichbaren Konzerten Zumsteegs dar. Es ist das einzige Konzert Zumsteegs in einer Molltonart.

Der in der Partitur mit *Allegro con spirito* überschriebene erste Satz verwendet den Orchesterapparat eher als strukturgebendes Element, das durch Staccato-Noten dem Violoncello (bzw. der erste Violine im Tutti) die Möglichkeit lässt, die entstehenden Zwischenräume zu füllen. Formal lässt sich der Satz in drei Soloabschnitte gliedern, die von vier Tuttiabschnitten umschlossen sind.

Tutti A	1. Solo B	Tutti A*	2. Solo	Tutti	3. Solo	Tutti
1–59	60–132	132–161	162–202	203–212	213–251	251–269
c-Moll	c-Moll	Es-Dur	Es-Dur	c-Moll	c-Moll	c-Moll

Tabelle 5.14: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 1. Satz.

Im Vergleich zu anderen Konzerten Zumsteegs ist die Einleitung des Orchestereinsatzes mit ihrem Verzicht auf eine Dreiklangsbrechung gepaart mit einem punktierten Hornmotiv ungewöhnlich, wohingegen der tonartliche Aufbau mit der Wendung in die parallele Durtonart Es-Dur sich weniger abwechslungsreich darstellt wie in anderen Konzerten Zumsteegs.

Zumsteeg wählt einen versetzten Einsatz der Instrumente, bei welchem die Streicher eine abwärtsgerichtete Kadenz spielen, während die Oboen sowie die erste Violine erst auf den zweiten Schlag hinzutreten, die Hörner sogar erst auf Schlag drei. Das verzögerte Einsetzen der Hauptstimme lässt keine feierliche Atmosphäre entstehen, sodass die Molltonart bereits mit dem Beginn ihren musikalischen Ausdruck findet. Das lombardische Motiv (T. 1–5), das ab T. 76 im Solocello wiederkehrt, hebt die rhythmische Verschiebung der einzelnen Stimmen weiter hervor. Dieser versetzten Kompositionsweise wird in T. 16 mit dem Fortissimo-Einsatz des Orchesters ein Motiv an die Seite gestellt, das die ansonsten für Zumsteeg in ersten Sätze typischen punktierten Horneinsätze verwendet. Dass entsprechend das punktierte Fanfarenmotiv erst als zweites Motiv einsetzt, lässt sich als bewusste Reaktion auf die Molltonart lesen. Dem Schluss des Tutti mit seinen vierstimmigen Akkorden in der ersten und zweiten Violine sowie dem punktierten Rhythmus von Horn und Oboe steht der solistische Einsatz des Cellos gegenüber. Strukturell wird dabei bereits der Beginn des Tutti (T. 1f.) aufgegriffen, die Melodie orientiert sich jedoch an T. 25, wie auch der erste Soloeinsatz. Zumsteeg greift als 1. Thema im Solovioloncell erneut auf ein Dreiklangsmotiv zurück.

Durch die punktierten Noten wird das Violoncello weiter exponiert, sodass ein bei Zumsteeg häufiger zu entdeckendes Dreiklangsmotiv prägnant hervortritt. Der Einsatz des Solocellos stellt seinerseits das erste Thema vor und ergänzt ab T. 95f. ein weiteres Seitenthema.

60–71	72–80	81–92	92–95	95f.
1. Thema Neues Material	Überleitung Tutti + 2. Überleitung	Motivik Überleitung Tutti (T. 11–19)	Überleitung	Seitenthema Neues Material

Tabelle 5.15: Aufbau des 1. Solos, *Konzert in c-Moll*, 1. Satz.

Zumsteeg orientiert sich bei der Komposition des Solocellos nur indirekt am ersten Tuttiereinsatz, wenngleich er geradezu versatzstückartig ganze Abschnitte wieder aufgreift. So lässt er, anstatt das Thema selbst fortzuspinnen, als motivisches Bindeglied die Überleitung des Tutti erklingen.¹²⁹ Das zweite Tutti (T. 132–161) orientiert sich in Gestus und Kompositionsweise am ersten, wenngleich Zumsteeg nicht nur neue melodische Einfälle, sondern auch neue strukturelle Elemente darin verarbeitet. Beispielsweise die wellenförmige diatonische Melodie der zweiten Violine stellt zwar eine Bezugnahme auf den Schluss des ersten Tutti dar (T. 52f.), ist jedoch durch den größeren Tonumfang sowie die nacheinander einsetzenden Instrumente (T. 150: Cor. B, T. 151: Vl. 1, Vla. T. 153 Ob. 1 + 2) ein expliziter Steigerungseffekt (Vgl. T. 52–53 u. 153–154) und tritt daher als eigentlich unabhängiges Motiv auf. Das motivische Material für beide Stellen entstammt seinerseits dem Nachsatz des ersten Solocellothemas (T. 64f.).

Im dritten Abschnitt des Solocellos (T. 213–250) verarbeitet Zumsteeg einzelne Motive des Themas weiter. Der Abschnitt gliedert sich deshalb seinerseits in drei unterschiedliche Teile, die jeweils eine Variation des Themas darstellt. Während T. 213–224 eine beinahe vollständige Wiederholung von T. 81–92 darstellt, führt Zumsteeg im Folgenden virtuose Dreiklangsarpeggien ein, die die schrittweisend absteigende Begleitung ausfüllen (T. 225–230). In T. 231–239 wählt er eine in Terzen und Sekunden springende Solostimme. Der geringe Tonumfang steht dabei in scharfem Kontrast zum vorherigen Teil, sodass sich von einer auskomponierten Reduktion sprechen lässt. Auch dynamisch komponierte Zumsteeg eine Zuspitzung mit dem Höhepunkt in T. 229–230, die durch das sich anschließende Pianissimo (T. 231) zu einer sofortigen Entspannung führt. Anhand der Solostimme zeigt sich deutlich, dass Zumsteeg die Zuspitzung ebenfalls in der repetitiven Motivik einer auslaufenden Wellenbewegung anlegte.

Sind die Tonsprünge zwischen T. 227–230 noch äußert groß, sind sie zwischen T. 231–234 deutlich eingeschränkt und im Folgenden (T. 235–239) durch Viertelpausen darüber hinaus in ihrer Klangdimension weiter gestreckt. Das schlingernde Motiv, das zum ersten Mal in T. 52f. auftritt und in T. 64f. im Solocello leicht abgewandelt wiederholt wird, wird von Zumsteeg in seinen Opern des Öfteren als musikalische Repräsentation für Wellen im Allgemeinen verwendet.¹³⁰

Der zweite Satz ist formal als geschlossene Form aufgebaut. Bereits anhand der Verwendung tonartlicher Abschnitte lässt sich das Stück in eine größere ABA'-Form einteilen, in welcher stets ein Tutti- und ein Soloteil abwechseln, wenngleich sich deutliche Unterschiede bezüglich der Abschnittslänge ergeben.

¹²⁹ Dass Zumsteeg den Beginn durchaus als Thema aufgefasst hat, zeigt das direkte Zitat des ersten Tuttiereinsatzes im dritten Tuttiereinsatz (Vgl. T. 1ff und T. 203ff.).

¹³⁰ Vgl. beispielsweise in seiner Oper *Zalaor* T. 65f., in welcher das Schiff auf der Bühne in Seenot gerät, sowie das Beruhigen des Meeres, das sich in T. 83f. einstellt. Zumsteeg verwendet für diese programmatisch gedachte Stelle exakt dieselben Mittel, sodass sich sogar motivische Bezüge entdecken lassen. (Vgl. etwa die lombardische Motivik T. 87 mit dem Thema des Cellokonzerts T. 1f.)

The image shows four staves of musical notation for Violoncello (Vlc.) in c-Moll, 1. Satz. The first staff (measures 227-228) and second staff (measures 229-231) feature triplet patterns. The third staff (measures 232-235) shows a more rhythmic pattern with slurs. The fourth staff (measures 236-239) continues the rhythmic pattern. A dynamic marking [pp] is present at the end of the second staff.

Abbildung 5.21: *Konzert in c-Moll*, 1. Satz, Wellenmotivik des 3. Solos.

A	B	A'	C	A''	B'
Tutti	Solo1	Tutti	Solo2	Tutti + Solo	Tutti + Solo
1–15	16–43	44–48	49–53	54–68	68–73
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	B-Dur	Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.16: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 2. Satz.

Tutti- und Soloabschnitte besitzen jeweils eigenes Material, das zu Beginn des Stückes (T. 1–29) jeweils vorgestellt und im letzten Abschnitt (T. 54–66) gemeinsam erneut aufgegriffen wird. Mit T. 30 beginnt eine Fortspinnung des Themas, die den Abschnitt beinahe zur Selbstständigkeit weiterentwickelt. Das rhythmische Wechselspiel insbesondere zwischen Violoncello und Violine 1 wird dabei zum strukturgebenden Motiv, das schließlich erst durch ein Unisono und die daran anschließende Generalpause geeint wird. Dabei lassen sich die vier vorhergehenden Takte (T. 39–42) als Modulationsmöglichkeit verstehen, wenngleich die Auflösung in T. 43 unterbleibt.

Der modulierte Mittelteil in B-Dur ist im Hinblick auf dessen Länge knapp gehalten, sodass der Modulation nicht derselbe Stellenwert zukommt wie dem ausgedehnten ersten Solo. Darüber hinaus ist die dreigeteilte Form über die Instrumentierung bei der Verwendung der Themen äußerst blockhaft komponiert, indem im Teil A'' und B' (T. 54–72) das Violoncello schlichtweg die Stimme der ersten Violine übernimmt. Entsprechend wird deutlich, dass Zumsteeg auf eine Wiederholung des Anfangs abzielte, die lediglich in den letzten 14 Takten (T. 60f.) um einen Schluss ergänzt wurde.

Das Thema des ersten Soloabschnitts, das sich durch die langen gebundenen Noten (T. 17–20) auszeichnet, verwendet als Abschluss (T. 22–23) thematisches Material, das durch seine floskelartige Schlusswendung deutlich an das thematische Material des Konzertes in Es-Dur (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52b; LWV A II 3) im dritten Satz verweist. Die gleiche Tonart, sowie die formelhafte Schlusswirkung, die bereits durch die absteigende Tonleiter (T. 21) eingeleitet wird, ließe sich jedoch auch als eine kompositorische Schlussfloskel Zumsteeg werten.

Der dritte Satz lässt sich formal in vier Tutti sowie drei Soloepisoden einteilen. Auffällig in der großformalen Anlage sind die ungleichen Längen der Tuttiabschnitte. Insbesondere der erste Abschnitt, dem aufgrund der Themenvorstellung eine besondere Bedeutung zukommt, erfährt dadurch eine immense Aufwertung. Der Aufbau der Tuttiabschnitte ist dabei für Zumsteeg äußerst ungewöhnlich konstruiert.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3	Solo 3	Tutti 4
1–71	72–148	148–171	172–223	223–228	229–266	267–277
c-Moll	c-Moll	Es-Dur	Es-Dur	[G-Dur]	c-Moll	c-Moll

Tabelle 5.17: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 3. Satz.

Das erste Tutti (T. 1–71) zählt zu den längsten Orchesterabschnitten in den Solowerken Zumsteegs. Der Abschnitt ist durch deutliche Zäsuren in mehrere thematisch vollkommen unterschiedliche Bereiche gegliedert, die jedoch kaum aufeinander Bezug nehmen. Sukzessiv reiht Zumsteeg Ideen und Motive aneinander.

Takt	Tonart	Motiv	Elemente
1–4	c-Moll	E1	Einleitung
5–14	c-Moll	T1	Erstes Thema Tutti T1
15–24	c-Moll → D7	T2	Zweites Thema Tutti T2
25–40	c-Moll	T3	Steigerungsmotiv
41–44	c-Moll → Es-Dur	E2	Diminuiertes Motiv der Einleitung
45–52	[Es-Dur]	T3	Überleitung
53–58	Es-Dur	T4	Überleitung
59–62	c-Moll	T5	Überleitung
63–71	c-Moll	T2*	Variation des zweiten Themas mit Schlussgruppe.

Tabelle 5.18: Motivik des ersten Orchesterabschnittes des *Konzert in c-Moll*, 3. Satz.

Das zweite Tutti (T. 148–171) greift – abgesehen von einer kurzen Überleitung, deren Motivik aus T. 11–12 entstammt – praktisch vollständig auf die Schlussgruppe des ersten Tuttis zurück (T. 49–71, unter Auslassung von T. 58–65). Das nächste Tutti (T. 223–228), dessen äußerst kurzer Unisono-Abschnitt lediglich das g chromatisch umkreist und sich damit vage auf die Bassfigur in T. 26 bezieht, erhält kaum eine Eigenständigkeit und dient eher der Trennung der beiden Soloabschnitte. Das letzte Tutti (T. 267–277) basiert ebenfalls nur auf den Schlusstakten der Einleitung (T. 64–71) und dient insbesondere der Überleitung von Es-Dur nach c-Moll über die Zwischendominante. Die Konzeption der Abschnitte unterstreicht die ungewöhnliche Verwendung des ersten Tuttiabschnitts und zeigt, dass das thematische Material der folgenden Abschnitte lediglich durch die erste Schlussgruppe bestimmt ist. Die Soloepisoden sind ihrerseits ebenfalls durch eine Vielzahl an unterschiedlichen Motiven gekennzeichnet. Das eigentliche Thema (T. 72–82) wird nach einer beinahe statischen Überleitung (T. 83–87) in leicht variiert Form aufgegriffen (T. 88–90) und dann sequentiell weitergeführt. Die folgenden Abschnitte treten mit direkten Wiederholungen einzelner Motive auf und legen weiterhin die regelmäßige Kompositionsweise durch zwei- bzw. viertaktive Motive Zumsteegs offen. Innerhalb dieses melodischen Ideenreichtums wurde durch die homophone akkordische Begleitung von Zumsteeg offenkundig erneut eine deutlich erkennbare Melodie (T. 126f.) verarbeitet, deren Ursprung noch unbekannt ist. Da die Melodie selbst keine harmonische Fortschreitung erkennen lässt und sich hauptsächlich auf den Dreiklangsstufen von Es-Dur bewegt, wird durch die Melodie ein fanfarenartiger Charakter erzeugt. Der Duktus sowie die einfache Melodik erinnern an den Gestus eines Ländlers (siehe Abbildung 5.22).

Abbildung 5.22: *Konzert in c-Moll*, 3. Satz, Ländler-Melodie.

Soloabschnitt 2 eröffnet erneut mit der Einleitung (T. 172–175), die Zumsteeg bereits im ersten Solo verwendete (vgl. T. 72–75), allerdings komponiert Zumsteeg den Abschnitt beinahe ausschließlich mit neuem heterogenem Material, das seinerseits deutliche Zäsuren aufweist und damit den Soloabschnitt in vier Teile gliedert (T.172–174; 175–187; 187–197; 198–210; 211–223). Der letzte Soloabschnitt greift auf das Material des ersten Soloabschnittes zurück, indem in T. 229–239 die erste Solopassage in derselben Tonart c-Moll wiederholt wird. Im Anschluss erscheint die Wiederholung der fanfarenartigen Melodie (T. 239–247 vgl. 126–134), gefolgt von einem kurzen Aufgriff eines Motivs aus dem zweiten Soloabschnitt (T. 252–254 vgl. T. 194–196). Zumsteeg beendet den Abschnitt durch ein kurzes Unisono, dem eine auskomponierte Schlusskadenz folgt.

5.4.4 *Konzert in D-Dur* (LWV A II 2)

Das *Konzert in D-Dur* von 1777 (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52d) zählt zu den frühesten Kompositionen Zumsteegs. Es hat sich ausschließlich in einer Partitur erhalten, die als Reinschrift weitestgehend fehlerlos ist. Zumsteeg orientierte sich dabei offenbar streng an kompositorischen Vorgaben, was Aufbau und Form des Konzertes betrifft. Als eher ungewöhnlich ist zu werten, dass Zumsteeg unter der Bassstimme Generalbassziffern notiert, die jedoch inkonsequent eingetragen wurden. Im zweiten Satz fehlen sie ganz, während sie im dritten Satz äquivalent zum ersten Satz erscheinen.

Der erste Satz ist durch seinen verkürzten Aufbau mit drei Soloepisoden sowie 3 Tuttiabschnitten ein Zeugnis des Celloschülers. Der schematische Aufbau zeigt besonders deutlich die Konvergenz der tonartlichen Disposition im Verhältnis zur Form.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Solo 3	Tutti 3
1–28	29–98	99–119	120–171	172–190	191–206
D-Dur	D-Dur	A-Dur	A-Dur + fis-Moll + D-Dur	D-Dur	D-Dur

Tabelle 5.19: Formaler Aufbau des *Konzert in D-Dur*, 1. Satz.

Auch wenn Zumsteeg mit je 70 Takten die Soloepisoden in der Taktlänge ausgeglichen komponiert, zeigt sich in der blockartigen tonartlichen Disposition bereits mit Takt 139 die Rückwendung zu

D-Dur. Entsprechend ist zu vermuten, dass Zumsteeg ursprünglich drei Soloepisoden vorschwebten, die jedoch aufgrund eines fehlenden Tuttis sowie dem fehlenden thematischen Aufgreifen einander sukzessiv folgen. Beweisen lässt sich die These an T. 172–181, in welchen das Dreiklangsmotiv des Beginns erneut erklingt.

Das erste Thema (T. 1–16) des Tuttis besteht in der Melodie der ersten Violine hauptsächlich aus Dreiklangsbrechungen, die in den begleitenden Streichern (Vl. 2, Vla., B.) durch Tonleiterläufe untermalt werden. Zumsteegs Aufbau folgt dabei einem viertaktigen Schema, das streng eingehalten wird. Sowohl der Vordersatz (4 + 4, T. 1–8) als auch der Nachsatz (4 + 4, T. 8–16) zeigen eine strukturelle Einheit. Das zweite Thema (T. 16–28) besteht aus einer viertaktigen Phrase (2+2), die durch eine achttaktige Fortführung ergänzt wird. Das Violoncello greift im ersten Soloabschnitt die Orchestervorstellung des Themas auf (T. 29–32) und variiert sie (siehe Abbildung 5.23). Zumsteeg verwendet entsprechend keine unmittelbare Wiederholung der ersten Phrase (T. 1f.), sondern ersetzt die Dreiklangsbrechungen mit Sechzehntelläufen, die denselben Umfang abdecken.



Abbildung 5.23:
Konzert in D-Dur, 1. Satz, Themenvorstellung im Solo-Violoncello.

Für das erste Solo formbestimmend zeigt sich auch eine kurze Phrase des Seitenthemas (T. 37–42) von T. 39–40, in welchem Zumsteeg den charakteristischen dritten Schlag ausspart. Dieses rhythmisch bestimmende Element wird von Zumsteeg als melodische Betonung des Cellos in die durchgängig repetierende Begleitung der Streicher eingebettet. Der zweite Soloeinsatz verwendet zwar ebenfalls das abwärts gerichtete Dreiklangsmotiv (T. 119) des ersten Tuttis, variiert allerdings bereits im folgenden Takt die Melodie, sodass lediglich rhythmische Bezüge erklingen. Wie bereits im vorherigen Soloeinsatz komponiert Zumsteeg in zweitaktigen kurzen Phrasen, die sich aus bereits vorhandenen Motiven aufbaut, die in der Regel wiederholt werden (bspw. T. 135 u. 136, 140 u. 141, 142 u. 143 sowie 146–149 u. 150–153 etc.).¹³¹

Der kurze 2. Satz ist mit dem größeren darauffolgenden Rondo („Rondau“) verbunden. Zumsteeg bleibt dem achttaktigen Schema des ersten Satzes treu, das aus zweitaktigen kurzen Phrasen besteht. (2+2+2+2).

Zumsteeg setzt in diesem Konzert immer wieder zweistimmige Violen ein, die jedoch nur in den Tuttiabschnitten Verwendung finden, um den Klang des Orchesters breiter zu gestalten. Das motivische Material des Satzes erklingt bereits in der kurzen Orchesterexposition des Tutti 1, in welchem die meisten späteren Motive bereits vorgestellt werden. Darüber hinaus zeigen die beiden auf den ersten Takt rekurrierenden Einsätze des Solocellos in T. 9 und T. 37, dass Zumsteeg zwar auf bereits verwendetes motivisches Material zurückgreift, allerdings weicht die Cellostimme durch ausgedehnte Verzierungen deutlich vom Material der ersten Violine in T. 1 ab. Die Konzeption der Solocelloabschnitte besteht aus je zwei großen Themenblöcken. Strukturebendes Merkmal ist der Einsatz des

¹³¹ Völckers sieht in der unmittelbaren Wiederholung ein Hinweis auf den Einfluss des Melodrams in Zumsteegs Schaffen. „Diese [Die Motivbildung] fällt gelegentlich etwas kurzatmig aus – ebenso wie die melodische Phrase, die häufig unmittelbar nach ihrem Erklingen zur Bekräftigung wiederholt wird“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 91. Da das Cellokonzert vermutlich noch vor der *Frühlingsfeier* entstanden ist, lässt sich dieser Hinweis nicht bestätigen.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
1–8	9–16; 17–29	29–36	37–44; 45–53 (+Kadenz)	57–61
G-Dur	G-Dur	D-Dur	D-Dur	G-Dur

Tabelle 5.20: Formaler Aufbau des *Konzert in D-Dur*, 2. Satz.

Materials, das bereits in der Orchesterstimme vorgestellt wurde. Die einzige Ausnahme bildet T. 17, in welchem lediglich zuvor erklangene Motive aufgegriffen werden; das Thema selbst kehrt jedoch nicht wieder.

Der dritte Satz ist in seiner Faktur besonders schlicht gehalten. Zumsteeg greift dabei auf die Rondoform zurück, wobei das 16-taktige Ritornell aus einem Wechselspiel zwischen Solocello (T. 1–8) sowie den Bläsern (T. 9–16) besteht. Obwohl die Ritornelle streng wiederholt werden, sind sie in der Partitur stets ausgeschrieben. Die Orchesterbegleitung teilt sich in parallele, in der Regel im Terzabstand gehaltene, Violinen sowie die Bassbegleitung, bei welcher die Viola mit dem Bass *colla parte* häufig durch Faulenzerzeichen notiert ist.

Ritornell	Solo 1	Ritornell	Solo 2	Ritornell
1–16	17–59	60–74	75–117	118–133
D-Dur	A-Dur	D-Dur	F-Dur; d-Moll	D-Dur
Solo 3	Ritornell	Solo 4	Ritornell + Schluss	
134–162	163–179	180–219	220–251	
G-Dur	D-Dur	D-Dur; A-Dur	D-Dur	

Tabelle 5.21: Formaler Aufbau, *Konzert in D-Dur*, 3. Satz.

Insbesondere die Verteilung der Tonarten zeigt Zumsteegs Hang, eine Spannung aufzubauen, die erst im letzten Formteil geschlossen wird. Zumsteeg lässt das Solocello zum Orchester kontrastierend erscheinen. Im Verhältnis der Tonarten verwendet er Dominante (Solo 1), gleichnamiges Moll (Solo 2), Subdominante (Solo 3) und erst im letzten Solo Tonika und Dominante (Solo 4). Es zeigt sich an diesem Aufbau, dass Zumsteeg offenkundig eine tonartliche Geschlossenheit im Sinn hatte, die jedoch bis zuletzt zwischen Orchester und Soloinstrument unterscheidet.

Zumsteeg lässt bereits in diesem Konzert viele der Charakteristika seiner späten Kompositionsweise erkennen, die allerdings besonders in Motivik und kompositorischer Form auf das Werk eines jungen Komponisten deuten. Während das Solocello bereits auf den fähigen Cellisten Zumsteeg blicken lassen, ist die Begleitung äußerst schlicht gehalten. Der zweiten Violine kommt dabei die Rolle einer harmonischen Ergänzung zu, sodass sie sich parallel der ersten Stimme vollständig unterordnet. Bemerkenswert ist das für den späteren Zumsteeg prägnante Vermischen von Solostimme und Orchestertutti, in welchem Melodien und Phrasen neu instrumentiert werden.

5.4.5 *Konzert in B-Dur* (LWV A II 4)

Das *Konzert in B-Dur* von 1779 (Cod. Mus. II fol. 52e) hat sich in Partitur sowie in Stimmabschriften erhalten. Während die Partitur kein Titelblatt enthält, haben sich auf den Bassstimmen gleich zwei erhalten. Orlamünder-Volk, die 2006 mit ihrer Arbeit eine ausführlichere Besprechung des Kon-

zerts sowie eine wissenschaftliche Edition vorlegte, hat beide Titelblätter abgedruckt.¹³² Es lassen sich aufgrund der unterschiedlichen Eigenschaften der Schrift mindestens zwei verschiedene Hände identifizieren.¹³³ Während die Unterschrift Zumsteegs auf dem ersten Titelblatt in dieser Zeit als üblich zu gelten hat, fällt die zweite Unterschrift durch ihre davon unterschiedene Schreibweise auf.¹³⁴ Die Noten zeigen ein uneinheitliches Schriftbild, sowie eine für die sonstige Niederschrift der Cellokonzerte ungewöhnliche Notationsweise, indem beide Oboen gemeinsam notiert wurden, statt als getrennte Stimmen behandelt zu werden. Zumsteeg verwendet neben der gewöhnlichen Besetzung (Solo-Vlc., 2 Vl., 2 Vla., B., 2 Cor., 2 Ob.) geteilte Bratschen. Die Schriftzüge der Satzbezeichnungen sind in der Partitur schlicht gehalten. Während die doppelten Violoncello- und Bassstimme in den Stimmenheften im Schriftbild äußerst ähnlich auftreten, sind die Violin- und Violastimmen im Schreibduktus als davon verschieden zu werten.¹³⁵ Auch die Bläserstimmen weisen eigene Schreibcharakteristika auf.¹³⁶ Bei diesen treten die Eigenarten der mit Verzierungen geschriebenen Satzbezeichnungen am deutlichsten auf.

Der erste Satz gliedert sich problemlos in den charakteristischen Eigenschaften von Zumsteegs Oeuvre ein. Orlamünder-Volk beschreibt den Aufbau als dreiteilige Liedform.¹³⁷ Jedoch wird dieser dem Konzertsatz weniger gerecht, wie ihre später angeführte präzise Aufstellung der einzelnen Themen und Abschnitte nahelegt.¹³⁸

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
1–49	49–102	102–125	126–149	149–155
1. Thema B-Dur; 2. Thema F-Dur	1. Thema B-Dur, 2. Thema F-Dur	F-Dur	F-Dur	f-Moll→G-Dur
Solo 3	Tutti 4	Solo 4	Tutti 5 (+ Kadenz)	Tutti 6 (Schluss)
156–175	176–180	180–201	201–208	209–217
c-Moll; B-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur

Tabelle 5.22: Formaler Aufbau des *Konzert in B-Dur*, 1. Satz.

Die Diskussion, ob mit dem vorliegenden Satz eine Sonatenhauptsatzform vorliegt, erübrigt sich als mögliche analytische Lesart, weil sie wenig Aussagekraft über die kompositorische Anlage besitzt.¹³⁹ Im zweigeteilten ersten Tutti (T. 1–26; T. 27–48) treten die beiden Hauptthemen auf. Um eine deutliche Trennung zwischen beiden Abschnitten zu erzeugen, verwendet Zumsteeg – wie an

¹³² Siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. II, Abb. 1+2.

¹³³ Mit Bleistift wurden zusätzlich noch Vermerke seitens der Bibliothek eingetragen. Ob in diesem Rahmen die ansonsten für Zumsteegs Werk unüblichen ebenfalls mit Bleistift eingetragenen Kreuze (X) zur Markierung einzelner Takte hinzugefügt wurden, lässt sich bisher nicht beantworten.

¹³⁴ Vgl. Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 41. Orlamünder-Volk geht deshalb davon aus, dass es sich bei der Handschrift um mehrere Schreibhände handelt. Dieser These ist beizupflichten, denn gerade bei den beiden Bassstimmen werden die Satzbezeichnungen konsequent mit Großbuchstaben begonnen, während sie in der zweiten Abschrift klein geschrieben werden.

¹³⁵ Beispielsweise in den mit geschwungener Schrift geschriebenen Satzbezeichnungen.

¹³⁶ Beispielsweise die Balken bei punktierten Notengruppen, die sich durch den sparsamen Tinteneinsatz von den Streicherstimmen abgrenzen.

¹³⁷ Siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 85.

¹³⁸ Siehe ebd., S. 85–88.

¹³⁹ Orlamünder-Volk kommt zu dem Ergebnis, dass der Satz als „Vorform der Sonatenkonzertsatzform ohne Durchführung“ einzuschätzen sei. Entsprechend wird der 2. Soloeinsatz (T. 126) von ihr als Reprise betrachtet.

anderer Stelle auch – eine kurze Pause in allen Stimmen. Bereits an dieser Stelle zeigt sich, weshalb Zumsteeg den häufig strikt eingehaltenen Rahmen von 12 Takten durchbricht.

The image shows a musical score for measures 24-27 of the first movement of a concerto in B major. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Cor. Es 1+2 (Cornet in E-flat), Ob. 1+2 (Oboe), Vl. 1 (Violin I), Vl. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and B. (Bass). The music is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking is piano (p). The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Abbildung 5.24: *Konzert in B-Dur*, 1. Satz, T. 24–27.

Zumsteegs erstes Thema erreicht bereits auf den ersten Schlag von T. 25 die volle Periode, wird jedoch über zwei Takte verlängert, um ein Dominantverhältnis aufzubauen, das schlussendlich zum zweiten Thema überleitet, welches seinerseits in F-Dur steht. Diese zweigeteilte Form findet sich ebenso im ersten Soloabschnitt (T. 49–80), welcher neben den beiden im Orchester bereits vorgestellten Themen weiteres kompositorisches Material einführt. Da dieses jedoch nicht wiederkehrt, ist es zutreffender, es als Füllmaterial zu betrachten.¹⁴⁰ Tutti 3 und Solo 3 stellen durch ihre Modulation in den Mollbereich eine reguläre Ausweichung dar. Da das kurze dritte Tutti mit keiner eigenen Melodie bzw. einem bereits vorhandenen Thema versehen ist, handelt es sich dabei ausschließlich um die Überleitung zum dritten Soloabschnitt. Die Harmoniefolge f-Moll → D-Dur → G-Dur → c-Moll zeigt die dominantisch konstruierte Modulation. Die Zieltonart ist indes bereits durch die Dynamik angedeutet.

Zumsteeg lässt durch den f-Moll Dreiklang im Piano im Unisono das c auf die betonte Zählzeit im Forte erklingen. In T. 176–201, dem vierten Tutti und Solo, greift Zumsteeg auf das Material des zweiten Themas zurück, wobei jedoch dem Tutti lediglich eine kurze, viertaktige einleitende Funktion zukommt. Durch die Regelmäßigkeit des Aufbaus ergibt sich ein Aufbau 4 (Tutti) + 4 (Solo) + 16 (+ 1 Schlag).

Vergleicht man damit die vier komponierten Soloabschnitte, fällt auf, dass Zumsteeg jedem Abschnitt eine eigene charakteristische Funktion zugewiesen hat. Lediglich der erste Soloabschnitt mit über 50 Takten besitzt die Länge, um beide Themen sowie Fortführungen vorzustellen. Den folgenden Soloabschnitten liegt jeweils nur ein Thema mit Fortführungen zugrunde. Der zweite entpuppt sich als Erweiterung des ersten Themas, der dritte als unabhängiger Mollabschnitt, sowie der vierte als Erweiterung des zweiten Themas. Der Aufbau lässt damit erneut das blockhafte Komponieren entdecken, in welchem Zumsteeg die beiden Hauptthemen lediglich als Ausgangspunkt verwendet, um mit neuem thematischen Material die Fortführungen zu bestreiten. Eine kleinteilige motivisch-

¹⁴⁰ Orlamünder-Volk betrachtet die Überleitung (T. 71–80) als drittes Thema. Siehe Orlamünder-Volk: *Das Konzert für Violoncello in B-Dur* (2006), S. 87.

149

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

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

Abbildung 5.25: *Konzert in B-Dur*, 1. Satz, T. 149–151.

thematische Arbeit fehlt dabei genauso wie eine Durchführung in Form harmonischer Verarbeitungen des Themas. Diese Kompositionsweise verdeutlicht, dass Zumsteeg durchaus innerhalb eines strengen Schemas komponierte, das jedoch nicht in Einklang mit einer Sonatenhauptsatzform zu bringen ist.

Zumsteegs Konzeption des zweiten Satzes bedient sich einer Mischform aus der von ihm gebräuchlichen Kompositionsweise von in der Regel drei Soloabschnitten sowie einer ABA'-Form. Allerdings ist Zumsteeg gerade in den starren Formen bemüht, durch kleine Varianten und Veränderungen die Form schlussendlich äußerst flexibel zu gestalten. Das Formschema lautet entsprechend:

A		B		A'		
Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3	Solo 3	Tutti 4 Kadenz Schluss
1–10	11–45	46–54	54–60	61–64	64–82	83–94
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.23: Formaler Aufbau des *Konzert in B-Dur*, 2. Satz.

Das Stück selbst basiert praktisch ausschließlich auf musikalischem Material, das im ersten Soloabschnitt (T. 11–45) vorgestellt wird.¹⁴¹ Es lässt sich damit in das Themenmaterial A (T. 11–14), das auch im Tutti erklingt, B (T. 23–37) sowie C (T. 38–45) einteilen.

Die Konstruktion des Satzes ist für Zumsteeg deswegen ungewöhnlich, weil er statt eines feststehenden Ritornells eine semivariable Form wählt. Während insbesondere mit dem Einsetzen der Hörner und dem punktierten Rhythmus ein üblicher Orchesterschlag Verwendung findet und damit als vertikaler Marker eingesetzt wird, liegt die eigentliche Melodie in den Oboen. Zumsteeg wiederholt zwar in den einzelnen Ritornell-Abschnitten diese ersten vier Takte ohne tiefgehende Veränderung, die anschließende ebenfalls viertaktige Phrase (T. 5–8; T. 50–53; T. 61–64) ist jeweils auf eine neue Weise komponiert. Zumsteeg verwendet damit keine für ihn übliche Rondoform, sondern war offenkundig darum bemüht, die strukturgebenden Ritornellanfänge zu verwenden, ohne auf direkte

¹⁴¹ Orlamünder-Volk bezieht die Kompositionsweise auf die Ausführungen Joachim Quantz über das Allegro und damit den ersten Satz. Siehe Johann Joachim Quantz: *Johann Joachim Quantzens ... Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. mit verschiedenen ... Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, Berlin 1752, § 33, S. 295. Indes ist Zumsteegs Kompositionsweise von derjenigen, die Quantz für das *Adagio* fordert (§ 35–37, S. 298–299) durchaus zutreffend.

Wiederholungen zurückzugreifen. Deutlich wird dies insbesondere im dritten Tuttiabschnitt, in welchem das Violoncello die Stimme der Oboe 1 übernimmt, während die Oboe 2 schweigt. Solo und Tutti werden entsprechend vermischt, was von Zumsteeg insbesondere in den ersten Sätzen Anwendung findet. Und gerade an der Oboenstimme zeigt sich, dass Zumsteeg das zweite Tutti kopiert hat, allerdings durch das Ersetzen der Oboe durch das Soloinstrument eine kunstreiche Überlagerung erzeugt. Denn während Orchester und insbesondere Oboe 1 sich streng an das Tutti halten, spielt das Solocello in T. 65 über die Tuttistelle seinen eigenen ersten Einsatz. (T. 15f.). Zumsteeg überlagert damit beide Hauptthemen, sodass die Grenzen zwischen Tutti- und Sologruppe verschwimmen.

Der als „Rondo. Allegro assai“ überschriebene dritte Satz gestaltet sich entsprechend dem Titel als Ritornellform mit insgesamt drei Couplets, die von vier Ritornellen eingerahmt werden.¹⁴² Er folgt damit dem gewöhnlichen Aufbau, allerdings findet sich auch in diesem Stück die wechselseitige Funktion zwischen Solocello einerseits und Oboe andererseits. Das Ritornell (T. 1–16) besteht aus zwei achttaktigen Perioden, wobei die erste das Thema durch das Soloinstrument zum Erklingen bringt, wohingegen im zweiten eine Bläserbegleitung hinzutritt. Die Melodie wechselt dabei in die erste Violine, das Soloinstrument schweigt. Da die Soloteile stets sukzessiv neues Material verwenden und das Thema des Ritornells in den Soloteilen nicht verarbeitet wird, spricht Orlamünder-Volk von einer „unvermischte[n] Rondoform“¹⁴³. Diese Einschätzung trifft zu, greift allerdings zu kurz, denn Zumsteeg zeigt darin, wie formelhaft der Satz aufgebaut ist. Er flechtet in das zweite Couplet eine direkte Vermischung von Soloteilen sowie Tuttiabschnitten in die Komposition (T. 117–138) ein. Wie bereits im zweiten Satz greift Zumsteeg im dritten Ritornell auf einen Wechsel der Instrumentation zurück: Das Ritornellthema, das an allen anderen Stellen vom Solocello angeführt wird, erklingt in T. 170–177 in der Oboe lediglich vom Bass begleitet. Entsprechend kontrastierend erscheint der volle Tuttieneinsatz in T. 178 im fortissimo. Das thematische Vorbild findet sich erneut, wie im zweiten Satz, bereits im zweiten Ritornell (T. 81–96), in welchem das Solocello ebenfalls lediglich vom Bass begleitet das Thema vorträgt.

5.4.6 *Konzert in As-Dur A-Dur (LWV A II 9)*

Das *Cellokonzert As-Dur A-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52f) stellt innerhalb der Cellokonzerte Zumsteegs eine Ausnahme dar. Sowohl durch seine einsätzigste Konzeption als auch durch die Satzreihenfolge und die Verwendung verschiedener Tonarten in den Ecksätzen lassen es im Schaffen Zumsteegs als singulär erscheinen. Swain hat in seiner Publikation das Konzert mit beiden Tonarten bezeichnet, die für das Konzert maßgeblich sind und dessen Bezeichnung ich folge.¹⁴⁴ Es hat sich in zwei Abschriften überliefert, einer Partitur sowie einer Stimmabschrift¹⁴⁵ dessen *Largo* jedoch für Zumsteeg ungewöhnlich notiert ist.¹⁴⁶ Die fehlende Kennzeichnung der Soloabschnitte in den Noten der Solostimme sowie der Partitur weicht im ersten Satz von Zumsteegs anderen Cellokonzerten ab.¹⁴⁷ Die Reinschrift der Partitur mit je sechs Notenzeilen pro System steht in Widerspruch zu den gewöhnlichen Rastrierungen mit zehn Zeilen pro Seite.¹⁴⁸ Darüber hinaus finden sich Ergänzungen,

¹⁴² Für den regulären Aufbau siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 90.

¹⁴³ Siehe ebd., S. 90.

¹⁴⁴ Vgl. Swain: Three cello concertos (1991), 117–130, hier S. 117.

¹⁴⁵ Von Vl. I existieren zwei Abschriften. Zusätzlich existieren von Vl. I und B darüber hinaus Ripienostimmen.

¹⁴⁶ Zumsteeg verwendet bei der Solostimme im ersten Einsatz in der Regel Tenor oder Bassschlüssel sowie *8va*-Zeichen, um den jeweiligen Tonumfang abzudecken. Die Cellostimme des *Largos* steht jedoch nur während der Tuttiabschnitte im Bassschlüssel, ansonsten findet der Violinschlüssel Verwendung.

¹⁴⁷ Während alle anderen Stimmen durch den Vermerk „Solo“ gekennzeichnet wurden, unterbleibt diese Bezeichnung in der Cellostimme.

¹⁴⁸ Lediglich auf der ersten Seite findet sich die zehnzeilige Rastrierung, von der jedoch selbst mit eigenständig notierten Hornstimmen noch drei Zeilen leer bleiben. Ab der folgenden Seite werden Cor. 1+2 in derselben Stimme notiert, wodurch die Zahl von 6 Zeilen pro System erreicht wird.

die zeigen, dass eine Korrektur der Noten, womöglich von dritter Hand, zu einem späteren Zeitpunkt stattgefunden hat.¹⁴⁹ Die Abschrift hat wohl sukzessiv stattgefunden, die Rastrierung muss jedoch bereits zuvor vorgenommen worden sein, denn ab fol. 16 der Partitur beginnt erneut eine zehnzeilige Notation, die trotz ausgeschriebener Blasinstrumente eine Zeile unbeschrieben lässt.¹⁵⁰ Erst mit der Tempobezeichnung „Primo Tempo“ (fol. 24) wurde passend mit neun Zeilen rastriert. Bei den Solostimmen existiert lediglich eine einzige zwölfzeilige Rastrierung bei der Violine. 1, während alle anderen Stimmen mit zehn Zeilen vorgefertigt wurden. Die Notenblätter der Partitur bestehen damit aus mindestens drei verschiedenen Arten: vorrastrierten zwölfzeiligen, vorrastrierten zehnzeiligen sowie beim Kopierungsprozess angefertigten neunzeiligen Notenblättern.

Formal gliedert sich das Konzert im Gegensatz zu allen anderen Konzerten in der formalen Anlage in vier separate, jedoch miteinander verbundene Sätze: *Largo*, *Adagio*, *Allegro* und *Primo Tempo*. Bereits die Reihenfolge macht deutlich, dass Zumsteeg kein üblicher Aufbau vorschwebte, indem er schon zu Beginn zwei langsam gehaltene Sätze voranstellt. Da sich das *Primo Tempo* auf das *Adagio* bezieht, verwendet Zumsteeg eine umgekehrte Temporeihenfolge (Langsam–schnell–langsam), die um eine langsame Einleitung ergänzt wurde.¹⁵¹ Auch die tonartliche Konzeption, durch welche die Einleitung in As-Dur von den folgenden drei Sätzen in A-Dur entrückt wird, legt diesen Schluss nahe. Die Konzeption des Konzertes als Ganzes wird durch die einzelnen besonders komponierten Überleitungen zwischen den Sätzen deutlich. Alle Sätze sind äußerst kurz gehalten und erreichen insgesamt nicht einmal die Länge von 200 Takten.¹⁵²

Das *Largo* lässt sich als zweigeteilte Form mit Orchester- (A) und Soloteil (B) beschreiben und wirkt fragmentarisch.¹⁵³ Zumsteeg benutzt die von ihm auch in anderen Konzerten verwendeten großen Orchestereinsätze zur deutlichen Positionierung des Themas im Tuttiabschnitt. Die im Mediantverhältnis stehenden großen Orchestereinsätze in T. 1–2 und T. 3–4 offenbaren die Schwierigkeiten bei der Verwendung der Hörner in Es. Zumsteeg verzichtet im tonartfremden C-Dur im ersten Einsatz entsprechend darauf und lässt sie erst im zweiten Fanfarenklang auf Es-Dur mit kleiner Septime erklingen. Kompositorisch widersprüchlich erscheint damit der erste kleiner besetzte C-Dur Akkord im Fortissimo gegen den größer besetzten Es7 Akkord im Piano. Bis T. 4 erklingen damit lediglich zwei Akkorde, deren Fortschreitung schlussendlich in die Tonika As-Dur in T. 5 führt, jedoch auf eine eigene Melodie verzichtet. Die ersten Takte müssen entsprechend als Einleitung gewertet werden.

Das eigentliche Thema (T. 5–11) besteht aus einer Verkettung zweitaktiger Motive (2+2+2+1), an die sich eine kurze Fortspinnung (T. 12–16) in gleicher Form (2+2+1) anschließt. Es sind gerade die Abschlüsse, in denen Zumsteeg entlegene harmonische Verbindungen sucht. Bereits von T. 8 auf T. 9 tritt ein weiterer Mediantsprung auf (As-Dur → C-Dur), dessen kurzzeitige harmonische Ausschweifung jedoch bereits in T. 11 (G7 → B7) zurückgeführt wird. Erst in T. 14 wird die Tonika erreicht, jedoch nur um in der Wiederholung der Fanfarenklänge in C-Dur und Es7 (T. 17–20) erneut entrückt zu werden.¹⁵⁴ Durch die abgesetzten Sechzehntel (T. 5–6) entstehen leichte Reminiszenzen

¹⁴⁹ Etwa durch das Hinzufügen von Violinschlüsseln mittels Rotstift in T. 34 oder auch der Dynamik im letzten Takt des ersten Satzes.

¹⁵⁰ Es zeigt sich darüber hinaus ein anderes Linienbild, da die untersten beiden Linien des Rastrals signifikant enger liegen, als die vorherigen, sodass sich der Unterschied der Rastrierung (fol. 2–15 und. 16–26) gut erkennen lässt.

¹⁵¹ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 117–118.

¹⁵² Bei den anderen Konzerten übersteigt in der Regel bereits der erste Satz 200 Takte.

¹⁵³ Swain bezeichnet die Form als A' B, jedoch gibt es abgesehen von der Wiederholung der ersten vier Takte, die eher als trennendes, denn als verbindendes Element wirken, keine weitere Verknüpfung. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 118.

¹⁵⁴ Swain sieht in der harmonischen Fortschreitung eine Halbkadenz auf F-Dur. Durch die Fortschreitung C-Dur, F-Dur, C-Dur, F-Dur mit anschließendem G7 halte ich es für naheliegender von einer Kadenz in C-Dur zu sprechen, wengleich durch die harmonisch unklare Verbindung vom vorhergehenden As-Dur ein etwaiges Grundtongefühl nicht bedient werden kann.

an den ersten Satz des Konzertes in c-Moll (LWV A II 7), in welchem die Violinen in ähnlicher Weise gegen die restlichen Instrumente spielen. Der Einsatz des Solocellos (T. 21–31) unterscheidet sich von den anderen Soloeinsätzen, indem Zumsteeg nicht auf das Thema des Orchesters zurückgreift und erst in T. 31–32 die hüpfende Melodie aus T. 4–5 einflechtet, sodass der Soloteil in zwei heterogene Teile getrennt wird. Zumsteeg verwendet insbesondere im hinteren Abschnitt (T. 34–44) Sequenzen als kompositorisches Mittel.¹⁵⁵ Mit dem Erreichen des As-Dur-Klangs in T. 40 komponiert Zumsteeg eine Überleitung in welcher erneut zwei Mediantsprünge (T. 44) B7 → G7 → E7 ungewohnte Fortschreitungen darstellen. Auch wenn die harmonischen Schritte unvermeidbare Querstände erscheinen lassen, war das Prinzip der schrittweisen Bewegung der Einzelstimmen maßgeblich, sodass trotz des ungewöhnlichen Klangeindrucks keine Regel der Stimmführung verletzt wurde.

Abbildung 5.26: Notenausschnitt des *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 41–44.

Das *Adagio* ist im Aufbau freier gehalten. Insgesamt wird es durch einen ersten Orchesterabschnitt (T. 45–59) sowie zwei Soloteile (T. 59–74 u. 78–92) bestimmt. Das Orchester tritt nach dem Einsatz des Solocellos nur noch durch kurze Einwüfe auf, die den harmonischen Bezug zum Phrasenabschluss festigen.¹⁵⁶ In der ersten Phrase des Orchesters (T. 45–51) wird das musikalische Material vorgestellt, dem sich eine zweite Phrase mit neuem Material (T. 52–58) anschließt. Der harmonische Abschluss des Tuttis, der durch eine Trugschlusskadenz eingeleitet wird und durch eine anschließende Pause eine weitere Hervorhebung erfährt, zeigt, dass durch diese deutliche kadenzierte Wendung dem Einsatz des Solocellos genug Raum gegeben werden sollte. Diese drei Phrasen werden während des Stückes verarbeitet, sodass beim ersten Solocelloeinsatz das Material der ersten Phrase Verwendung findet. Der zweite Solocelloeinsatz lässt zwar im ersten Abschnitt (T. 78–92) neues Material erklingen, jedoch wird ab T. 78 die erste und zweite Phrase des Orchesteranfangs aufgegriffen. Gerade der Abschluss des Solocellos verdeutlicht, wie sehr Zumsteeg an dieser Stelle mit den Phrasen gearbeitet hat. Ab T. 87, in welchem auch die vorbereitete E-Dur Kadenz ihren Abschluss findet, spielt die Violine 1 zusammen mit der Viola das thematische Material der zweiten Phrase eine Quart tiefer, während das Solocello einen Takt später die erste Phrase intoniert.

Dass die Solostimme bereits in T. 88 die zweite Phrase weiterentwickelt und zu einem ariosen Lauf in 32tel übergeht, zeigt die Idee Zumsteegs, an dieser Stelle einen kurzen kadenzartigen Höhe-

¹⁵⁵ Sowohl die harmonische Disposition, als das sich anschließende sequenzierende Verfahren erinnert an Zumsteegs *Ouvertüre in D-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 51d), T. 118f. sowie 131f.

¹⁵⁶ So etwa T. 21, T. 30–32 und T. 47–48.

Abbildung 5.27: *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 88–91.

punkt des Stückes zu komponieren. Zumsteegs Vorbild des gesamten Satzes orientiert sich an der Kompositionsweise, die er für seine Arien verwendete. Der Tonumfang des Solocello umfasst den Bereich von a-c², – also ca. 1 ½ Oktaven – und liegt somit innerhalb der Stimmlage einer Alt-Stimme. Der Verzicht auf große Sprünge sowie die fortschreitende Melodiegestaltung verstärken den ariosen Charakter darüber hinaus noch weiter. Die erst im *Adagio* auftretenden Oboen treten kaum in Erscheinung.¹⁵⁷

Das Allegro im Allabreve-Takt stellt den längsten Abschnitt des Konzertes dar.¹⁵⁸ Die insgesamt 75 Takte bilden eine ABA'-Form, wobei der A-Teil aus einem Solocelloabschnitt (T. 94–102) und einem Tuttinachspiel (T. 103–113) besteht. Swain erkennt im Beginn des Solocellos (T. 94f.) eine Wiederholung im Tonumfang sowie der Intervallstruktur des *Adagio*. Da weder Instrumentierung noch Rhythmus übereinstimmen, ist lediglich die prominente Platzierung des Motivs an erster Stelle der jeweiligen Themen als verbindendes Element zu verstehen. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden Sätzen ist allerdings ausschließlich in der Anfangsfigur zu erkennen, auf die Zumsteeg floskelhaft häufig zurückgreift und die sich als nicht sonderlich charakteristisch erweist.¹⁵⁹ Der eigentliche Soloabschnitt (T. 113–144) zerfällt in zwei Teile, die durch ein Orchesterzwischenstück (T. 125–134) unterbrochen werden. Zumsteeg lässt in T. 113 *una voce* alleine einsetzen und ergänzt erst auf die Haltetöne (T. 114 u. 116) eine diatonisch absteigende Melodie in den Violinen.

Die zurückhaltende, kleinformatige Melodie wird durch den lediglich die Kadenz ergänzenden Bass solistisch ins Zentrum gestellt. Parallel dazu komponierte Zumsteeg ebenfalls den unterbrechenden Orchestereinsatz T. 125–134, in welchem das Solocello *colla parte* mit der ersten Violine spielt, die sich im Terzabstand zum Bass befindet.

Formal lässt sich das Konzert entsprechend als A (a b), B (c d e), A' (a' b') verstehen. Durch die innere formale Struktur der Solocello-Stimme zeigt sich, dass der Satz, wie Swain annimmt,

¹⁵⁷ Abgesehen von langen Haltetönen, existiert nur im Tutti in T. 30–32 eine kurze eigene Melodie, die sich jedoch den Violinen unterordnet.

¹⁵⁸ Swain argumentiert, dass durch den Allabreve-Takt die Länge der einzelnen Sätze angeglichen wäre. „[T]he Allegro indication coupled with the alle-breve meter tends to equalize its length with that of the Largo and Adagio.“ Zitiert nach Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 124.

¹⁵⁹ Zur Festigung dieser These findet sich ein weiterer Hinweis im selben Konzert, in welchem Zumsteeg im Tempo primo eine Wiederholung des Themas aus dem *Adagio* wählt und auf die abwärts gerichtete Figur zugunsten eines punktierten Rhythmus verzichtet. Ein weiteres Beispiel wäre der erste Einsatz des Solocellos, in welchem Zumsteeg ebenfalls auf die Floskel verzichtet.

Abbildung 5.28: *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 113–117.

eine grobformale Arienstruktur besitzt, sich jedoch ebenfalls als verkürztes Rondo verstehen lässt. Insbesondere die Verschiedenheit der Themen zwischen dem Ritornell sowie dem ersten Einsatz des Solocello spricht dafür, aber auch die von Zumsteeg ebenfalls in früheren Konzerten verwendete Zweiteilung des Themas selbst in einen vorangestellten Abschnitt, in welchem die Cellostimme das Melodieinstrument darstellt, sowie einen anschließenden Abschnitt des Orchesters mit neuer Melodie.¹⁶⁰

Die 17 Takte des *Tempo Primo* stellen eine leichte Variante des Themas des *Adagio* dar. Nach einer exakten Wiederholung (T. 169–175) folgen lediglich noch kadenzierende Wendungen, die die Grundtonart A-Dur des Stückes festigen und eine Schlusswirkung erzielen. Da kein neues Material in diesen Teil des Konzertes eingebracht wird, lässt sich der Abschnitt kaum als eigenständiger Satz betrachten. Vielmehr tritt darin zutage, dass Zumsteeg eine geschlossene Form anstrebte, zu deren Erfüllung ein erneutes Erklängen des *Adagio* vonnöten war.

Das *Cellokonzert As-Dur A-Dur* ist in seiner Konzeption innerhalb des Schaffens Zumsteegs außergewöhnlich. Nicht nur die Verwendung von zwei weit entlegenen Tonarten in den äußeren Sätzen eines Konzertes, sondern auch eine Viersätzigkeit, die jedoch durch die auskomponierten Überleitungen zwischen den Sätzen ein neues Konzept vermuten lässt, stellen Ausnahmen dar. Auch die Kürze des Werkes ist mit keinem anderen Konzert vergleichbar. Da die erhaltenen Abschriften des Konzertes keine auffällige Spur der Eile oder Flüchtigkeit erkennen lassen, muss davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg die Konzeption dieses Konzertes bewusst in dieser Art und Weise gestaltet hat. Durch die harmonische Trennung zwischen Einleitung (in As-Dur) und Hauptteil (A-Dur) sowie die Verwendung der Abschnittsbezeichnung *Primo tempo* liegt darüber hinaus der Gedanke nahe, dass das Werk als konzertante Ouvertüre gedacht war. Im direkten Vergleich zeigen sich bei einer Gegenüberstellung des Konzertes mit der ebenfalls im Jahr 1788 komponierten Ouvertüre der *Tamira* Übereinstimmungen.

5.4.7 *Konzert in G-Dur (LWV A II 5)*

Zumsteeg wählt als Besetzung lediglich das Solocello sowie zwei Violinen und Bass – Bläserstimmen existieren weder in Partitur noch im Stimmauszug, genau wie die von Zumsteeg in anderen Konzerten häufig mit den Bässen *colla parte* geführte Viola. Die Partitur wurde erneut auf

¹⁶⁰ Vgl. etwa das Rondo im *Cellokonzert in D-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52d).

Konzert As-Dur A-Dur	Ouvertüre <i>Tamira</i>
Largo 44 Takte As-Dur	Largo 13 Takte f-Moll / As-Dur
	Allegro 14 Takte Es-Dur
Adagio 49 Takte A-Dur	Adagio 7 Takte Es-Dur / C-Dur
Allegro 75 Takte A-Dur	Allegro assai 7 Takte [f-Moll]
Tempo primo 17 Takte A-Dur	Tempo primo 6 Takte f-Moll

Tabelle 5.24: Vergleich des *Konzert in As-Dur A-Dur* mit der Ouvertüre aus *Tamira*.

zwölfzeilig rastriertes Notenpapier geschrieben und gebunden. Die Noten sind generell in Schönschrift geschrieben, lediglich die letzten beiden Takte des dritten Satzes, die auf der Titelseite notiert sind, widersprechen der reinlichen Notenschrift. Die Unterschrift auf dieser Seite entspricht der von Zumsteeg üblichen, sodass sich mutmaßen lässt, dass er auch der Schreiber der gesamten Partitur war. Weshalb die fehlerhaften Stellen ihm jedoch nicht aufgefallen sind, lässt sich daraus nicht erklären. Sowohl in den Stimmen, wie auch in der Partitur wurde lediglich zwischen Violin- und Bassschlüssel gewechselt, ein Tenorschlüssel tritt nicht auf. Entsprechend lässt sich daraus der vage Schluss ableiten, dass Zumsteeg für seine späteren Konzerte diese Art der Notation bevorzugt, was die Indizien bestärkt, dass die Datierung 1792 authentisch ist. Es handelt sich damit um das vermutlich späteste Konzert von Zumsteeg. Das Konzert besteht erneut aus drei Sätzen: *Allegro moderato*, *Andante grazioso* und *Allegretto*. Bereits in der tonartlichen Disposition zeigt sich, dass Zumsteeg erneut ein Konzert mit Überleitungen konzipierte, sodass alle Satzteile durch Zwischendominanten harmonische Verbindungen schaffen.

Der erste Satz besteht aus lediglich 123 Takten und lehnt sich konzeptuell an den Satz des *As-Dur A-Dur Konzertes* an. Zumsteeg verwendet eine Exposition, die mit einer Solokadenz ohne Begleitung beginnt. Dem Konzertsatz liegt damit eine freie Form zugrunde.¹⁶¹

Soloexposition	Tutti	Solo	Coda
1–15	16–60	61–110	111–123
G-Dur	G-Dur	G-Dur	D-Dur

Tabelle 5.25: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 1. Satz.

¹⁶¹ Vgl. davon abweichend die formale Gliederung von Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157.

Swain bezieht die Soloexposition auf die Tradition der Solofanfارة in Neapolitanischen Sinfonien.¹⁶² Wenn gleich Rhythmus und Melodie zu Beginn (T. 1–3) fanfarenartig angelegt sind, zeigt die große Anzahl an Verzierungen deutlich, dass der Solocellist im Vordergrund stehen sollte.

Allegro moderato
Solo

The image shows three staves of musical notation for three cellos (Vlc.). The top staff is marked 'Solo' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 11, featuring a melodic line with numerous trills and grace notes. The second staff starts at measure 6 and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 9 and continues the melodic line, ending with a whole note chord in the final measure.

Abbildung 5.29: *Konzert in G-Dur*, 1. Satz, Soloexposition T. 1–11.

Darüber hinaus zeigt sich mit der Triole in Takt 6, dass Zumsteeg durch die Verzierung und Überbindung gegen die Betonung des Zeitmaßes komponiert. Durch diese bewusst gesetzte rhythmische Verschiebung erzeugt er das genaue Gegenteil einer militärischen Fanfare: Durch die 32tel-Vorschläge sowie die Sequenzierung in Terzen entsteht eher der Eindruck eines frei improvisierten Cellosolos und damit einer vorgezogenen Kadenz. Ähnlich wie im *Konzert As-Dur A-Dur* zeigt sich im *Konzert in G-Dur* ein Hang zum klanglichen Experiment, in welchem Zumsteeg die Form selbst zu variieren und eine strenge Vorgabe zu vermeiden versucht. Womöglich lässt sich dies als Reaktion auf den Vorwurf Junkers lesen, der Zumsteeg bei seinen Cellokonzerten die Nähe zu seinem Lehrer Poli vorgeworfen hatte. Das ausgedehnte Tutti¹⁶³ lässt sich wiederum in zwei charakterlich vollkommen unterschiedliche Abschnitte gliedern. T. 16–36, in welchem die Solovioline die Melodie spielt und vom Solocello ergänzt wird, sowie T. 37–60, in welchem mit einem neuen Thema die hohen Streicher (Vl. 1+2) und die Bassgruppe die Melodie übernehmen. Da die Violine 2 häufig im Unisono oder im Terzabstand zu Violine 1 komponiert ist und das Violoncello im Tuttiabschnitt ausschließlich mit den Bässen *colla parte* geht, erscheint die Komposition streckenweise zweistimmig. Eine Ausnahme zu diesem Kompositionsprinzip stellen die Takte 15–23 dar, in welchen Zumsteeg das Solocello mit einer eigenen Melodie erklingen lässt. Die Beschaffenheit der Melodie legt nahe, dass Zumsteeg an dieser Stelle durch die begrenzte Verwendung einen Instrumentierungswechsel durchgeführt hat. Der Einsatz des Solocellos mit einem langen und ausgesprochen hohen Liegeton ist für Zumsteeg nicht ungewöhnlich und legt ebenso nahe, dass die Melodie möglicherweise als Einwurf der Oboen konzipiert worden ist.

Auch wenn Zumsteeg den Einsatz der Solostimme mit der Bezeichnung „Solo“ kennzeichnet, zeigt sich, dass aufgrund des Liegetons die Melodie noch immer im Orchester liegt. Da sich das Solocello im Folgenden erneut den Kontrabässen anschließt, wirkt eine Einordnung des Abschnittes als Solo-tutti unglaublich.¹⁶⁴ Deutlicher zeigt sich die Verwendung des Cellos als instrumentale Ergänzung im Vergleich mit T. 49–52, in welchen das Solocello mit den Bässen *colla parte* spielt.

¹⁶² Er führt als Beispiel die dreitaktige Einleitung von Francesco Mancini zu *Alessandro il Grande in Sidone*, sowie eine eintaktige Einleitung aus der Sinfonie *L'amor tirannico-ossia Zenobia* von Francesco Feo an. Siehe ebd., S. 156.

¹⁶³ T. 12–15 dienen lediglich zur harmonischen Trennung von Soloexposition und Tutti 1.

¹⁶⁴ Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157. Swain bezeichnet die Takte 16–34 als Solo-tutti A1.

Abbildung 5.30: *Konzert in G-Dur*, 1. Satz, T. 15–21.

Auch wenn das Tutti- Thema im Soloabschnitt nicht aufgegriffen wird¹⁶⁵, ist es das Motiv aus drei Vierteln von T. 15, das sich markant durch die weitere Komposition zieht.¹⁶⁶ Die harmonischen Verbindungen am Ende der jeweiligen Tuttiabschnitte (bspw. T. 56–60, T. 121–123) werden von Zumsteeg für mediantische Verbindungen genutzt, die durch ihre Querstände eine deutliche Zäsur markieren und besonders den Einsatz des Solocellos in T. 61 vom vorhergehenden Thema abgrenzen.¹⁶⁷ Während das Solocello vor allen Dingen thematisch neues Material in kleineren Phrasen von 2–3 Takten verwendet, ist der Soloabschnitt ebenfalls in zwei größere Abschnitte (T. 61–79; T. 79–110) getrennt, welcher sein kompositorisches Material beim zweiten Abschnitt (T. 79f.) aus dem erneut auftretenden Material des Solocellos bezieht. Das Solo selbst bedient sich in beiden Abschnitten stets repetierenden Figuren mit großen Sprüngen (vgl. T. 76–78; T. 100–104). Swain hat darauf hingewiesen, dass T. 108–110 als Vorbereitung einer Kadenz dienen. Allerdings findet sich die Vorbereitung eher in T. 107, in welchem auf Schlag 1 die Kadenz auf der Dominante angelangt ist. Anstatt einer Fermate spielt jedoch das Solocello unbegleitet eine kurze Schlusswendung, die in T. 109 die Zwischendominante E-Dur erreicht, die als Doppeldominante der neu zu festigenden Tonart D-Dur die Modulation einleitet. Anstatt eine Kadenz zu verwenden nutzt Zumsteeg an dieser Stelle die Möglichkeit, durch das Solocello vorbereitet, den Schlussabschnitt des folgenden Tutti (T. 111–123) zu modulieren. Die Technik des auskomponierten Übergangs findet sich bereits in seinen frühen Kompositionen, wenngleich er mit zunehmender Erfahrung experimentellere Lösungsansätze wie in diesem Fall wagt, was bereits auf die spätere Verwendung der harmonischen Mittel in seinen Kantaten vorausweist.

Der zweite Satz birgt im Verhältnis zu den restlichen wenig fehlerhaften Noten Zumsteegs deutliche Probleme. Das Übersehen eines Taktes (Vl. 2, T. 69)¹⁶⁸ führt dazu, dass die Partitur unspielbar ist und erzeugt Zweifel, ob der Schreiber Zumsteeg selbst gewesen sein kann, denn insbesondere im letzten Abschnitt (T. 77–84) treten Violine 1 und Violine 2 in ein Frage-Antwort-Spiel ein, sodass vom Komponisten die um einen Takt verschobenen und damit gegenläufigen 32stel-Ketten

¹⁶⁵ Lediglich der erste Takt des Soloabschnitts (T. 61) lässt sich als Variante des ersten Tuttiabschnitts (T. 16) lesen. Dass sich daraus ein Formschema Ax (1–15), A1 (16–34), B1 (35–48), A2 (49–60), A3 (61–86), A4 (87–110), B2 (111–124) ergibt, halte ich nicht für plausibel. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157.

¹⁶⁶ Möglicherweise ließe sich entsprechend T. 1–2 der Exposition als Augmentation bezeichnen.

¹⁶⁷ Swain beschreibt sie im Sinne der Stufentheorie vereinfacht als VI-iv6+/5/3-V. Damit lässt sich jedoch nicht die galante einstimmige Hinführung über die diatonische abwärtsgerichtete Tonleiter G-Dur beschreiben, deren Ziel- und Grundton durch die ergänzenden Töne in T. 57 in die Terz des erklingenden Es-Dur-Klangs umgedeutet wird.

¹⁶⁸ Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 168. Swain hatte zwar durch das Fehlen des Stimmauszuges die Ursache des Fehlers nicht entdecken können, jedoch daraus eine korrekte Vermutung gezogen.

sichtbar und als Fehler ohren- und augenfällig werden. Da dem Schreiber durch den übersehenen Takt der Lauf in T. 83 fehlte, muss deutlich gewesen sein, dass ein Fehler vorlag, der jedoch durch die zweitaktige exakte Wiederholung offenbar aus T. 79 ergänzt wurde. Dieses zugrundeliegende Prinzip findet zwar innerhalb Zumsteegs Werken häufiger Anwendung, jedoch kaum innerhalb der Begleitinstrumente.¹⁶⁹ Es zeigt sich in dieser Verwendung ein merklicher Unterschied zur Kompositionsweise seines einstigen Lehrers Agostino Polis.¹⁷⁰

Der zweite Satz verwendet eine Ritornell Form aus exakt 16 Takten, bestehend aus einem achttaktigen Vorder- und Nachsatz. Die Begleitung ist äußerst sparsam eingesetzt und betont den 3/8-Takt durch häufiges Pausieren auf der dritten Achtel. Die Soloabschnitte sind durch repetitive Pattern gekennzeichnet, während das Solocello mit großen Sprünge und virtuoson Läufen das gesamte Klangspektrum des Cellos anwendet.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3	Coda
1–16	16–35	36–43	44–68	69–76	77–85
D-Dur	A-Dur	D-Dur	d-Moll → F-Dur → d-Moll	D-Dur	D-Dur

Tabelle 5.26: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 2. Satz.

In der formalen Aufstellung¹⁷¹ wird deutlich, dass Zumsteeg nach dem ersten Tutti-Ritornell diesen lediglich in seiner verkürzten achttaktigen Form wiederkehren lässt. Die Soloteile stehen beide in anderen Tonarten als das Ritornell, die Grundtonart von Solocello und Tutti wird erst in der Coda erreicht. Wie in Satz 1 führt Zumsteeg die Abschnitte über Zwischendominanten, in der Regel als Halbschluss der vorherigen Phrase, zusammen. Dies führt dazu, dass auch im Nachsatz des ersten Ritornells (T. 9–16) kein Ganzschluss, sondern erneut ein Halbschluss erklingt.

Die Soloabschnitte sind harmonisch auf den Hauptstufen gehalten, Medianten oder weit entfernte Tonarten werden nicht angestrebt. Auffallend ist, dass Zumsteeg in beiden Soli eine lange absteigende Tonleiter wählt, in welcher er einen Halteton erreicht, der je durch eine Fermate verlängert wird.

Da sich in beiden Fällen die Solokadenz innerhalb eines noch nicht abgeschlossenen Soloabschnitts befindet, erzeugt die Fermate einen Haltepunkt innerhalb des Solospiels. An beiden Stellen wäre durch die harmonische Dominanzwirkung eine eingeschobene Kadenz denkbar, wenngleich sich weder in der Partitur noch in den Stimmauszügen ein direkter Hinweis darauf findet. Die zweite Fermate in T. 47 stellt eine Modulation dar, in welcher Zumsteeg einen verminderten Klang (b, g, e, cis) über die Oktaven in einen C7-Akkord (T. 48) überführt. Da der verminderte Klang innerhalb eines d-Moll Bereichs auftritt, erklingt damit ein verkürzter A7, dessen Überführung nach C7 den einzigen vorhanden Mediantensprung des Stückes darstellt, der durch die Linie D-Cis-C vollzogen wird. Da der Schreiber in T. 47 ein Cis notiert, muss der Übergang als harmonischer Sprung bewertet werden, da für einen korrekten chromatischen Übergang ein Des hätte notiert werden müssen.¹⁷² Bemerkens-

¹⁶⁹ Im konzertanten Werk Zumsteegs findet ein solches Kompositionsverfahren Anwendung besonders prägnant im 1. Satz des Flötendoppelkonzertes (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52m) T. 127f., sowie im *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, T. 104f)

¹⁷⁰ Dieser lässt eher die Solostimmen bzw. die beiden Violinen in Bezug auf die Bassgruppe versetzt spielen, anstatt die Melodieinstrumente in Konkurrenz zueinander treten zu lassen (exemplarisch in der Sonate C-Dur, 1. Satz). Dennoch finden sich selbstverständlich auch in dessen Werk Beispiele, in welchen das Frage-Antwort-Prinzip Anwendung findet. Etwa im Tripelkonzert (1. Satz, T. 81–86), in den Sonaten B-Dur (1. Satz, T. 13–14), Es-Dur (1. Satz, T. 2–5, 8, 18) usw.

¹⁷¹ Vgl. dazu die Aufstellung Ex. 9 von Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 165.

¹⁷² Sowohl in Partitur wie auch im Stimmauszug des Solocellos taucht das Cis auf.



Abbildung 5.31: *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, Haltetöne der beiden Soli.

wert ist darüber hinaus die für Zumsteeg auffällige Vertonung der Coda, in welcher er die langsame, diatonische Melodie des Cellos durch Zweiunddreißigstelketten von VI. 1 und VI. 2 ergänzt.



Abbildung 5.32: *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, T. 76–80.

Zumsteeg behält den Solocharakter des Cellos bei, unterlegt jedoch eine weit anspruchsvollere und eigenständige Begleitung der begleitenden Streicher, womit er eine dramatische Zuspitzung der musikalisch bewegungsarmen Cellostimme komponiert.

Ähnlich wie der zweite Satz beinhaltet der dritte Satz ebenfalls gravierende Fehler in der Notation. Formal besteht der Satz aus drei Soloepisoden, sowie vier Ritornellstellen mit angehängter Coda. In Solo 3 findet sich eine solistische Melodie des Violoncellos, die sich allerdings mit den restlichen Stimmen nicht in Einklang bringen lässt. Der Fehler wurde sowohl in der Partitur wie auch den Stimmauszügen notiert.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3 + Solo 3		Ritornell 4 + Coda
1–10	11–20	21–30	31–46	47–56	?	57–68
G-Dur	G-Dur	G-Dur	G-Dur	G-Dur	D-Dur	G-Dur

Tabelle 5.27: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 3. Satz.

Die Einzelstimmen lassen sich zur Verdeutlichung in folgendem Schema wiedergeben und wurden in Tabelle 5.28 aufgelistet.

Violoncello	1–10 Tutti	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46	47–56 Tutti	57–68 [!]
Basso	1–10 Tutti	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 <i>piu presto</i> Solo	47–56 Tutti	57–68
Vlo: 2do	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68
Violino Secondo	1–10	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 Solo	47–56 Tutti	57–68 <i>piu presto</i>
Violino Primo	1–10	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 Solo <i>piu presto</i>	47–56 Tutti	57–68 <i>piu presto</i>
Violino 1mo	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68
Violino 2do	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68

Tabelle 5.28: Formale Aufstellung der Abschnitte nach den Einzelstimmen in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52g II.

Aus der Tabelle 5.28 geht deutlich hervor, dass der Schreiber in den Ripienostimmen versuchte, durch Verwendung des Dalsegno Zeichens sowie dem DaCapo-Vermerk weniger Schreibarbeit leisten zu müssen. Aufgrund der Abkürzungen lässt sich darüber hinaus die Ripieno- deutlich von der Tuttigruppe unterscheiden. Allerdings fällt bei keiner der Stimmen eine Diskrepanz auf, in welcher die letzte Soloepisode an gesonderter Stelle hätte eingebunden werden können.¹⁷³ Da weder Partitur noch die Stimmen eine Vereinbarkeit zwischen Solocello und Orchesterapparat im letzten Abschnitt (T. 57–68) erkennen lassen, ist der Fehler nicht mehr aufzulösen. Durch die verwendeten DaCapo-Vermerke scheint es möglich, dass der zweite Abschnitt (T. 11–20) ebenfalls wiederholt und als Begleitung für die letzte Celloepisode gedacht war. Dem widersprechen allerdings die durchkomponierten Stimmen der Ripienogruppe. Harmoniefolge und Duktus würden passen, allein die ungleiche Länge der zehntaktigen Solobegleitung gegenüber dem zwölftaktigen Solo erzeugt eine Differenz. Das Fehlen eines Bassschlüssels in den letzten Takten zeigt darüber hinaus, dass das Violoncello – was für Zumsteeg als ungewöhnlich zu werten ist – bis zum letzten Takt solistisch tätig gewesen sein muss.

Swain hat bereits 1991 zwei mögliche Lösungen vorgeschlagen: a) durch die Anbringung der fraglichen Soloepisode nach T. 46 im direkten Anschluss an Soloepisode 2. Oder b) als Einfügung zwischen Ritornell 3 und der Coda.¹⁷⁴ Aufgrund des Stimmvergleichs liegt es näher, das DaCapo als Intention des Komponisten zu lesen und die Begleitung des ersten Soloteils zu wiederholen. Somit ist die zweite von Swain beschriebene Variante wohl die zutreffendere.

Das Stück selbst ist durch die vier Ritornelle à 10 Takte bei einer Länge von möglicherweise ursprünglich 81 Takten bereits zur Hälfte durch Wiederholungen geprägt. Jedes Solo besitzt eine eigene Motivik. So wird im ersten Soloabschnitt eine viertaktige Melodie entwickelt, deren Motivik aus einer in Terzen springenden Sechzehntelgruppe besteht, die von zwei Achteln abgeschlossen

¹⁷³ Die Diskrepanz bei der Tempogestaltung „*più presto*“ ist zwar uneinheitlich, jedoch für die Formgebung wenig ausschlaggebend, da sie keine weiteren Hinweise zur Formgebung beinhaltet.

¹⁷⁴ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 173–177.

wird. Entscheidend dabei ist, dass die Begleitung bei den beiden Achteln hinzutritt und damit eine – wenn auch im Piano gesetzte – Betonung auf schwacher Zählzeit erhält. Das zweite Solo ist geprägt durch große Sprünge (T. 33 C → e”, drei Oktaven + Terz), die nicht nur klanglich durch Legatobögen, sondern sogar optisch durch überbalkte Taktstriche ebenfalls gegen den Taktschwerpunkt gesetzt sind und entsprechend an die Einleitung des ersten Satzes erinnern.



Abbildung 5.33: *Konzert in G-Dur*, 3. Satz, Violoncello T. 35–38.

Das *Konzert* ist als das späteste von Zumsteeg zu datieren. Da es jedoch gleich in zwei Sätzen in der Partitur, aber auch in den Stimmabschriften zu Unstimmigkeiten gekommen ist, muss beinahe ausgeschlossen werden, dass Zumsteeg selbst der Schreiber des Konzertes war. Als Komponist zeigt er sich darin jedoch experimentierfreudig, dessen Formdenken insbesondere des ersten Satzes sich wenig an die Vorgaben der Zeit hält. Der im Verhältnis dazu im Rahmen des zu Erwartenden bleibende zweite und dritte Satz sind durch die Ritornellformen eher traditionell angelegt.

5.4.8 *Konzert in A-Dur* (LWV A II 1)

Das *Konzert in A-Dur* (Cod. Mus. II fol. 52h), das Landshoff auf das Jahr 1788 datiert hat¹⁷⁵, existiert nur in einer einzigen handschriftlichen Partiturabschrift. Neben der Handschrift ist ebenfalls der bei Gombart erschienene Druck erhalten.¹⁷⁶ Auf der ersten Partiturseite findet sich durch Zumsteegs Unterschrift ein vager zeitlicher Hinweis, da Zumsteeg nur bis ca. 1784 mit der italienischen Variante seines Namens als „Rodolfo Zumsteeg“ unterschrieben hat. Die Handschrift verwendet in allen drei Sätzen lediglich Bass- und Violinschlüssel und verzichtet auf den Tenorschlüssel, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Abschrift vermutlich erst nach 1787 entstanden ist. Diese sich widersprechenden Indizien lassen zumindest annehmen, dass die Komposition in den 1780er Jahren entstanden sein könnte. Trotz der traditionellen Gestaltung sowie des Verzichts auf eine solistische Exposition ist zu vermuten, dass es sich bei dem *Konzert* eher um ein späteres Werk handelt, da insbesondere im letzten Satz, dem *Rondo*, wie im *Konzert As-Dur A-Dur* unterschiedliche Tempobezeichnungen sowie Tonarten auftreten. Eine solche durchkomponierte Konzertform lässt vermuten, dass es kein besonders frühes Werk ist, sondern vermutlich erst mit Zumsteegs ausführlicher Beschäftigung mit der Ouvertüren- sowie der Balladenform entstanden ist. Da das *Konzert* 1804 und damit zwei Jahre nach dessen Tod gedruckt wurde, stellt sich darüber hinaus die Frage, in welcher Zeit es nach Augsburg gelangt sein könnte. Es lässt sich vermuten, dass Ernst Häusler, selbst Cellist und Komponist, in den Besitz der Noten gelangte und sie an den Verleger Gombart weiterreichte, sodass dafür zwei Zeitfenster realistisch werden: bis Häusler seinen Dienst 1788 in der württembergischen Hofkapelle quittierte sowie 1794 als er nach dem Tod Karl Eugens ein *Konzert* in Stuttgart gemeinsam mit Zumsteeg und Kauffmann gab.

Der erste Satz des Cellokonzertes wurde mit der Tempobezeichnung *Allegro* versehen. Zumsteeg gestaltete den Satz durch eine ausgesprochen vielseitige Motivik, wobei die meisten Motive bereits in der Orchesterexposition Verwendung finden und durch leichte Abweichungen im ganzen Stück immer wieder auftauchen. Am deutlichsten tritt dies beim ersten Thema hervor. Zumsteeg lässt es bereits in der Exposition vier Mal in unterschiedlichen Tonarten erklingen: A-Dur (T. 1f.), E-Dur (T.

¹⁷⁵ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 72. Die Datierung entstammt der heute verlorenen Kompositionsliste, die sich um 1900 im Besitz Rudolph Zumsteegs befunden haben muss. ebd., S. 152, Fn. 12.

¹⁷⁶ RISM A/I ZZ 620.

23f.), C-Dur (T. 34f.) sowie F-Dur (T. 42f.). Das viertaktige Material wird dabei durch Nachsätze ergänzt sowie mit einer Überleitung versehen. Im zweiten Orchestereinsatz (T. 138–162) erklingt das Thema in E-Dur (T. 140f.) sowie in G-Dur (T. 148). Zumsteeg hat damit das Thema innerhalb der Orchesterteile im Quintenzirkel zwischen einem b und vier Kreuzen in alle Durtonarten versetzt.

Der Aufbau folgt dem üblichen Schema mit drei Soloteilen, die jeweils durch Orchesterabschnitte eingerahmt werden.

Exposition	Solo 1	Tutti 2	Solo 2 + Kadenz	Solo + Or- ch.	Solo 3	Schluss
T. 1–62	T. 63–137	T. 138– 162	T. 163– 203	T. 204– 215	T. 216– 248	T. 248– 260
A-Dur	A-Dur / E-Dur	E-Dur	D-Dur / h-Moll	A-Dur	A-Dur	A-Dur

Tabelle 5.29: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 1. Satz.

Im Vergleich zum Einsatz der Tonartendisposition beim Solocello tritt dort das Thema ausschließlich auf den Hauptstufen auf: der Tonika (Solo 1: T. 63–74; Solo 3: T. 204–211) sowie der Dominante (Solo 1: T. 98–101). Das Soloinstrument verhält sich im Vergleich zu dem instrumentierten Thema in den thematischen Abschnitten äußerst zurückhaltend.

Die zyklische Konstruktion, in welcher das Thema durch die Exposition im dritten Tuttiabschnitt (T. 204–215) in der Ausgangstonart erklingt, legt die Vermutung nahe, dass Zumsteeg sich in diesem Konzert an einem ritornellartigen Formmodell orientiert hatte. Wie bereits in vorherigen Konzerten wählt er den mittleren Soloabschnitt, um die Molltonart zum Erklingen zu bringen. Die drei Solos unterscheiden sich in ihrer kompositorischen Faktur deutlich voneinander. Während im ersten und dritten Solo insbesondere das Thema der Orchesterexposition aufgegriffen und durch Fortführungen weitergesponnen wird, hebt sich der zweite Soloabschnitt davon ab, indem kein thematisches Material der Exposition Verwendung findet. Das zweite Solo lässt sich in vier Phrasen untergliedern (T. 163–176; 177–184; 185–195; 197–203) in welchem das Orchester zwar mehrtaktige schlicht gehaltene Einwüfe zu den schnellen Sechzehntelketten des Solocellos ergänzt (T. 177–184), jedoch in keinen echten Dialog mit dem Soloinstrument tritt. Die Verwendung von h-Moll, welches durch seinen Fis7-Dominantklang das Spektrum der verwendeten Akkorde im Kreuzbereich erhöht, lässt deutlich werden, dass in diesem Abschnitt trotz der leichten Modulation keine Durchführung geplant war.¹⁷⁷ Das thematische Material bleibt stets erhalten, sodass Zumsteeg neues Material einer motivisch-thematischen Arbeit vorzieht.

Bemerkenswert ist darüber hinaus der Schluss des ersten Satzes, in welchem Zumsteeg wie bereits in den vorherigen Abschnitten zwei Teile verwendet. Im ersten lässt Zumsteeg das Thema in der Ausgangstonart in den ersten Violinen erklingen (T. 248–254), um mit einem zuvor nicht erklingenden Solocelloabschnitt (T. 255–260) den Satz zu schließen. Hatte Zumsteeg in anderen Konzerten großen Wert auf die harmonische Verbindung unterschiedlicher Sätze gelegt, erscheint diese Solophrase als deutliche Festigung von A-Dur. Zumsteeg komponiert damit bewusst einen nicht vermittelten Querstand zum folgenden *Andante*, welches mit einem F-Dur beginnt. Der Querstand tritt dabei insbesondere in der ersten Violine auf. Sie spielt einen kleinen Sextsprung nach oben, alle anderen Stimmen enden im letzten Takt des ersten Satzes auf den Ton a, sodass keine weiteren kompositorischen Probleme auftreten.

¹⁷⁷ Auch Swain hat mehrfach darauf hingewiesen, dass sich bei Zumsteegs Konzerten eine Sonatenhauptsatzform nur in rudimentären Zügen erkennen lässt. Als Formmodell lässt sie sich entsprechend im Hinblick auf eine wissenschaftliche Erkenntnis nicht anwenden.

Der zweite Satz steht in F-Dur, wengleich in seinem Mittelteil das gleichnamige f-Moll Anwendung findet. Durch die tonartliche Vorgabe entsteht die grobformale Struktur einer ABA'-Form. Der genaue Aufbau zeigt die schematische Anordnung der einzelnen Abschnitte:

Abschnitt A			Abschnitt B	Abschnitt A'
Tutti 1	Solo 1	Tutti 2 + Solo	Solo 2 + Kadenz	Tutti 3 + Solo
1–15	16–52	53–61	62–89	90–104
F-Dur	F-Dur	F-Dur	f-Moll / As-Dur	F-Dur
A (4+4+5)	B (4+13; 10)	A' (4+4+5)	C (8+8+8+4)	A'' (4+4+8)

Tabelle 5.30: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 2. Satz.

Auch wenn sich durch die tonartliche Anlage das Werk als ABA' erscheint, ist es dennoch als Ritornellstruktur einzuordnen. Denn während sich in Abschnitt A wie auch in Abschnitt A' musikalische Phrasen wiederholen, ist im tonartlich fremden Abschnitt in f-Moll kein motivischer Bezug zu erkennen. Der Satz im 3/8-Takt verwendet darüber hinaus beide Oboen, welche zu Beginn mit der ersten Violine colla parte geführt und ausschließlich in den Tuttiabschnitten mit gelegentlichen Einwürfen verwendet werden. Wie bereits im zweiten Satz des *Cellokonzerts in G-Dur* komponiert Zumsteeg die beiden ersten Achtel als Betonung, sodass eine ähnliche Rhythmik vorherrschend ist. Während das Orchester in seinen Tuttiabschnitten als schnellste Note in diesem *Andante* eine 32stel-Sechstole zu spielen hat, ist das Tempo des Solocellos durch virtuose häufig diatonische oder chromatische Läufe geprägt, in welchen sogar eine fünffache Balkung (128stel) Verwendung findet. Dies verdeutlicht den ariosen Charakter des Satzes, in welchem der Solist durch die stetige Gangart des *Andantes* genug Raum hat, um durch solistische Ausschweifungen und Verzierungen in den Vordergrund zu treten.

Für den dritten Satz legt Zumsteeg eine Ritornellform zugrunde, deren Konzeption deutlich macht, dass er den dritten Satz nutzte, um ähnlich dem *Konzert in As-Dur A-Dur*, den Satz losgelöst von seiner ansonsten üblichen Verwendung einzusetzen. Im Gegensatz zu einer schlichten Abwechslung von Ritornell- und Soloabschnitten, greift Zumsteeg auf eine ungewöhnliche Satztechnik zurück, die im folgenden vereinfachten Schema wiedergegeben ist, indem er die Soloepisoden durch Takt- und Tonartwechsel zwischen die Ritornelle einbettet.

Ritornell R1	Solo 1	Ritornell R1	Solo 2	Ritornell R2	Solo 3	Ritornell R3
T. 1–48	T. 48–130	T. 131–183	T. 184–246	T. 247–271	T. 272–281	T. 282–303
Allegro 2/4			Allegretto 6/8	[Allegro] [2/4]	Adagio 3/4	[Allegro] [2/4]
A-Dur	A-Dur	A-Dur	a-Moll/ D-Dur	A-Dur	A-Dur	A-Dur

Tabelle 5.31: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

Zumsteeg verwendet zwar ein wiederkehrendes Ritornell, das durch ein „fine“ gekennzeichnet ist, das allerdings in vollständiger Wiederholung lediglich einmal in T. 131–178 erklingt und an weiteren Stellen in verkürzter Form auftritt. Das Ritornell selbst ist als ein Miniaturrondo aufgebaut, das bis zu seinem Ende in T. 48 einen schematischen Aufbau durchlaufen hat. Es lässt sich als aba'ca''

beschreiben, das in regelmäßigen Phrasen zu 8 und 16 Takten aufgebaut ist. Phrase c unterscheidet sich dabei durch das Schweigen des Cellos markant von den anderen und verwendet durch den Einsatz der Bläsergruppe (Hörner und Oboen) sowie die abgesetzte Spielweise (T. 25–28) und die Wendung nach fis-Moll einen gegensätzlichen Charakter zu den anderen Abschnitten des Ritornells. Bemerkenswert ist insbesondere die hohe Lage, in welcher Zumsteeg die Melodie des Solocellos erklingen lässt.

The image shows a musical score for a Solo Violoncello. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Solo' and begins with a fermata. The second staff starts at measure 10. The music is in A major (two sharps) and 3/4 time. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with dynamic markings like 'w' (pizzicato) and '5' (fingerings). The score ends with a fermata at measure 15.

Abbildung 5.34: *Konzert in A-Dur*, 3. Satz, Melodie des Solo-Violoncellos.

Erst in den letzten drei Takten erreicht Zumsteeg das e², den tiefsten Ton der Melodie. Insbesondere in der Melodiestimme zeigt sich, dass das Thema äußerst regelmäßig konstruiert ist: Einem achttaktigen Vordersatz folgt ein Nachsatz in gleicher Länge. Beide lassen sich jedoch weiter in viertaktige kleinere Phrasen aufteilen.

Während das Solo 1 neues thematisches Material verwendet, zeigen sich thematische Anleihen vielmehr in der Begleitung der Solostimme. Das Solocello, dessen Melodie im ersten Teil (T. 48–60) von Tonleitern geprägt ist, wandelt sich im zweiten (T. 60–67) zu einem synkopierten mit großen Sprüngen versehenen Abschnitt. Die Synkopen, deren Motivik bereits im Ritornell (T. 21–24, 45–48) auftrat, rhythmisiert die Stimme der ersten und zweiten Violine. Da Zumsteeg innerhalb des Soloabschnittes des Öfteren nach e-Moll moduliert, treten an Phrasenenden Zwischendominanten auf, die zur entsprechenden Tonleiter überleiten (etwa H7 in T. 66–68, G7 in T. 83–84 sowie H-Dur in T. 100). Die regelmäßige Verwendung der Septimklänge sowie deren Auflösung erzeugen entsprechend eine gewisse Voraussehbarkeit. Dass dies als bewusstes Element genutzt wurde, zeigt sich insbesondere in der Generalpause T. 112, denn diese tritt während der Wiederholung der Phrase T. 103–104 nicht in der eigentlichen Auflösung des spannungsreichen Klanges auf, sondern ein Takt zu früh.

Die Auflösung in das folgende Tutti (T. 113), das in der zu erwartenden Tonart E-Dur steht, wird damit zwar erreicht, die Generalpause erzeugt so allerdings einen hörbaren Bruch, der die beiden Abschnitte deutlich voneinander trennt.

Die durch ein DaCapo-Zeichen eingeleitete 48-taktige Wiederholung des Ritornells wird durch eine kurze Überleitung ergänzt, die sich motivisch auf den Einsatz des ersten Solocellos bezieht (vgl. T. 48) und die unter Zuhilfenahme der Bläsergruppe zwischen dem A-Dur des Ritornells sowie dem *Allegretto* (T. 183–252) im 6/8-Takt eingeschoben wurde. Im *Allegretto* tritt eine vollständig neue Melodie und Motivik auf. Zumsteeg konzipiert es als *Arioso*, in welchem er für die Motivik der letzten beiden Abschnitte bereits verwendetes Material aus Abschnitt e wiederholt.

Die parallele Anlage der beiden thematischen Abschnitte a+b zeigt, dass Zumsteeg an dieser Stelle einen Themendualismus verwendet, der sich durch den kurzen Wiederaufgriff in a' zeigt. Der Mittelteil in D-Dur ist auf besondere Weise konstruiert, denn Zumsteeg reduziert die Instrumente auf eine quasi-solistische Stelle, indem der Bass als Begleitung im Unisono auftritt, jedoch nach vier Takten lediglich das harmonische Fundament ergänzt.

Da sich das Konzert häufig in extrem hohen Tonlagen bewegt, ist die tiefe Melodie, die durch den selbst oktavierenden Kontrabass gespielt wird, eine kontrastreiche Abwechslung. Als hervorgehobene Stelle innerhalb des Satzes lässt sich allerdings nur darüber spekulieren, ob es sich bei

Abbildung 5.35: *Konzert in A-dur*, 3. Satz, T. 100–113.

dem im folgenden Tutti im Orchester wiederholten Abschnitt nicht um eine bekannte Melodie, womoglich ein Volkslied, handelt. Im Gegensatz zu den anderen Teilen ist das *Adagio* (T. 272–283) die kurzeste Soloepisode des Konzertes. Sie besitzt als einzige keine Solokadenz und ist tonartlich nicht eindeutig zu verorten. Die harmonische Fortschreitung der kurzen Tuttieinleitung (F-Dur → dv) bewegt sich anschließend im harmonischen Raum von A-Dur.¹⁷⁸ Lediglich innerhalb von sechs Takten tritt eine neue Melodie des Solocellos hervor (T. 278–283), welche durch eine Uberleitung (T. 284–287) zum letzten Ritornell schlieft. Weshalb Zumsteeg das Orchestertutti von T. 276–277 als bewusste harmonische Ruckung einfugte, anstatt einen harmonischen Ubergang einzusetzen, muss als weiteres Indiz gewertet werden, dass das Konzert bis zum Jahr 1788 komponiert worden ist.¹⁷⁹ Der harmonische Verlauf, der einen A-Dur-Klang erwarten lusst, wird durch die groose Untermediante nach F-Dur ersetzt und erzeugt damit eine deutliche Zusur. Huufige Tonartenwechsel und die Rondoform sind besondere Merkmale dieses Konzertes. Whrend in den fruhen Konzerten keine derart deutlichen Wechsel auftreten, lusst es sich als Hinweis darauf lesen, dass das Konzert in zeitlicher Nhe zum *Konzert As-Dur A-Dur* (1788) sowie zum *Konzert in G-Dur* (1792) steht. Das

¹⁷⁸ Die Fortschreitungen sind E7 → A-Dur → D-Dur → A-Dur → h-Moll → E7 → A-Dur → D-Dur → E7 → fis-Moll.

¹⁷⁹ Vgl. etwa den Ubergang vor dem Allegretto (T. 179–182).

a	b	c	d	a'
183–191 + 192–195 (Überleitung)	196–210 + 210–215 (Überleitung)	216–226	227–240 (+ Kadenz)	241–246
a-Moll	F-Dur	D-Dur	D-Dur	a-Moll

Tabelle 5.32: Aufstellung des thematischen Materials von Solo 2 im *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

Abbildung 5.36: *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

beherrschende satztechnische Ordnungsprinzip der Ritornellform wird über alle Sätze angewendet und findet insbesondere im dritten Satz Verwendung, in welchem das Thema des Ritornells selbst wiederum als Miniaturrondoform konzipiert ist. Die verschiedentliche Verwendung der Tempobezeichnungen sowie die Taktwechsel und die Verwendung des „Tempo primo“ bzw. „Tempo di prima“ lässt satztechnische Parallelen zum *Konzert in As-Dur A-Dur* deutlich werden und lässt aufgrund der Komposition des Konzertes zudem die Vermutung zu, dass es sich beim *Konzert in As-Dur A-Dur* um einen vergleichbaren 3. Satz eines Konzertes handelt. Dies würde auch die Kürze und Konzeption des Satzes selbst erklären. Aufgrund der stilistischen Nähe lässt sich die auch von Landshoff und Swain geäußerte Vermutung bestätigen, dass eine Komposition um das Jahr 1788 nahe liegt.

5.4.9 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 10)

Das *Konzert in Es-Dur* (Cod. Mus. II fol. 52i) weicht als einziges durch die Hinzuziehung zweier Fagotte von den übrigen ab. Zur Datierung lassen sich nur äußerst vage Hinweise finden. Die reinlich geschriebene Unterschrift Zumsteegs als „Rodolfo Zumsteeg“ deutet darauf hin, dass die Noten im Zeitraum zwischen 1777 und 1779 entstanden sind.¹⁸⁰ Die Cellostimme ist im Tenor- und Bassschlüssel geschrieben, was als weiteres Indiz für ein frühes Werk gelten muss, genauso wie die tonartliche Verwandtschaft zu den anderen beiden Konzerten in Es-Dur (D-SI, Cod. Mus. fol. 52a und 52b). Fraglich muss bleiben, weshalb dieses Konzert keine Nummerierung trägt. Dies legt nahe, dass es zum Zeitpunkt der Nummerierung kein Teil jenes Zählkorpus war. Vom Konzert hat sich lediglich die Partitur in Schönschrift auf zehnzeiligem rastriertem Papier erhalten, die Stimmauszüge müssen als verloren gelten. Die Kadenz wurde vermutlich nur in der Cello-Solostimme ausge-

¹⁸⁰ Ich schließe dies mittels der datierten Unterschriften, in welchen er zwar bis 1792 als Rodolfo Zumsteeg unterzeichnet, jedoch nach 1779 das „Z“ in geschwungener Form schreibt.

schrieben, sodass sich aufgrund der Partitur lediglich ihre Existenz annehmen lässt. Der zweite und dritte Satz des Werkes sind miteinander verbunden. Der erste Satz basiert auf einer Ritornellform, in welcher Zumsteeg innerhalb der Orchesterexposition beinahe das gesamte motivisch-thematische Material vorstellt, das insbesondere in den Soloepisoden aufgegriffen und variiert wird.

Exposition R1	Solo 1	Tutti+ Solo R2	Tutti R3
T. 1–39	T. 40–70	T. 71–84	T. 95–116
Es-Dur	Es-Dur / B-Dur	B-Dur	B-Dur
Solo 2	Tutti R4	Solo 3 + Tutti	Schlussgruppe (inkl. Kadenz?)
T. 117–147	T. 148–151	T. 152–184	T. 184–192
B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur + [Es-Dur?]

Tabelle 5.33: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Zumsteeg wählt in Bezug auf die Länge der einzelnen Abschnitte einen äußerst regelmäßigen Aufbau, in welchem deutlich wird, dass die Soloteile (Solo 1: 31 T., Solo 2: 31 T., Solo 3: 33 T.) sorgsam eine ähnliche Länge erreichen. Zumsteegs Hang, im direkten Anschluss eines Motivs dasselbe sofort in gleicher oder nur leicht variiertes Form zu verwenden, ist in diesem Satz deutlich ersichtlich.¹⁸¹ Der eigentlichen Einleitung mit dem punktierten Rhythmus im Fagott sowie dem sich im Fortissimo nach oben verlagernden Es-Dur-Klang (T. 5f.) ist eine viertaktige Phrase vorangestellt, die das thematische Material ein erstes Mal erklingen lässt. Es handelt sich dabei um die wichtigste Phrase des Werkes, die in Solo 1, 2 und 3 sowie einem Tutti R4 (T. 148–151)¹⁸² jeweils zu Beginn auftritt und damit zu einem thematischen Motto des Satzes avanciert. Im Gegensatz dazu tritt die Einleitung (T. 5f.) lediglich ein weiteres Mal in T. 95 in Erscheinung. Erst mit dem zweiten Thema, das in Takt 18 in der ersten Violine beginnt, tritt ein kontrastierendes Thema hinzu, welches maßgeblich das thematische Material des Abschnitts R2 bestimmt. Im ersten Orchesterabschnitt spielt Zumsteeg entsprechend mit den Einsätzen, indem er das Orchesterthema (T. 5–12) zwischen die beiden Solothemen (T. 1–4 und T. 18–29) setzt. Zumsteeg moduliert innerhalb des Satzes an zwei unerwarteten Stellen. Während die einzelnen Abschnitte durch Motive, Dynamik und Instrumentierung die Satzstruktur bestärken, folgt die tonartliche Disposition einer größeren Struktur, indem Sie deutlich drei Bereiche unterteilt: einen Es-Dur Bereich, der bis T. 55 in das erste Solo hineinreicht, einen Mittelteil, welcher T. 56–138 über Tutti und Solo 2 hinweg in der Dominante B-Dur bleibt sowie einen Schlussteil, der ab T. 139 nach Es-Dur zurückkehrt. Auch wenn Zumsteeg weitere Stufen verwendet, scheint die Dreiteilung wenig mit den oben angeführten Satzstrukturen kongruent zu sein. Entsprechend wird bei der Wiederkehr des Themas (T. 95–116) das Tutti in der B-Tonart durch Soloabschnitte eingerahmt, die ebenfalls in B-Dur stehen. Die Rückmodulation nach Es-Dur findet bereits ab T. 139 statt, erreicht ihr Ziel aber erst mit dem Tuttiinsatz in T. 148.

In den Soloabschnitten zeigt Zumsteeg seine Fähigkeiten als Cellist, in welchen er durch schnelle Saitensprünge virtuose Läufe verwendet, während das Streichorchester lediglich lange Noten ergänzt, um den Solisten nur umso deutlicher in den Vordergrund treten zu lassen.

Die hohe Lage wie auch die schnellen Sext- und Oktavsprünge spitzen sich dabei bis T. 64 zu. Dort erreicht das Cello schließlich den B-Dur-Klang und vollzieht damit im Solo endgültig die bereits seit T. 51 angekündigte Modulation. Zumsteeg verwendet die virtuose Komponente entsprechend zur Modulation in die Dominante und wendet damit bereits innerhalb des ersten Soloabschnittes ei-

¹⁸¹ Vgl. dazu Völckers 1944, Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist, S. 91.

¹⁸² Dort allerdings in B-Dur.

Abbildung 5.37: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

ne harmonische Rückung an, die im letzten Abschnitt (T. 61–70) nicht zurückgeführt wird. Während der zwischen Tutti und Solo abwechselnde Abschnitt (T. 71–94) neben neuen Motiven insbesondere auf das zweite Solothema (T. 18–29) zurückgreift, findet sich erst in Solo 2 (T. 117–147) die harmonische Rückführung, bei welcher insbesondere durch die repetiert eingesetzte Sekundrückung ein retardierender Charakter entsteht.

Sowohl das Pendeln des Solocellos in der Unterstimme zwischen *b* und *ces* als auch das harmonische Pendeln der Begleitung in T. 147f., in welchem zwischen dem B-Dur-Klang in Grundstellung und dessen Quartsechstvorhalt gewechselt wird, bedient sich dieses Mittels und stellt seinerseits eine Adaption des bereits in der Einleitung verwendeten Pendelmotiv (T. 10–11) dar. Die Partitur lässt das Solocello im folgenden Tuttiabschnitt (T. 148–151) pausieren, um das im Orchester wiederholte Pendelmotiv im Unisono instrumental aufzuweiten. Das dritte Solo (T. 152–184), welches wieder in der Haupttonart erscheint, besitzt zwar den zusammenfassenden Charakter einer Reprise, jedoch bezieht es sich thematisch auf die beiden ersten Soloeinsätze. Statt das zweite Thema aufzugreifen, lässt Zumsteeg dem Thema das des zweiten Soloabschnitts folgen, welchem er erneut eine Fortführung anfügt, die zur Schlussgruppe überleitet.

Aufgrund des äußeren Aufbaus entspricht dieser Satz damit einer Mischform zwischen Sonatensatz- und Ritornellform. Zumsteeg verwendet Haupt- und Seitensatz in Tonika und Dominanttonart; die Themen werden nach einander abgehandelt – es überwiegt die Melodie des Hauptsatzes, insbesondere durch ihren eröffnenden Charakter an den meisten Satzabschnitten, sodass keine dialektische Themenbehandlung vorliegt. Eine etwaige Durchführung, die sich entsprechend in Solo 2 befinden müsste, ist dabei weniger als – insbesondere harmonische – Verarbeitung vorhanden, vielmehr scheint sich Zumsteeg um eine Parallelität zwischen Solo 1 und Solo 2 bemüht zu haben, sodass der Ritornellcharakter vorherrschend bleibt.

Der zweite Satz trägt die Tonart *As-Dur* und ist überschrieben als *Adagio*. Erneut verwendet Zumsteeg eine äußerst regelmäßige Struktur.

Tutti 1	Solo 1 + (Tutti + Solo)	Tutti 2	Solo 2 + (Tutti + Solo)	Coda + Kadenz
1–12	13–40	41–49	50–74	75–83
<i>As-Dur</i>	<i>As-Dur</i>	<i>Es-Dur</i>	<i>f-Moll / As-Dur</i>	<i>As-Dur</i>

Tabelle 5.34: Formaler Aufbau *Konzert in Es-Dur*, Satz 1.

139

VI. 1 *mf p*

VI. 2

Vla.

Vlc. *pp*

B.

143

VI. 1 *pp*

VI. 2

Vla.

Vlc.

B.

Abbildung 5.38: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Die Soloabschnitte bergen dabei einen für Zumsteeg äußerst bezeichnenden Abschnitt, in welchem das um die Bläser reduzierte Orchester zusätzlich auf die tiefen Streicher fokussiert wird, die sich im Terzabstand (T. 25–32, T. 59–66) zur Solostimme bewegen. Das kompositorische Material stellt dabei eine Variation des Themas dar, das im Tutti vorgestellt und im Solo wiederholt wird. Während Zumsteeg das Thema in T. 13 durch ein Oktavierungszeichen in den ein- und zweigestrichenen Bereich hebt, erscheint es in T. 21 lediglich in der kleinen und eingestrichenen Oktave.

Da alle weiteren Instrumente schweigen, stimmt die Bassgruppe durch die parallele Stimmführung ins Solo selbst ein. Zumsteeg standen zwischen 1777–1780 fünf Kontrabassisten, sowie fünf Violaspieler zur Verfügung.¹⁸³ Entsprechend lassen diese instrumentell besonders gesetzten Solostellen den Abschnitt in die Nähe der Celloterzette von Agostino Poli treten. Gerade die zweistimmige Notation der Bassgruppe legt nahe, dass die Stimmen geteilt wurden, und damit eine explizite Soloposition zwischen einer differenzierten Bassgruppe entstand. Ab T. 29 sinkt die Melodie

¹⁸³ Jedoch wurden seit Ende 1778 von der Hohen Karlsschule lediglich Gauß, Eidenbenz und Benjamin Mayer als Violaspieler sowie Kühnle (auch Kienle), Hirschmann und der Repetitor Bonsold als Kontrabassist aufgeführt.

The image displays two systems of musical notation for three staves: Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Bass (B.). The first system covers measures 25 to 32, and the second system covers measures 29 to 32. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Abbildung 5.39: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 25–32.

in allen drei Stimmen eine Oktave tiefer.¹⁸⁴ Zumsteeg erreicht entsprechend mit schlichten Mitteln eine Fokussierung auf die Basslinie, die durch das abwärts gerichtete Klangspektrum zusammen mit einer ausdünnenden Instrumentierung die tiefen Klänge betont.¹⁸⁵ Die Komposition inszeniert entsprechend aufgrund der beiden Solocellos die tiefen Klänge als Hauptaussage. Der Satz schließt mit einer äußerst kurz gehaltenen Coda von lediglich 4 Takten, die auf einem Dominantseptklang in B-Dur endet und direkt in den dritten Satz überleitet.

Der dritte Satz, der als Rondo allegro konzipiert ist, umfasst ein 16-taktiges Ritornell, das insgesamt drei Soloabschnitte einrahmt und durch eine Coda abgeschlossen wird. Die einfach gehaltene Melodie, die zuerst solistisch im Violoncello erklingt, wird anschließend durch das volle Orchester instrumentiert und wiederholt.

The image shows a single staff of music for the Violoncello (Vlc.) in 3/4 time, E-flat major. It features a melodic line starting with a first finger (1) marking. The word 'Solo' is written below the first few notes. The melody consists of eighth and quarter notes with some slurs.

Abbildung 5.40: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, T. 1–8, 1. Thema.

Durch die Dreiklangsmotivik erzeugt Zumsteeg eine Melodie, deren Hauptbetonung dem Takt folgend auf dem ersten Schlag liegt. Er erfüllt damit eine klassische Periode nach dem Aufbau Tonika → Dominant → Tonika, die in der folgenden Phrase abgesehen von der Schlusswendung wiederholt wird. Erneut schweigt die Bläsergruppe während allen Soloepisoden. Thematisch folgt die Komposition in den Soloabschnitten keinem strengen Aufbau. Die einzelnen Abschnitte sind vielmehr durch Phrasen gegliedert, die in der Regel in leicht abgeänderter Form wiederkehren und als Rei-

¹⁸⁴ Die eingefügte Linie wird in den Manuskripten Zumsteegs in der Regel zur Kennzeichnung des 8va-Zeichens verwendet. Da allerdings eine Oktavierung an dieser Stelle den bewusst gesetzten Effekt zunichtemachen würde, werte ich die Linie als Trennstrich zwischen Viola und Violoncello. Dafür spricht ebenfalls die Überbindung des c' der Viola (T. 29–30).

¹⁸⁵ Dass es sich bei diesem kompositorischen Abschnitt nicht um ein Versehen handelt, zeigt die Parallelstelle in T. 59–66, in welcher ebenfalls die Instrumentation ausgedünnt und anschließend in der zweiten Phrase ebenfalls um eine Oktave nach unten versetzt wird.

hung hintereinander erklingen. Strukturell findet sich innerhalb des zweiten Solos eine Ausnahme, in welchem im direkten Anschluss ein Wechselspiel zwischen Orchestertutti und Cellosolo entsteht, das nicht mit dem Ritornell in Verbindung steht (vgl. T. 128–151). Es ergibt sich entsprechend die Struktur:

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Tutti + Solo
1–16	17–89	90–105	106–127	128–183
Es-Dur	B-Dur	Es-Dur	c-Moll	Es-Dur
Ritornell 3	Solo 3	Ritornell 4	Coda	
184–199	200–258	259–274	275–286	
Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.35: Formaler Aufbau *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz.

Da erst im dritten Soloabschnitt das Cello die Grundtonart zu Beginn erreicht, findet sich ab T. 200 eine wirkliche harmonische Zusammenführung zwischen Solocello und Orchester. Zumsteeg war darum bemüht, die Coda des Konzerts als harmonischen Abschluss zu verwenden. Entsprechend findet darin keine weitere harmonische Bewegung statt; durch langsame Bewegungen in den Streichern dient der Abschnitt lediglich zur endgültigen Stabilisierung der Tonart. Für Zumsteeg ungewöhnlich ist die akkordische Notationsweise, die hauptsächlich in diesem Satz auftritt. Hatte er in vorherigen Konzerten als zweites Solo häufig Akkorde in Arpeggien ausgeschrieben, notierte er im Solocello explizite Dreiklänge.

Abbildung 5.41: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, T. 49–58.

Da die Bassstimme allerdings den tiefsten Ton des Cellos begleitet, wird deutlich, dass Zumsteeg erneut die pendelnde Melodie der Bassgruppe zuteilte. Die Idee des Abschnitts, die in den folgenden Takten (T. 63–71) in variiert Form erneut Verwendung findet, zeigt exemplarisch die Wahl der Mittel Zumsteegs, um durch motivische Kleinstarbeit abwechslungsreiche Abschnitte zu gestalten.

5.4.10 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 8)

Das *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52k) ist zeitlich kaum einzuordnen. Der Namenszug als „Rodolfo Zumsteeg“ auf der ersten Partiturseite legt nahe, dass es sich um ein Werk handelt, das vermutlich in den 1780er Jahren entstanden ist. Die ausgefeilte Harmonik sowie die gewagten

Modulationen und auch der für die restlichen Konzerte untypische formale Aufbau lassen weiter vermuten, dass Zumsteeg es bereits mit einiger Erfahrung als Komponist schrieb und es entsprechend zwischen 1785–1792 entstanden ist. Als Schlüsselung tritt erneut lediglich Violin- und Bassschlüssel für das Solocello auf, was als weiterer Hinweis für die genannte Datierung zu werten ist. Und zuletzt hebt sich der Einsatz der harmonischen Mittel im Verhältnis zu den datierten Es-Dur Konzerten deutlich ab. Das Manuskript selbst ist in gleichmäßiger Schönschrift und nahezu fehlerlos geschrieben. Erster und zweiter Satz sind durch ein „seque l'Adagio“ in Form einer komponierten Überleitung miteinander verbunden. Jedoch schließt der zweite Satz unmittelbar an den dritten Satz an.

Der insgesamt 311 Takte lange erste Satz verwendet lediglich zwei ausgedehnte Soloabschnitte, die jeweils von Orchesterabschnitten eingerahmt sind.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
T. 1–79	T. 79–173	T. 174–209	T. 209–299	T. 300–311
Es-Dur/B-Dur	Es-Dur + Modulation	B-Dur/Es-Dur	As-Dur/Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.36: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Bereits aus der Aufstellung wird deutlich, dass keiner der Abschnitte sich an Übergangsstellen von der Grundtonart oder ihrer Dominate weit entfernt, wengleich alle Abschnitte durch unterschiedliche harmonische Mittel angereichert sind. Darüber hinaus zeigt sich, dass den Soloabschnitten mit 95 Takten bzw. 91 Takten die größte Gewichtung innerhalb der Komposition zukommt, neben welcher die Orchesterteile verhältnismäßig kurz erklingen. Lediglich die Exposition bildet dabei durch die Themenvorstellung eine Ausnahme. Erneut reiht Zumsteeg einzelne Phrasen aneinander, die als kompositorische Ausgangsmaterialien wiederholt werden. In der exakten Analyse zeigt sich, dass beinahe alle vorkommenden Phrasen der Exposition im gesamten Stück in zitierter oder variiert Form wiederkehren. Allerdings auch das kompositorische Mittel der Reduktion von Instrumenten sowie überraschende Wechsel in der Dynamik finden bereits direkt zu Beginn Eingang in den ersten Satz.

Zumsteeg nutzt die Wiederholung des Motivs T. 8–9 in der ersten Violine, in welcher durch das Crescendo auf dem Septimklang in B-Dur die Spannung gesteigert wird. Während er beim ersten Erklingen der Auflösung in T. 10 lediglich ein überraschendes Element durch den dynamischen Wechsel ins Piano komponiert, lässt er in T. 14 das Orchester durch Fermaten gestreckt den spannungsreichen Klang dehnen. Die Auflösung unterbleibt und führt stattdessen in einen verminderten Akkord, der sich in den folgenden Takten über As-Dur und B-Dur zurück nach Es-Dur bewegt. Allerdings gerade der harmonische Sprung in T. 14–15 führt von einem B-Dur-Akkord zu einem As-Dur-Akkord. Die harmonische Fortschreitung wird durch den tiefen Sprung in den Außenstimmen sowie das pianissimo der Streicher noch klanglich abgehoben und damit die Melodie der ersten Violine phrasenartig unterbrochen.

Der erste Soloabschnitt beginnt nach einer eintaktigen Überleitung (T. 79) mit dem ersten Thema (T. 1f.). Einzelne Motive der Exposition werden zwar aufgegriffen¹⁸⁶, jedoch entwickelt das Cello hauptsächlich eigene Melodien, deren Motive in der Regel jeweils in direkter Wiederholung und Variation nacheinander erklingen. Während das erste Solo in den Tonarten moduliert, werden Übergänge stets vorbereitet und bedienen sich eingeschobener Zwischendominanten. Konträr dazu verhält sich allerdings der Mittelteil des ersten Solos, in welchem Zumsteeg eine harmonische Rückung vornimmt. Im Wechsel nach D-Dur in T. 120–121 verwendet Zumsteeg einen unvorbereiteten Mediantsprung von einem B-Dur-Akkord nach D-Dur.

¹⁸⁶ Etwa T. 104–110, in welchem T. 6–8, aufgegriffen werden, sowie T. 147f., welcher sich auf T. 46f. bezieht.

The image shows a musical score for the first movement of a concert in E-flat major, measures 8-15. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are: Cor. 1+2 in E-flat (Corno), Ob. 1+2 (Oboe), VI. 1 (Violin I), VI. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and B. (Cello/Double Bass). The music is in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, and *pp*. There are also fermatas and slurs. The measures are numbered 8, 10, and 15.

Abbildung 5.42: Konzert in Es-Dur, 1. Satz, T. 8–15.

Das in T. 132 erklingende F7 wird lediglich durch eine Fermate kurz von dem einen Takt später erklingenden Fis-Dur getrennt. Außer dem Cello setzen alle anderen Instrumente in derselben Lage ein, sodass weder die korrekte Auflösung des F7 nach C-Dur noch eine korrekte Stimmführung vorliegen. Die dadurch entstehende Tonart Fis-Dur wird kurzzeitig durch eine vollständige Kadenz bekräftigt, allerdings bereits mit einer Wendung nach fis-Moll in T. 137 nach D-Dur gewendet. Die Modulation zurück über D-Dur (T. 140) sowie eine viertaktige Überleitung (T. 142–145) führt das Stück nach B-Dur zurück. Zumsteeg verwendet damit einen tonartlich weit modulierenden Bereich, dessen harmonischer Ausbruch harmonisch zurückgeführt wird und damit als harmonischer Einschub wirkt.

Der Orchesterabschnitt zwischen den beiden Soli (T. 174–209) besteht aus größtenteils neuem Material, lediglich kurze fragmentarische Motive werden aufgegriffen. Erst in T. 201–209 erklingt das zweite Hauptthema (T. 61f.), das einen Bezug zu den vorherigen Abschnitten herstellt. Der zweite Soloabschnitt (T. 209–299) ist virtuos angelegt. Während von T. 209–224 die Verwendung chromatischer Läufe in Achteltriolen das vorherrschende Element ist, treten in T. 228–242 hauptsächlich Doppelgriffe auf, ab T. 268–281 stehen Verzierungs- und Trillertechniken im Vordergrund. Der letzte Abschnitt, T. 283–299, ist durch schnelle Sechzehntelgruppen sowie seine extreme Höhe bestimmt. Die letzten fünf Takte stellen den Ambitus des Instruments als Klimax zur Schau, indem das Cello zwischen T. 296–297 vom *es'* bis zum *b'''* zweieinhalb Oktaven überwindet.

Der zweite Satz in As-Dur verwendet als großformalen Aufbau eine Variante der ABA'-Form. Während Orchester und Solo 1 das Thema bis T. 63 vorstellen, ist es insbesondere der zweite Orchesterabschnitt, der neues Material in der Subdominante bringt. Zumsteeg verwendet dabei in den sich auf den Formteil A beziehenden Soloabschnitten (T. 24f. und T. 86f.) zwar eine wörtliche Wiederholung des Orchesterabschnitts von T. 1–8, überträgt dabei in beiden anschließenden Soloabschnitten die in T. 2 einsetzende Melodie der ersten Violine auf das Violoncello. Neues Material tritt erst nach Erklingen dieses Themas auf. Gerade im ersten Cellosolo bedient sich Zumsteeg dabei

The image shows a musical score for the first movement of a concerto in E-flat major, measures 132-139. The score is arranged in two systems. The first system (measures 132-135) includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Bass. The second system (measures 136-139) includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Abbildung 5.43: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz, T. 132–139.

einer Instrumentierungstechnik, die er in ähnlicher Form bereits in seinen Bühnenstücken verwendete.¹⁸⁷ Beispielsweise wird die Modulation von As-Dur nach Es-Dur in die Dominante (T. 39f.) über die Bläsergruppe eingeleitet, welcher das Solocello gemeinsam mit den Streichern folgt. Die ausnotierte Kadenz, die Zumsteeg in T. 80–85 einflechtet, ist durch eine flächige Begleitung gekennzeichnet, über welche sich das Solocello bis zum d''' erhebt, um den Spitzenton zuerst zu verzieren und anschließend eine Oktave abzusenken. Zumsteeg integriert damit das Cellosolo in das Orchestertutti und erzeugt einen nahtlosen Übergang.¹⁸⁸ Im Schlussteil (T. 104f.) treten Violine 1 und Solovioloncello in ein Frage-Antwort-Spiel ein, in welchem sie taktweise das Motiv der jeweils anderen Stimme aufgreifen.¹⁸⁹

Der dritte Satz ist in einer Rondoform komponiert. Drei Ritornelle rahmen dabei zwei Soloabschnitte ein, eine Coda schließt das Konzert.

¹⁸⁷ Beispielsweise in der Ouvertüre aus *Der Schuss* von Gänsewitz T. 27–28 sowie 33–34, sowie T. 12–24 aus der Ouvertüre zu *Ippolito*.

¹⁸⁸ Es ist denkbar, dass Zumsteeg die aufsteigende Leiter erst später hinzugefügt hat, denn ein ähnliches Prinzip der ergänzten Noten findet sich auch im Solo 1 (T. 23–24), welches im Vergleich zu den anderen A-Teilen vor dem eigentlichen Thema beginnt.

¹⁸⁹ Dass Zumsteeg diesen Gedanken in der Coda verwendet, zeigt die Parallelität zum zweiten Satz im *Konzert in G-Dur* (LWV A II 5, D-SI, Cod. Mus. fol. 52g).

Abbildung 5.44: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz, Solostimme des Violoncellos.

Tutti A	Solo 1 A*	Tutti B	Hinführung + Kadenz C	Solo 2+ Tutti A*'	Coda D
1–23	24–63	64–79	80–85	86–103	104–118
As-Dur	As-Dur / Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.37: Formale Aufstellung des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz.

Während das zweite Ritornell als DaCapo des Anfangs ursprünglich nicht ausgeschrieben wurde, ist das dritte Ritornell vollständig notiert worden, weicht allerdings nur geringfügig vom ersten ab.¹⁹¹ Da durch die Ritornelle eine strenge Form vorgegeben ist, sind die dazwischen liegenden Soloabschnitte zwar klar umrissen, jedoch in ihrer Länge für Zumsteeg ungewöhnlich. Sowohl das Ritornell als auch der erste Soloabschnitt besteht aus blockartig aneinandergefügten Teilen, deren thematisches Material in der Regel nach vollendeter Phrase erneut erklingt.¹⁹² Zumsteeg arbeitet dabei mit kompositorischen Versatzstücken, die als auskomponierte Wiederholung mit geringer Varianz erneut erklingen. Die für Zumsteeg in dieser Form eher untypische Kompositionsmethode erklärt sich vermutlich aus dem als stilisierten Tanzsatz verstandenen letzten Satz des Konzerts. Zumsteeg fügte entsprechend in den Mittelteil des zweiten Solos den Hinweis auf einen Tanz ein, indem er die Angabe „Tempo di Men.“ ergänzte und einen $\frac{3}{4}$ Takt vorschreibt. Eingeleitet wird dieser Abschnitt parallel zur Kadenz des zweiten Satzes, indem Zumsteeg das Cello von einem g' (T. 246) bis zum Halteton des''' führt und durch eine Fermate betont.¹⁹³ Dem Menuett ist kein Tonartenwechsel vorgeschrieben, wengleich dessen erstes Thema (T. 269–277) in der Subdominante As-Dur steht.

5.4.11 *Konzert in F-Dur* [LWV A II deest.]

Das unvollständig überlieferte Cellokonzert in F-Dur (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 521) existiert nur in der Solostimme des Violoncello. Die Stimmabschrift legt nahe, dass es sich um Aufführungsmaterial handelte. Auch wenn aufgrund dieser Ausgangslage nur begrenzt Aussagen über das Konzert getroffen werden können, lässt sich aufgrund der Besonderheit der Stimme des Violoncellos als Solo- und Basso Continuo-Instrument Aufbau, Form und Beschaffenheit des Konzertes einschätzen. Die Stimme ist auf zwölfzeilig rastriertes Notenpapier notiert. Aufgrund zweier markierter Ergänzungen von jeweils einer ganzen Notenzeile muss die Partitur als keine sorgfältige Abschrift gelten.¹⁹⁴ Ein erstes Indiz zur Datierung findet sich in der Verwendung der Tempobezeichnungen. Bereits im ersten

¹⁹⁰ Meine Taktzählung schließt das unausgeschriebene DaCapo – Ritornell 2 mit ein.

¹⁹¹ Während die Noten gleich exakt wiederholt werden, sind die ergänzenden Ausdruckszeichen nicht konsequent wiederholt.

¹⁹² So etwa an den Stellen T. 5–13 und 13–25, 37–48 und 58–69, 96–102 und 106–111, 124–127 und 128–131, 133–158 und 160–174.

¹⁹³ Es ist deshalb wahrscheinlich, dass Zumsteeg an dieser Stelle eine Kadenz vorschwebte, die jedoch nicht ausnotiert wurde.

¹⁹⁴ Fehler wie etwa die Auslassung von Notenzeilen sowie inkorrekte Balkung (T. 51–52) deuten darauf hin. Aufgrund der Schreibweise sowie der Asteriske lässt sich die vage Vermutung äußern, dass das Konzert mit dem Cellotripelkonzert von Agostino Poli verknüpft ist.

Abbildung 5.45: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 38–46.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2 ¹⁹⁰	Solo 2	Ritornell 3	Coda
1–37	38–182	183–220	221–304	341–376	377–393
Allegro vivace 2/4			Ab T. 269 Tempo di Men[uett] 3/4	Come prima 2/4	

Tabelle 5.38: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz.

Satz wird das Tempo mit *Allegro* [T. 1–131], *Adagio* [T. 132–140] und erneut *Allegro* [T. 141–215] benannt. Zumsteeg verwendete ausschließlich Violin- und Bassschlüssel, sodass das Konzert vermutlich nach 1788 entstanden ist.¹⁹⁵

Der formale Aufbau folgt erneut dem Aufbau mit drei Soloabschnitten, die von vier Tuttiabschnitten eingerahmt werden:

Die Begleitung des Basso Continuo zu Beginn des ersten Satzes legt aufgrund der harmonischen Folge nahe, dass Zumsteeg die Melodie des ersten Solos ebenfalls, vermutlich in den Streichern, erklingen ließ. Das Thema selbst ist in der Notation für Zumsteeg bereits ungewöhnlich, denn bereits in T. 48 wird die erste Hilfslinie im Bassschlüssel benötigt.

Abbildung 5.46: *Konzert in F-Dur*, 1. Satz, T. 47–54.

¹⁹⁵ Die Datierung ergibt sich aus der Schlüsselung der kammermusikalischen Werke, von denen zumindest das Terzetto auf 1785 zu datieren ist. Der Soloabschnitt in der *Tamira* [UA Juni 1788] zeigt dieselbe Schlüsselung, wohingegen das *Konzert in As-Dur A-Dur* von 1788 bereits Violin- und Bassschlüssel verwendet.

¹⁹⁶ An dieser Stelle wurden acht Takte ergänzt, sodass die Position des *Allegro* in T. 141 vermutlich T. 142 zuzuordnen ist.

Tutti 1 [Allegro]	Solo 1	Tutti 2	Solo 2 [Adagio 132– 141] ¹⁹⁶	Tutti 3 [Allegro]	Solo 3 + Kadenz	Coda
1–46	47–88	89–100	101–142	143–151	152–211	212–215
F-Dur	F-Dur	C-Dur	d-Moll	F-Dur	F-Dur	F-Dur

Tabelle 5.39: Formale Aufstellung des *Konzert in F-Dur*, 1. Satz.

Als achttaktige Periode bestehend aus je zwei viertaktigen Phrasen ist die Melodie regelmäßig aufgebaut. Die fehlerhafte Schreibweise der Sechzehnteltriolen von T. 51 und T. 52, die stattdessen als 32stel notiert wurden, demonstriert die Ungenauigkeit des Schreibers. Virtuose Passagen treten in Form von großen Sprüngen sowie Doppelgriffen auf (besonders in T. 69–86), in welchen jedoch der Einsatz zumeist durch die tiefen leeren Saiten begünstigt wird.

Ohne den kompositorischen Kontext des eingefügten Tempowechsels zum *Adagio* ergeben sich Ungereimtheiten, die kaum aufzulösen sind.



Abbildung 5.47: *Konzert in F-Dur*, 1. Satz, T. 131–142.

So beginnt neues thematisches Material etwa bereits ab T. 131, das jedoch in T. 132 mit einem *Adagio* überschrieben wurde. Und während ein Phrasenabschluss eher in T. 152 auftritt, wird erneut in T. 141 der Wechsel zurück ins *Allegro* vollzogen. Die laut Stimmausgabe insgesamt 9 Takte legen entsprechend nahe, dass es sich bei dem Einschub lediglich um einen kurzzeitigen Tempowechsel handelt, da weder Tonart noch Taktart verändert wurden. Dafür spricht ebenfalls die Phrasengleichheit zwischen T. 131–133 und T. 139–141.

Das Largo des zweiten Satzes ist als zweiteilige Arienform aufgebaut. Das Hauptthema (T. 5–14) wird ab Takt 44 wiederholt. Ein Seitenthema (T. 21–31), welches hauptsächlich aus dem Motiv der punktierten Achtel mit einer 32stel Triole besteht, erklingt ab T. 56, sodass eine ABA'B' Form vorliegt. Das Hauptthema steht in d-Moll, wohingegen das Seitenthema in der parallelen Durtonart F-Dur auftritt. Im B'-Abschnitt erscheint das Seitenthema ebenfalls in d-Moll, sodass eine harmonische Geschlossenheit erreicht wird.

Das anschließende „Rondeau Allegretto“ verwendet ein 16taktiges Ritornell, welches vier Mal wiederkehrt und somit drei Soloabschnitte einschließt, die ihrerseits Motive aufgreifen und variieren.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3	Solo 3	Ritornell
1–16	17–46	47–58	59–86	87–94	95–140	141–156
F-Dur	F-Dur	F-Dur	d-Moll	F-Dur	f-Moll/ F-Dur	F-Dur

Tabelle 5.40: Formale Aufstellung des *Konzert in F-Dur*, 3. Satz.

Während das Ritornell immer in F-Dur steht, sind für die Solostimme die Wendungen ins Moll als vorherrschendes Variationsmerkmal erkennbar. Der erste Soloeinsatz ist durch lange Haltenoten (T. 26–36) untypisch für eine Solostimme und lässt deutlich werden, dass vermutlich bereits im ersten Soloeinsatz ein Wechselspiel zwischen Solocello und weiteren Instrumenten gedacht war. Darauf deuten ebenfalls die schnellen Läufe in T. 36–38 und T. 40–41 hin, die – vermutlich als Frage-Antwort-Prinzip gedacht – konträr zur melodiösen Zurückhaltung von T. 39 und T. 42 stehen.

Schlussbemerkungen

Das Wirken Johann Rudolph Zumsteegs ist in der Zeit zwischen 1777 und seinem Tod 1802 mit allen entscheidenden Wendepunkten der Musikgeschichte Württembergs verbunden. Seine Tätigkeit als komponierender Musikzögling, genauso wie seine eigene Lehrertätigkeit, seine Kenntnisse als Drucker und Initiator in der hauseigenen Musikdruckerei wie auch seine Tätigkeit als Konzertmeister, die ihm zuletzt einen gewissen überregionalen Ruhm einbrachte. Es hat sich gezeigt, dass Zumsteeg als kleinteilig komponierender Komponist den Geschmack seiner Zeit zu treffen im Stande war. Seine Kompositionen, die wohl in den meisten Fällen für konkrete Anlässe und Konzerte entstanden waren, brachten ihm den Ruf eines fähigen Komponisten ein, wenngleich sich die Urteile im direkten Vergleich nicht immer mit der Höhe der Eintrittsgelder des Theaters deckten. Das zeitgenössische Kennerpublikum urteilte mitunter anders als die bezahlenden Theatergäste, die sich eher für die Kompositionen seines Zeitgenossen Dietter entschieden.

Die vorliegende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, die Lebensumstände Zumsteegs zu betrachten und das schwierig zu fassende professionelle Egonetzwerk Zumsteegs zu beschreiben. Die daraus entstandenen unterschiedlichen biographischen Aspekte seiner Mitschüler und Lehrer ergänzten dabei die Sichtweise und ließen Zumsteeg ebenso als Hauptakteur einzelner Handlungsstränge wie auch als Nebenakteur anderer erscheinen. Während beispielsweise die vereitelte Flucht Dietters für diesen zu drastischen Strafmaßnahmen führte, hatte Zumsteeg aufgrund seines Wunsches, bei seinem Vater in Stuttgart zu bleiben, nichts zu befürchten. Auch die indirekte Kommunikation Schubarts mit dem Komponisten zeigt deutlich, dass ein Gedankenaustausch nur zu bestimmten Anlässen möglich war, ein wirklicher Austausch kann jedoch erst mit der Entlassung Schubarts vom Hohen Asperg angenommen werden.

Nach der detaillierten Analyse der Cellokonzerte Zumsteegs fügen sie sich in das heterogene Bild des Komponisten ein, der es in den Jahren 1787–1788 wagte, neue, andere Wege zu gehen. Dass er sich im Bereich des Opernschaffens für die für ihn so entscheidende Gattung des Melodrams einsetzte, lässt sich auch an dem experimentierfreudigen *Cellokonzert in As-Dur A-Dur* nachweisen. Während seine frühe Komposition *Die Frühlingsfeier* als eines der ersten Konzertmelodramen beschrieben wurde, muss das Konzert von 1788 hingegen als eines der ersten durchkomponierten Konzerte für das Violoncello verstanden werden. Die Reichweite seiner Konzerte kann nur begrenzt gewesen sein, allerdings hatte dies keinen Einfluss auf seine Experimentierfreude.

Zumsteegs des Öfteren gescholtene kleinteilige Kompositionsweise lässt sich seit seinen frühesten Kompositionen nachweisen, sodass in den melodiosen Linien nicht unbedingt ein Wandel zu verzeichnen ist. Im Gegensatz zur Melodik hatte Zumsteeg allerdings in seinen ersten Jahren als Komponist insbesondere in der Instrumentierung zurückhaltend und schablonenhaft komponiert.

Die Sichtung von quellengeschichtlichem Material diente darüber hinaus der Überprüfung des bisherigen Forschungsstandes, der in vielen Fällen korrigiert oder zumindest ergänzt werden konnte und damit neben einem überarbeiteten Beitrag zur Biographie Zumsteegs ebenfalls die Biographien Polis und Schubarts genauer beleuchten konnte.

Die Beschäftigung mit dem Komponisten Zumsteeg impliziert in gewisser Weise auch dessen bisher übersehene Wichtigkeit für die Musikgeschichte. Diese Arbeit argumentiert jedoch nicht, dass die Werke Zumsteegs für das Verständnis der Entwicklung der Musik von herausragender Wichtigkeit wären. Sie argumentiert vielmehr, dass ohne ein Verständnis der exakten lokalen Begebenheiten innerhalb einer, der höfischen Figuration untergeordneten Musikkultur, diese Bedeutung nicht deutlich werden kann. Für die Musikgeschichte Württembergs ist Zumsteeg neben Poli, Boroni und Jommelli in jedem Fall einer der wichtigsten Akteure, sein Wirken prägte ein Vierteljahrhundert der Musikgeschichte und übersteigt damit zeitlich sogar die Anwesenheit Jommellis in Stuttgart. Entsprechend lässt sich aus zeitgenössischer und kontextueller Sicht für die Musikgeschichte durchaus die Meinung vertreten, dass Zumsteeg für den Aspekt der württembergischen Musikgeschichte von zentraler Bedeutung war.

Seine Konzerte für Violoncello sind sowohl markante Kompositionen eines Zöglings am Violoncello, als auch Solowerke für die mit ihm verbundenen anderen Cellisten Württembergs. Als ausgezeichneter Komponist gliedert sich sein Oeuvre stets der Zeit entsprechend in verschiedene Gattungen, die er bevorzugt bediente. Die Cellokonzerte stehen insbesondere mit dem Unterricht sowie seinem eigenen Auftreten als Solocellisten in Verbindung. Gerade anhand der Kompositionen seines Lehrers Poli konnte gezeigt werden, dass derartige Kompositionen für die jeweiligen Personen geschrieben wurden und diese deshalb ebenfalls die Fähigkeiten der Spieler widerspiegelten. Weder Poli noch Zumsteeg komponierten eine abstrakte Musik, sondern vermutlich meist für konkrete Personen und Anlässe.

Neben der bisher geleisteten Forschungsarbeit zu Zumsteegs Liedern, dessen Kirchenmusik sowie seinem Operschaffen ergänzt diese Studie den Aspekt der Instrumentalmusik mit dem Schwerpunkt auf den Cellokonzerten. Es steht zu erwarten, dass eine Beschäftigung mit den Flötenkonzerten sowie den Ouvertüren erforderlich sein wird, um Datierungsfragen, aber auch stilistische Eigenheiten weiter zu ergänzen. Während die bisherige Forschung davon ausgegangen war, dass das Liedschaffen Zumsteegs eine stilistisch kohärente Gattung darstellt, muss nach dieser Arbeit allerdings davon ausgegangen werden, dass die kleinteilige Kompositionsweise, für die Zumsteeg in seinen Liedvertonungen viel Lob erfährt, sich auch in seinen Instrumentalwerken und vermutlich ebenso in seinem Vokalschaffen äußerte. Gerade die Kantatenvertonungen, denen durch textliche Vorgaben eine Sukzessivität inne ist, müssten entsprechend nach deren Verbindungen zu den stilistischen Mitteln der Balladenvertonungen befragt werden.

Die Experimentierfreudigkeit Zumsteegs, die insbesondere in die Jahr 1787–1788 fällt, gibt darüber hinaus Rätsel auf, die mit der Entlassung Schubarts nicht ausreichend zu erklären sind.

Im Rahmen der Arbeit konnte die ohnehin umfangreiche Personenkonstellation der Musiker nicht noch weiter ergänzt werden, wengleich ich mir darüber im Klaren bin, dass für Zumsteeg ebenfalls Freundschaften jenseits des professionellen Musikumfelds Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen hatten. Insbesondere seine langjährige Freundschaft zu Haug verdient in einer weiteren Arbeit genauer aufgearbeitet zu werden, wengleich sich dadurch hauptsächlich Rückschlüsse auf seine Zeit als Konzertmeister ziehen lassen dürften, die für die Komposition der Cellokonzerte eine weniger bedeutsame Rolle spielte.

Die geleistete Quellenarbeit stieß immer wieder an ihre Grenzen, da Material durch Brände und Krieg zerstört wurde oder heute als verschollen zu gelten hat. In diesem Zusammenhang ist als besonders bedauerlicher Verlust ein Fagottkonzert von Antonio Boroni zu nennen, dessen Kompositionsweise eine Gegenüberstellung mit den Werken Polis, Dietters und Zumsteegs erlaubt hätte. Über die bloße Existenz des sich vermutlich in unbekanntem Privatbesitz befindenden Werkes führen

zum heutigen Zeitpunkt alle Spuren ins Nichts. Ungewollt rücken damit zeitweise auch die Forscher selbst in den Mittelpunkt.¹⁹⁷

Zumsteegs umfangreiches und größtenteils noch immer lediglich handschriftlich vorliegendes Oeuvre birgt mit Sicherheit noch immer eine große Zahl an Geschichten, die es zu entdecken gilt und deren Verbindungen zu anderen Komponisten und Kulturschaffenden des Württemberger Hofes einer differenzierten Auseinandersetzung harren.

¹⁹⁷ Die Handschrift befand sich noch 1997 im Besitz von Christoph-Hellmut Mahling, der sie allerdings vermutlich noch vor seinem Tod 2012 weiterverkaufte. Ihr heutiger Verbleib ist unbekannt. Für eine Beschreibung der Quelle siehe Klaus Hortschansky: Handschriftliche Überlieferung von Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof im 18. Jahrhundert. Anmerkungen zu einem Konvolut, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Bd. 1 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), S. 573–586.

Quellennachweise

Abkürzungen

Archive

D-Sa	Stadtarchiv Stuttgart
D-SI	Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
DAR	Diözesanarchiv Rottenburg
HStA	Hauptstaatsarchiv Stuttgart
LKASt	Landeskirchliches Archiv Stuttgart
StALU	Staatsarchiv Ludwigsburg

Periodika, Nachschlagewerke und Werkverzeichnisse

AA	Affiches, annonces, et avis divers – Paris 1776–1783.
AfS	Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete: Hauptschriftl. Erich Wentscher [u.a.]. – Limburg: Starke 1928–1944; 1961–1992.
AMZ	Allgemeine musikalische Zeitung: – Leipzig; Winterthur: Rieter-Biedermann 1798/99–1848; 1863–1865; 1869–1882.
CWA	Churfürstlich-württembergisches Adreß-Buch: auf d. Jahr ... – Stuttgart: Bürkhisch 1803–1805.
DC	Deutsche Chronik: aufs Jahr ..., hrsg.: Christ. Friedr. Daniel Schubart. – Augsburg: Stage 1774–1779.
DM	Deutsches Museum : auf das Jahr ... , hrsg. von Heinrich Christian Boie. – Leipzig: Weygand 1776–1788.
Euph	Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte – Heidelberg: Winter 1894–1933; 1950–
FétisB	F.-J. Fétis: Biographie universelle des musiciens
GerberATL	E.L. Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790 u. 1792
Grove2	S. Sadie and J. Tyrell, eds.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2/London, 2001)
HAB	Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch: auf das Jahr ... ; nebst einem Anhang ... der freyen Reichsritterschaft in Schwaben. – Stuttgart
JAMS	Journal of the American Musicological Society. – Berkeley, Calif.: Univ. of California Press 1948–

JbDSG	Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: internationales Organ für neuere deutsche Literatur. – Berlin; München; Boston, Mass.: de Gruyter 1957–
JRME	Journal of research in music education: a publication of the Music Educators National Conference. – Washington, DC 1953–
KAB	Königlich-württembergisches Adreß-Buch: auf d. Jahr ... – Stuttgart
KWS	Königlich-Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch, hrsg. von d. Königl. Statistisch-Topographischen Bureau. – Stuttgart: Guttenberg 1809/10–1862[?]
LWV	Landshoff Werkverzeichnis. Werkverzeichnis Zumsteegs nach Landshoff, Ludwig: „Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade“, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, 1900, S. 177–188.
MBW	Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg – München; Berlin: Strube 1994–
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearbeitete Aufl.
MRZ	Musikalische Real-Zeitung: für das Jahr ..., hrsg. von Heinrich Philipp Carl Bossler – Speier: Expedition dieser Zeitung. – Wien: Hoffmeister 1788–1790.
NA	Nationalausgabe [Schillers Werke]
NNV	Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen. – Stuttgart; Cannstatt 1775–1781.
RdMc	Revista de musicología, hrsg. Sociedad Española de Musicología. – Madrid 1978–
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
SC	Schwäbische Chronik: des Schwäbischen Merkurs zweite Abth.; Begebenheiten aus Schwaben. – Stuttgart: Elben 1786–1899.
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (e.V.), hrsg. von Oskar Fleischer.– Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899/1900–1913/14.
SMw	Studien zur Musikwissenschaft. – Tutzing: Schneider. SPZ = Stuttgarterische privilegierte Zeitung. – Stuttgart 1763–1801.
VC	Vaterlandschronik / von Christian Friedrich Daniel Schubart. – Stuttgart: Verl. d. Kaiserl. Reichspostamtes 1787–1789.
WVLG	Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte / in Verb. mit dem Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben.

Abkürzungen von Fundorten der Musikalien, wenn nicht anders angegeben, nach RISM. Eine aktualisierte Liste der Sigel findet sich unter <http://www.rism.info/de/rism-bibliothekssigel.html>

Auswahl der verwendeten Kompositionen Zumsteegs

- [Cellokonzert in F-Dur], Cod. Mus. II fol. 52l, D-Sl.
 Concerto in D [Flötenkonzert], Cod. Mus. II fol. 52o, D-Sl.
 Concerto per due Flauti trav: [Doppelkonzert in D-Dur], Cod. Mus. II fol. 52m, D-Sl.
 Concerto per il flauto trav: [Flötenkonzert in G-Dur], Cod. Mus. II fol. 52n, D-Sl.
 Concerto per il Violoncell 1777 [Cellokonzert in Es-Dur], Cod. Mus. II fol. 52b, D-Sl.
 Concerto per il violoncello [Cellokonzert in A-Dur], Cod. Mus. II fol. 52h, D-Sl.
 Concerto per il Violoncello [Cellokonzert in As-Dur], Cod. Mus. II fol. 52a, D-Sl.
 Concerto per il Violoncello [Cellokonzert in c-Moll], Cod. Mus. II fol. 52c, D-Sl.
 Dansé, Cod. Mus. II fol. 51s, D-Sl.
 Das tartarische Gesetz, Cod. Mus. II fol. 13a, LWV C/I 4, D-Sl.
 Die Frühlingsfeier, HBXII 693a–b, D-Sl.
 Die Stunde der Geburt, [Stuttgart] 1785, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19e, D-Sl).
 Duo für 2 Violoncelle, in C, Cod. Mus. fol. 52q, D-Sl.
 Duo in C-Dur für zwei Violoncelli, hrsg. von Frank Nagel, Zürich, 1974.
 Duo pour deux violoncelles, Leipzig, 1804, RISM Z 622.
 Fête à Hohenheim, Cod. Mus. II fol. 51m, D-Sl.
 Huldigungsfeier, Cod. mus. II fol. 19i), D-Sl.
 Karls Nahme in einem Melodramatischen Prolog gefeiert vom Herzogl. Hoftheater d. 4t Nov. 1787.
 In Musik gesezt von Rudolph Zumsteeg, (Notenmanuskripte in: Cod. mus. II fol. 19d, D-Sl),
 [Stuttgart] 1785.
 Lanassa, Cod. Mus. II fol. 51u, D-Sl.
 Les Fêtes Thessalienne, Cod. Mus. II fol. 9. D-Sl.
 Marche, Cod. Mus. II fol. 51n, D-Sl.
 Musik zu Shakespear's 'Macbeth', Cod. Mus. II fol. 51t, D-Sl, 1785.
 Ouvertüre in D-Dur, Cod. Mus. II fol. 51d, D-Sl.
 Prolog und musikalischer Epilog am Geburtsfest des Herzogs zu Wirtemberg 1782, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19a, D-Sl), [Stuttgart] 1782.
 Prolog vom 11. Februar 1788, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19e, D-Sl), [Stuttgart] 1788.
 Prologe am 4. November 1787 zum Namenstag, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19b, D-Sl),
 [Stuttgart] 1787.
 Sonate B=Dur. Für Violoncello und Klavier, hrsg. von Folkmar Längin, Frankfurt, London, New York 1961.
 Sonate für Violoncell mit Bass in Elafa, Cod. Mus. II fol. 52r, D-Sl.
 Sonate pour violoncelle et basse, Leipzig, 1804, RISM ZZ 623.
 Terzetto per Tre Violoncelli, hrsg. von Gerhart Darmstadt, [Amsterdam] 1983.
 Terzetto von 1785 [LWV A III, 1], Cod. Mus. II fol. 52p, D-Sl, 1785.
 Trauermusik zu Lanassa, fünfter Akt, Cod. Mus. II fol. 51u, D-Sl, 1784.
 Trois duos pour flûte & violoncelle, Augsburg, 1801, RISM Z 621.
 Unvollendete Sonate B-Dur, hrsg. von Klaus Stoll, Berlin/Wiesbaden 1983.
 Wetteifer Der Liebe, Freundschaft, u. Hochachtung Am Tags Franziska's. Eine Kantate, aufgeführt zu Hohenheim Den 4t October 1791 Poesie von Schubart, Musik von Zumsteeg, Cod. Mus. II fol. 19h, D-Sl.
 Zalaor. Ouverture und Gesänge aus der Oper: Zalaor ... Klavierauszug, Leipzig, ZZ 392.

Notenausgaben anderer Komponisten

Abeille, Johann Ludwig Christian: Zwei Hirten Lieder, Heilbronn, RISM AA 24.

- Abeille, Johann Ludwig Christian u. a. (Hrsg.): Musikalischer Potpourri, zu finden bei Hof-Musicus Abeille, Stuttgart 1790, RISM BB 2a.
- Benda, Georg: Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau, Leipzig 1780, RISM RR 2936.
- Berteau, Martino: Sonate da camera a Violoncello Solo col Basso Continuo, Paris 1748, RISM BB 2118a.
- Boßler, Heinrich Philipp (Hrsg.): Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift, Speier 1783.
- Ders. (Hrsg.): Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift, 2 Bde., Speier 1784.
- Celestino, Eglio: Violinkonzert, in Cod. mus. II fol. 62d, D-Sl.
- Dietter, Christian Ludwig: Concerto [B] pour le basson ... No II, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM D2998.
- Ders.: Six petits duos pour deux bass, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM BB 2118a.
- Dunz, Georg Eberhard: Bittet, bittet, so wird euch gegeben, Cod. mus. II fol. 61 (4), D-Sl 1790.
- Gauss, Friedrich: Huldigungskantate, D-Sl, HB XVII 180.
- Häusler, Ernst: Sechs Gedichte von Carl Witte, Zürich 1798, RISM H 1665.
- Ders.: Sei Canzonette, Zürich 1795, RISM H 1697.
- Ders.: Sei Canzonette serie col Forte Piano, Zürich 1795, RISM H 1698.
- Ders.: Sei Canzonette serie con accompagnamento [...] Zürich 1792, RISM H 1699.
- Ders.: Sei duetti per il canto [...] Zürich 1795, RISM H 1691.
- Ders.: VI Gedichte von J.G. von Salis, Zürich 1796, RISM H 1664.
- Ders.: XII Lieder bey dem Clavier zu singen, Zürich 1793, RISM H 1662.
- Jommelli, Niccolò: Luci amorose siete, Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein La 170 Bü 347, 2010, URL: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=3-214831-1> (besucht am 15. 01. 2016).
- Medea, Mannheim, RISM BB 1879.
- Medea. Der Dialog von Gotter, in Musik gesetzt, Leipzig 1778, RISM BB 1877.
- Medea. Et Duodrama af Gotter, sadt i Musik, og indrettet for Klaveret, Kobenhavn, RISM B 1880.
- Medea. neue Ausgabe, Leipzig 1778, RISM BB 1878.
- Poli, Agostino: Minerva, HB XVII 780, D-Sl.
- Ders.: [Quintette], Paris, RISM ID no. 150205137, RISM ID no. 150205138, RISM ID no. 150205139, RISM ID no. 150205140, RISM ID no. 150205141.
- Ders.: Suonata a due Violoncelli, Cod. Mus. II fol. 8, D-Sl.
- Schmidt, Leopold: Joseph Haydn, Hamburg 2013.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Psalm 118: Danket dem Herrn, für 4 Stimmen (SATB), 3 Violinen, Viola, Violoncello und Orgel, hrsg. v. C. Hofius, Ammerbuch 2010.
- Ders.: Psalm 118, in Cod. mus. II fol. 62u, D-Sl.
- Ders.: Sämtliche Lieder, hrsg. v. Hartmut Schick (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 8), München Berlin 2000.
- Wendling, Johann Baptist: Concerto [No III, D] a flauto principale, Paris 1770, RISM W 748.
- Ders.: Sei Sonate, Paris 1773, RISM W 750.
- Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer, Deßau und Leipzig 1784.

Archive

Hauptstaatsarchiv Stuttgart

A 9 Kabinett: Herzöge Karl Eugen und Ludwig Eugen [Karl Eugen] Bü 1 **A 10 Kabinett:** Herzog Friedrich Eugen [Kabinettsakten Herzog Friedrich Eugen] Bü 64 **A 12 Kabinett:** König Friedrich

[Grundbestand] Bü 75, Bü 76, Bü 77 **A 19a Altwürttembergische Hof-, Residenz und Spezialrechnungen** [Residenzen – Stuttgart – Rechnungen der Kleinen Theaterkasse] Bd. 52, Bd. 967, Bd. 968, Bd. 1847, Bd. 1848 **A 21 Oberhofmarschallamt** [TheatralCassen Rechnung] Bd. 193, Bd. 194, Bd. 195, Bd. 196, Bd. 197, Bd. 198, Bd. 199, Bd. 200, Bd. 201, Bd. 202, Bd. 203, Bd. 204, Bd. 205, Bd. 206, Bd. 207, Bd. 208, Bd. 209, Bd. 210, Bd. 211, Bd. 212, Bd. 213, Bd. 214, Bd. 215, Bd. 216, Bd. 217, Bd. 218, Bd. 219, Bd. 220 [Besuche am württembergischen Hof] Bü 117, Bü 118, Bü 121 [Neujahrsfeiern, Geburtstags- und Namensfeiern, Ordensfeste und sonstige Hoffestlichkeiten] Bü 159, Bü 161 315 [Oberhofmarschallamt und sein Geschäftskreis] Bü 252 [Hofdienerschaft, Verzeichnisse, Besoldungen] Bü 360 [Ludwigsburger Opernhaus] Bü 539 [Komödienhaus in Stuttgart (und Ballettschneiderei)] Bü 540 [Hofkapelle und Hofmusik (auch Instrumental- und Vokalkünstler)] Bü 607, Bü 608, Bü 609, Bü 610, Bü 611, Bü 612, Bü 613, Bü 614, Bü 615, Bü 616, Bü 617, Bü 618, Bü 619, Bü 620 [Hofmusik und Theater] Bü 621, Bü 622, Bü 623, Bü 624, Bü 624, Bü 625, Bü 626, Bü 627, Bü 628, Bü 629, Bü 630, Bü 631, Bü 632, Bü 633, Bü 634, Bü 635, Bü 636, Bü 637, Bü 638, Bü 639, Bü 640, Bü 641, Bü 642 [Justiz- und Polizeisachen der Hofdiener] Bü 671 [Akademie Herzog Karls (Militärakademie, Karlsschule)] Bü 723, Bü 724 [Feierlichkeiten] Bü 783 [Theater] Bü 954, Bü 955, Bü 956, Bü 957, Bü 958, Bü 959, Bü 960 **A 272 Hohe Karlsschule** [Allgemeines] Bü 1, Bü 7, Bü 10, Bü 11, Bü 13, Bü 14, Bü 15, Bü 27, Bü 28, Bü 31 [Akademische Hilfsanstalten] Bü 70, Bü 71, Bü 72, Bü 73, Bü 74, Bü 75, Bü 76, Bü 77, Bü 78, Bü 79 [Unterricht] Bü 80, Bü 81, Bü 82, Bü 83, Bü 84, Bü 85, Bü 86, Bü 87, Bü 88, Bü 89, Bü 94, Bü 95, Bü 96, Bü 97, Bü 98, Bü 99, Bü 100, Bü 101, Bü 102, Bü 103, Bü 104, Bü 110, Bü 116, Bü 117 [Lehr-, Aufsichts- und Dienstpersonal – Personalakten] Bü 133, Bü 133a, Bü 149 [Aufsicht, Haus- und Schulordnung und Disziplin] Bü 155, Bü 156, Bü 157, Bü 158, Bü 161, Bü 162, Bü 173 [Studenten – Zöglinge] Bü 248, Bü 249, Bü 250, Bü 251, Bü 252, Bü 253, Bü 254, Bü 255, Bü 256, Bü 257, Bü 258, Bü 259, Bü 260, Bü 261, Bü 262, Bü 263, Bü 264, Bü 265, Bü 272, Bü 273, Bü 280 316 **A 273 Ecole des Demoiselles** [Unterlagen] Bü 1, Bü 2, Bü 3 **A 282 Kirchenrat** : Verschlossene Registratur [Akten – Nebenrubriken – Hofkapelle und Hofmusik] Bü 1754 **G 230 Herzog Karl Eugen (1728–1793)** [Verschiedene eigenhändige Schreiben, Reisen etc.] Bü 70.

Stadtarchiv Stuttgart

2263 Familienarchiv Zumsteeg-Henning 1776–1970 1 G, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, FM 258/1, FM 258/2, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39G, 40G.

Landeskirchliches Archiv Stuttgart

E 2 Kirchenbücher Taufbücher Stiftskirche [Mikrofilme] 1784, 1785, 1788, 1789, 1792, 1794, 1796. **C 8 Evangelisches Seminar Maulbronn** Bü 35, Bü 56, Bü 85, Bü 125.

Diözesanarchiv Rottenburg

Stuttgarter Hofkappelle, Katholische Kirchenbücher der Stadt Stuttgart. Ludwigsburger Hofkappelle, Katholische Kirchenbücher der Stadt Ludwigsburg.

Staatsarchiv Ludwigsburg

E 173 III [Kreisregierung Ludwigsburg: Spezialia] Bü 7404 [Wegzug, Stadtdirektion Stuttgart]. **E 18 I** Bü 193.

Literatur

- Abert, Hermann: Die dramatische Musik, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, hrsg. v. Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, Eßlingen a.N. 1907, S. 557–614.
- Adas, Jane: Le célèbre Berteau, in: *Early Music* 17.3 (Aug. 1989), S. 368–380.
- Angelo, Henry: *Reminiscences Of Henry Angelo With Memoirs Of His Late Father And Friends*, London 1830.
- Anonym, in: *Mercure de France*, Dez. 1766.
- Ders., in: *Journal de Paris*, 23. März 1779, S. 329.
- Ders.: Anfrage, in: *Magazin für Frauenzimmer* 3 (Aug. 1784), S. 192.
- Ders.: [Augsburg, 7. Juny 1801], in: *Zeitung für die elegante Welt* 82 (9. Juli 1801), S. 660–661.
- Ders.: Augsburg, den 5. Sept. In: *Augsburgische Ordinari Postzeitung* 214 (6. Sep. 1800).
- Ders.: Buchdrucker Mäntler allhier avertirt [...] In: *NNV* 45 [lies 47] (12. Juni 1781), S. 188.
- Ders.: Der Graf von Falkenstein in Stuttgart, den 7. und 8ten April. 1777. Ein Brief an Herrn von S. in T. In: *Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1777 1777*, S. 557–575.
- Ders.: [Edle Handlung. Stuttgard], in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, 25. März 1803.
- Ders.: Freitags wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: *SPZ*, 14. Juni 1787, S. 300.
- Ders.: Herzogliches Hof=Theater zu Stuttgardt, in: *Allgemeines Theaterjournal* 1.1 (1792), S. 64–68.
- Ders.: Herzogthum Wirtemberg, in: *SC*, 7. Okt. 1791, S. 241.
- Ders.: Herzogthum Wirtemberg. Gestorben, in: *SC*, 29. Jan. 1802, S. 42.
- Ders.: Herzogtum Wirtemberg. Ludwigsburg, in: *SC*, 23. Mai 1794, S. 127.
- Ders.: Heut wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: *SPZ*, 31. Juli 1787, S. 148.
- Ders.: Heut wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: *SPZ*, 27. Feb. 1787, S. 110.
- Ders.: III. Gelehrte Anzeigen und Neuigkeiten, in: *Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1778 1778*, S. 407.
- Ders.: [In alle Erblände ergeht nunmehr...] In: *NNV* 97 (4. Dez. 1780), S. 388.
- Ders.: [Konzertankündigung], in: *SC*, 31. Jan. 1802, S. 45.
- Ders.: Konzertanzeige, in: *Augsburgische Ordinari Postzeitung* 36 (6. März 1800).
- Ders.: Korrespondenz=Nachrichten, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 8 (10. Jan. 1809), S. 32.
- Ders.: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgardt, in: *MRZ* 33 (19. Aug. 1789), Sp. 256–258.
- Ders.: Kurze Nachricht von einigen Mitgliedern der Herzogl. Württembergischen Hofmusik und ihren musikalischen Werken, in: *MRZ* 51 (23. Dez. 1789), Sp. 405–407.
- Ders.: LiebhaberKonzert in Stuttgart, in: *SC* 1 (2. Jan. 1787), S. 1.
- Ders.: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: *SPZ*, 5. März 1772, S. 108–110.
- Ders.: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: *SPZ*, 3. März 1772, S. 106.
- Ders.: Merkwürdiges Beispiel der Schmeichelei, in: *Deutsches Museum* 11 (1781), S. 404–419.
- Ders.: Mörderischer Vorfall in Stuttgardt, in: *Stats-Anzeigen* 3 (1783), S. 381–382.

- Anonym: [Nachruf Juliana Schubart], in: SC, 20. März 1801, S. 96.
- Ders.: Orchester, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Aug. 1815, S. 540–541.
- Ders.: Personale der Herzogl. Württembergischen Capelle [...] In: MRZ, 30. Dez. 1789, Sp. 411–415.
- Ders.: Stuttgart. Gottlob Philipp Rapp [...] In: SM, 9. Dez. 1793, S. 650.
- Ders.: [Stuttgart, den 17. Februar], in: SPZ 22 (19. Feb. 1782), S. 89.
- Ders.: [Stuttgart, den 20. Februar], in: SPZ 23 (21. Feb. 1782), S. 93.
- Ders.: [Stuttgart, den 22. Februar], in: SPZ 24 (23. Feb. 1782), S. 97.
- Ders.: Stuttgart, den 27. Aug. In: SPZ, 29. Aug. 1786, S. 411.
- Ders.: Stuttgart, den 29. Aug. In: SPZ, 31. Aug. 1786, S. 415.
- Ders.: [Stuttgart, vom 11. May], in: SPZ 57 (13. Mai 1777), S. 225.
- Ders.: [Stuttgart, vom 22. Dezember], in: NNV 102 (22. Dez. 1780), S. 405–406.
- Ders.: [Stuttgart, vom 28. März], in: NNV 26 (31. März 1780), S. 101.
- Ders.: Stuttgart. Nachdeme Se. [...] In: SPZ, 27. März 1777, S. 148.
- Ders.: [Stuttgart. Auf dem kleinen Theater wird aufgeführt], in: SC 69 (9. Juni 1788), S. 140.
- Ders.: Stuttgart, den 16ten Julius 1783, in: Theater=Journal für Deutschland 21. Aug. (1783), S. 128.
- Ders.: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] In: SC, 22. Juni 1794, S. 164.
- Ders.: [Stuttgart. Mit Genehmigung [...] In: SC, 11. Juli 1794, S. 184.
- Ders.: Stuttgart, vom 11. Jan], in: NNV 6 (19. Jan. 1781), S. 21–22.
- Ders.: [Stuttgart, vom 17. Dec], in: NNV 102 (21. Dez. 1781), S. 405–406.
- Ders.: Theaterbelustigungen, in: SC, 6. Juli 1794, S. 180.
- Ders.: Theaterbelustigungen, in: SC, 10. Apr. 1795, S. 185–106.
- Ders.: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788, S. 224.
- Ders.: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788.
- Ders.: Ueber einige Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters im Frühjahr 1793. Von einem Reisenden, in: Zeitung für Theater und andre schöne Künste 1. Heft (1793).
- Ders.: [Zu Wien ist am 2 Dec der Schauspieler und Sänger Friedrich Schulz [...] In: SC, 16. Dez. 1801, S. 969.
- Ders.: Zürich, Bei Georg Nägeli [...] In: SC, 5. Apr. 1795, S. 100.
- anonym: Fremde und hiesige Personen, so vom 2ten bis den 8ten Apr. in Cassel angekommen, in: Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung, 14. Apr. 1783, URL: http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1358331788521_1783/303/ (besucht am 04. 11. 2016).
- Ders.: Musikalische Nachricht, in: Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung 16 (19. Apr. 1785), URL: http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1358331788521_1784_1/336/ (besucht am 04. 11. 2016).
- Anonym [Junker, Carl Ludwig?]: Basel, den 30sten Oktober, in: Deutsches Museum 2 (1782), S. 563–567.
- Arnold, Ignaz Ferdinand: Johann Rudolf Zumsteeg: eine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler, Erfurt 1810.
- Axur, König von Ormus, übers. v. Sarker, Wien 1788.
- Badley, Allan: The concertos of Leopold Hofmann, mss. Diss. Auckland: University of Auckland, 1986.
- Batz, August Friedrich: Beschreibung der Hohen Karls-Schule zu Stuttgart, Stuttgart 1783.
- Benekendorff, Karl Friedrich: Das Grab der Chikane: worinn: Daß häufige Processe das Größte Uebel eines Staats sind, gezeigt, die wahren Quellen woraus sie ursprünglich entstehen ... Berlin 1782.
- Berger, Ute Christine: Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, Tübingen 1997.
- Berteau, Pierre: Martin Berteau et le violoncelle en France, URL: <http://www.musimem.com/berteau.htm> (besucht am 27. 11. 2015).

- Bianconi, Giuseppina La Face: Schuberts 'Forelle'. Eine didaktische Annäherung an den musikalischen Sinn, in: MBW 2013, S. 45–76.
- Blees, Gisela: Das Cello-Konzert um 1800: eine Untersuchung der Cello-Konzerte zwischen Haydns Op. 101 und Schumanns Op. 129 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 78), Regensburg 1973.
- Armide, in: Komische Opern der Italiener. Zum Gebrauch für die deutsche Bühne, hrsg. v. J. C. Bock, Leipzig 1782, S. 79–146.
- Boghardt, Christiane, Martin Boghardt und Rainer Schmidt: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken, Teil 1 Nr 1-2004 (= Klopstock, Friedrich Gottlieb: Werke und Briefe. Abt. Adenda 1), Berlin [u.a.] 1981.
- Böhmer, Karl: W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 39), Tutzing 1999.
- Boroni, Antonio und Mattia Verazi: Les Dieux Au Concours Dans Le Temple DApollon: Cantate Donnee A La Solitude Le XVI. Fevrier A Son Altesse Roiale Madame La Princesse Frederique Dorothee De Wirtemberg Par Ordre De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Duc Regnant De Wirtemberg, [Stuttgart] 2012, URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz356926222>.
- Brandenburg, Daniel und Silvana Simonetti: Art. „Boroni, Antonio“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Personenteil Bd. 3 (1999), Sp. 440–441.
- Ders.: Art. „Mazzanti, Ferdinando“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. 11 (1999), Sp. 1424–1425.
- Breitenbruch, Bernd (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart. Briefwechsel. kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden. Briefe von 1778 bis 1787, Bd. 2, Konstanz 2006.
- Ders. (Hrsg.): Kommentar und Briefwechsel. Christian Friedrich Daniel Schubart. Briefwechsel. kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden, Bd. 3, Konstanz 2006.
- Brook, Barry Shelley: The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements; 1762–1787, New York 1966.
- Burney, Charles: Carl Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln, Bd. 1, Hamburg 1772.
- Ders.: Carl Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Bd. 2, Hamburg 1773.
- Busby, Thomas: Concert Room and Orchestra Anecdotes Of Music and Musicians, Bd. 3, London 1825.
- Buwinghausen-Wallmerode, Alexander Maximilian Friedrich Freiherr von: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode über die 'Land-Reisen' des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in der Zeit von 1767 bis 1773, hrsg. v. Ernst Freiherr von Ziegesar, Stuttgart 1911.
- Catalogue des Ouvrages de Musique mises au jour par Gombart & Comp.e Editeurs & Graveurs de Musique, Augsburg [1804].
- Chiappori, Giuseppe: Serie Cronologica delle Rappresentazioni, drammatico-Pantomimiche poste sulle scene die Principali teatri di Milano dall' autunno 1776 sino all' intero autuno 1818, Minalo 1818.
- Christmann, Johann Friedrich: Tableau über das Musikwesen im Württembergischen, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 4 (1799), Sp. 71–80; 5 (1799), Sp. 95–102; 6 (1799), Sp. 118–28; 7 (1799) Sp. 139–14.
- Cicero, Marcus Tullius: Tusculanische Unterredungen. Drittes Bändchen, übers. v. Friedrich Heinrich Kern, Stuttgart 1826.
- Cramer, Johann Andreas: Sämmtliche Gedichte. Bd. 1, Karlsruhe 1783.
- Dahlhaus, Carl: Wozu noch Biographien?, in: Melos NZ 1.136 (1975), S. 82.

- Dahms, Sibylle: Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts (= *Derra dance research* 4), München 2010.
- Danuser, Hermann: Wie schreibt Dahlhaus Geschichte?: das Kapitel 'LiedTraditionen (1814–1830)' aus 'Die Musik des 19. Jahrhunderts', in: *Musik & Ästhetik* 12.47 (2008), S. 75–97.
- Decker-Hauff, Hansmartin: 300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof, in: *350 Jahre Württembergisches Staatsorchester. Eine Festschrift*, Stuttgart 1967, S. 25–56.
- Delinière, Jean: Karl Friedrich Reinhard: ein deutscher Aufklärer im Dienste Frankreichs (1761 - 1837) (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 110), Stuttgart 1989.
- Denkmal des besten Herzens. Eine Unterredung zwischen Personen vom Lande und von der Stadt [...] Stuttgart 1778.
- Der Stuttgarter Hoppenlau-Friedhof als literarisches Denkmal [1991], Bd. 59 (= *Marbacher Magazin*), Marbach am Neckar 1992.
- Devriès-Lesure, Anik: *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces* (= *Sciences de la musique*), Paris 2005.
- Die Psalmen. Uebersetzt von Moses Mendelssohn, übers. v. Moses Mendelssohn, Berlin 1787.
- Drüner, Ulrich: 400 Jahre Staatsorchester Stuttgart: 1593–1993 ; eine Festschrift, Stuttgart 1994.
- Dunkel, Franziska und Paula Lutum-Lenger: *Hohenasperg - ein deutsches Gefängnis*, hrsg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2011.
- Dürr, Walther: Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: *MBW* 2002, S. 23–40.
- Edler, Amfried: Überlegungen zum Verhältnis von musikalischer Biographie und Gattungsgeschichte, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. v. Cordula Heymann-Wentzel und Rainer Cadenbach, Würzburg 2004, S. 234–244.
- Ehrentraud, Adolf: *Ignaz Joseph Pleyel. Weltbürger aus Niederösterreich*, unter Mitarb. v. Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft, URL: <http://www.pleyel.at/pleyel/pdf/de/Pleyelbiographie.pdf> (besucht am 07. 10. 2015).
- Eitner, Robert: *Cochet - Haine*, 2., verb. Aufl. in 11 Bd. (= *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* 3/4), Graz 1959.
- Ekkard, Friedrich: *Litterarisches Handbuch der bekanntern hoehern Lehranstalten in und ausser Teutschland in statistisch-chronologischer Ordnung*, Erlangen 1782.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft* 423), Frankfurt am Main 2002.
- Erhardt, Sonja: *Europäisch-Russischer Musiktransfer. Kontakte, Einflüsse und Austausch im 18. Jahrhundert*, mss. Diss. Freiburg: Universität Freiburg, noch nicht erschienen.
- Fete allegorique pour celebrer le jour [...] 1777*, Stoutgard 1777.
- Fetis, Francois-Joseph: *Dieter, Christian Ludwig*, in: *deuxième édition*, Bd. 3, 1862, S. 20–21.
- Forschungsstelle Südwest-deutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: *Ernst Heußler (1761-1837)*, URL: <http://www.hof-musik.de/html/heussler.html> (besucht am 06. 12. 2015).
- Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Stuttgart [u.a.] 1902.
- Gebhardt, Werner: *Bürgertum in Stuttgart: Beiträge zur Ehrbarkeit und zur Familie Autenrieth*, Durchges. und durch Register erw. Buchausg., Neustadt an der Aisch 2000.
- Ders.: *Die Schüler der Hohen Karlsschule: ein biographisches Lexikon*, Stuttgart 2011.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung: Beitr. zum Verstehen kultureller Systeme*, 1. Aufl. (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft* 696), Frankfurt am Main 1987.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. A-M*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1790.

- Ders.: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. N - Z: Nebst einem sechsfachen Anhang. 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1792.
- Ders.: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler[...] 4 Bde., Bd. 2, Leipzig 1814.
- Gilde, Luise: Persönlichkeiten um Schiller: der Stuttgarter Kreis, London 1963.
- Gottwald, Clytus: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Bd. Reihe 2, Bd. 6, T. 3: (HB XVII 481 - 946), Bd. 6, T. 3 (= Codices musici 2), Wiesbaden 2004.
- Ders.: HB XVII 29-480, Bd. 6, T. 2 (= Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Codices musici 2), Wiesbaden 2000.
- Graf, Peter: G(ottfried) A(ugust) Buerger's Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen, mss. Diss. Bonn: Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität, 1925.
- Groß, Frederic: Nur für den Profit? Der Subsidienvertrag von 1786 über die Aufstellung des 'Kapregiments' zwischen Herzog Karl Eugen von Württemberg und der Niederländischen Ostindienkompanie, in: 2013, URL: <http://portal-militaergeschichte.de/sites/default/files/pdf/Gross%20Kap%5C-re%5C-gi%5C-ment.pdf> (besucht am 13. 12. 2015).
- Grünsteudel, Günther: Augsburger Stadtlexikon, 22. März 2011, URL: http://www.stadtlexikon-augsburg.de/index.php?id=114&tx_ttnews%5btt_news%5d=4013&tx_ttnews%5bbackPid%5d=119&cHash=eb4992dace (besucht am 06. 12. 2015).
- Guhrauer, Gottschalk Eduard: Graf Karl Friedrich Reinhard. Eine Skizze, in: Historisches Taschenbuch (= Neue Folge 7), Leipzig 1846, S. 187–275.
- Günther, Georg: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" Johann Rudolph Zumsteeg und Friedrich Schiller, in: Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802). Der andere Mozart? 2002, S. 9–50.
- Ders.: Ein Meister setzte die Arien ... daß man den Text bei der Musik vergessen wird. Die Kompositionen Johann Rudolf Zumsteegs zum Schauspiel 'Die Räuber' von Friedrich Schiller, in: Concerto 2001, S. 18–26.
- Hadamowsky, Franz: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776 - 1966; Teil 1: 1776 - 1810, Wien 1966.
- Haering, Kurt: Christian Ludwig Dieter. Hofmusiker und Singspielkomponist 1757–1822, in: Bd. 1, 1940, S. 98–104.
- Ders.: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann, mss. Diss. Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1925.
- Hage, Volker: Schiller: vom Feuerkopf zum Klassiker, 1. Aufl., München 2009.
- Hammerstein, Reinhold: Christian Friedrich Daniel Schubart, ein schwäbisch-alemannischer Dichtermusiker der Goethezeit, Dissertation, Freiburg i.B.: Albert-Ludwigs-Universität, 1943.
- Hartmann, Johann Georg August: Kurze fragmentarische Geschichte des württembergischen Hoftheaters (1750–1799), in: Reiner Nägele (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000.
- Hartmann, Julius von: Chronik der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1886.
- Hauber, Gustav: Die Hohe Karlsschule, in: Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., Bd. 2, Eßlingen a.N. 1909, S. 3–114.
- Hauff, Wilhelm: Wilhelm Hauff's sämtliche Werke Ausgabe in 10 Bänden, Bd. 9, Stuttgart 1837.
- Haug, Balthasar, in: Das gelehrte Wirtemberg 1790, S. 193–194.
- Ders.: Beschreibung des achten Jahrs-Tags der Herzoglichen Wirtembergischen Militair-Akademie, Stuttgart 1778.
- Ders.: Der zweite Stiftungstag der herzoglich württembergischen militairischen Pflanzschule [...], Ludwigsburg 1772.
- Haug, Friedrich: Epigrammen und vermischte Gedichte, Bd. 2, Berlin 1805.
- Ders.: [Nachruf], in: Skizze von Zumsteeg's Leben und Charakter. Nebst der an seinem Grabe gehaltenen Rede und drei Gedichten, Stuttgart 1802, S. 3–7.

- Haydn, Joseph: Konzerte für Violoncello und Orchester, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut und Sonja Gerlach, [Partitur], Bd. 2 (= 3), München 1981.
- Heinsius, Wilhelm: Allgemeines Bücher-Lexikon, 4 Bde., Bd. 1, Leipzig 1793, URL: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/4530138> (besucht am 06. 12. 2015).
- Hell, Helmut: Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971.
- Herz, Andreas: Strukturen transnationaler sozialer Unterstützung. Eine Netzwerkanalyse von personal communities im Kontext von Migration, Wiesbaden 2014.
- Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1772, Stuttgart 1771.
- Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1778, Stuttgart 1777.
- Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1781, Stuttgart 1780.
- Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1785, Stuttgart 1784.
- Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1793, Stuttgart 1792.
- Holzer, Ernst: Schubart als Musiker (= Darstellungen aus der württembergischen Geschichte 2), Stuttgart 1905.
- Ders.: Zur württembergischen Musikgeschichte, in: Süddeutsche Monatshefte 4.2 (1907), S. 279–288.
- Honolka, Kurt: Schubart: Dichter und Musiker, Journalist und Rebell. sein Leben, sein Werk, Stuttgart 1985.
- Hortschansky, Klaus: Handschriftliche Überlieferung von Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof im 18. Jahrhundert. Anmerkungen zu einem Konvolut, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Bd. 1 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), S. 573–586.
- Hoven, Friedrich Wilhelm von 1759-1838: Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven : von ihm selbst geschrieben und wenige Tage vor seinem Tode noch beendet, Nürnberg 1840.
- Huber, Johann Ludwig: Etwas von meinem Lebenslauf, Stuttgart 1798.
- Ders.: Tamira Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama, Tübingen 1791.
- Imbault, Jean Jérôme: Catalogue thématique des ouvrages de musique, Réimpr. de l'éd. de Paris, c. 1792 (= Archives de l'édition musicale française 7), Genève 1972.
- Jäger, Gerhard: Zur Vorgeschichte des Stuttgarter Liederkranzes, in: 175 Jahre Stuttgarter Liederkranz: 1824 - 1999, Stuttgart 1999, S. 19–76.
- Jäger, Hans Wolf: Von Ruten. Über Schubarts Gedicht Die Forelle, in: Karl Richter (Hrsg.), = Gedichte und Interpretationen 1983, S. 374–385.
- Jansen, Dorothea: Einführung in die Netzwerkanalyse: Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele, 3., überarb. Aufl. (= Lehrbuch), Wiesbaden 2006.
- Jetzt=florirendes Württemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1763, Stuttgart 1762.
- Jetzt=florirendes Württemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1769, Stuttgart 1768.
- Johansson, Cari: J. J. & B. Hummel : music-publishing and thematic catalogues (= Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek 1), Stockholm 1972.
- Johnstone, David: Directory / Library of famous historical cellist, URL: <http://www.johnstone-music.com/directorio/> (besucht am 27. 11. 2015).
- Junker, Carl Ludwig: Einige artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Ludwigsburg, und Stuttgart, im Junius 1787, in: Museum für Künstler und Kunstliebhaber 1.2 (1788), S. 69–83.
- Ders.: Musikalischer Almanach : auf das Jahr 1782, Alethinopel 1782.
- Ders.: Musikalischer Almanach : auf das Jahr 1784, Freyburg 1784.
- Katz, Gabriele: Franziska von Hohenheim: Herzogin von Württemberg, Stuttgart 2010.

- Kazner, Johann Friedrich August: Materialien zu einem Denkmal Herrn Eberhard Friederichs, Freyherrn v. Gemmingen, Herzoglich Württembergischen Geheimenraths, Regierungspräsidentens, auch des Herzogl. grossen Ordens Ritters, Frankfurt am Main [u.a.] 1791.
- Kerner, Justinus 1786-1862: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit : Erinnerungen aus den Jahren 1786 - 1804, 1849.
- Klingenstein, Grete (Hrsg.): Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 6), München 1979.
- Kloetzer, Ludwig: Die Musik in Schillers Musenalmanach, in: Jahresbericht des Gymnasiums in Zittau 1904, S. 3–42.
- Klöpping, Karl: Sankt Jakobus bis Hoppenlau. ein Beitrag zur Stadtgeschichte mit Wegweiser zu den Grabstätten des Hoppenlaufriedhofs, Stuttgart 1991.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Oden, Hamburg 1771.
- Kohlmorgen, Fritz: Die Brüder Dupont und die Entwicklung der Violoncelltechnik von ihren Anfängen bis zur Zeit Bernhard Rombergs, mss. Diss. Berlin: Friedrich-Wilhelms-Universität, 1922.
- Königlich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1806, Stuttgart 1805.
- Königlich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1815, Stuttgart 1814.
- Korrespondenz=Nachrichten. Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 7. Jan. 1819, S. 24.
- Korrespondenz=Nachrichten, Venedig, Juni, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 24. Juli 1819, S. 704.
- Körte, Mona (Hrsg.): Ahasvers Spur: Dichtungen und Dokumente vom 'Ewigen Juden' (= Reclams Universal-Bibliothek Bd. 1538), Leipzig 1995.
- Krauß, Rudolf: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.
- Ders.: Die Buch- und Notendruckerei der Hohen Karlsschule, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte XX (1911), S. 209–234.
- Ders.: Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater, in: WVLG 12 (1905), S. 599–627.
- Ders.: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Bd. 10, Stuttgart 1901, S. 252–279.
- Ders.: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: WVLG 10 (1901), S. 252–279.
- Krauss, Werner: Bruno Latour: making things public, in: Dirk Moebius Stephan und Quadflieg (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2011, S. 595–609.
- Kremer, Joachim: Der 'musikalische Klopstock mit all' seinen Tugenden': Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Oeuvre Johann Rudolf Zumsteegs, in: Klopstock und die Musik 2005, S. 247–273.
- Ders.: 'Leben und Werk' als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur 'Berufsbiographie' zu den 'Komponisten von amts wegen' und dem Begriff 'Kleinmeister', in: Biographie und Kunst als historiographisches Problem : Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 13. bis 15. März 2002, Bd. 14 (= Telemann - Konferenzberichte), 2004, S. 11–39.
- Kühn, Ulrich: Sprech-Ton-Kunst. musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770 - 1933) (= Theatron 35), Tübingen 2001.
- Kunstgeschichte Württembergs, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 1821, Sp. 657–663, Sp. 673–679.
- Laborde, Jean-Benjamin de: Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne, Bd. 3, Paris 1780.
- Landshoff, Ludwig: Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, mss. Diss. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1900.
- Lang, Wilhelm: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä, in: August Sauer (Hrsg.): Euphoriön. Zeitschrift für Literaturgeschichte 16 (1909), S. 704–715.

- Lang, Wilhelm: Wilhelmine Andrä, in: August Sauer (Hrsg.): Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 2 (1895), S. 735–753.
- Die markgräflische Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), in: Silke Leopold und Bärbel Pelker (Hrsg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, [Online-Publikation] (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), [Schwetzingen] 2014, S. 1–54, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015).
- Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres, Bd. 22, Paris 1753.
- Les spectacles de Paris, ou calendrier historique & chronologique des théâtres, Bd. 22, Paris 1767.
- Loesch, Heinz von: Art. „C. Violoncellomusik. 1. Das Cello als Soloinstrument“, in: Ludwig Finsscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 9 (1994), S. 1695–1700.
- Ders.: Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti: ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung (= Europäische Hochschulschriften : Reihe 36, Musikwissenschaft 80), Frankfurt am Main [u.a.] 1992.
- Lorenz, Franz: Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda, Bd. 2, Berlin 1971.
- Loy, Felix: Die Hofmusik am Fürstlich Fürstenbergischen Hof zu Donaueschingen im 18. Jahrhundert, in: Silke Leopold und Bärbel Pelker (Hrsg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, [Online-Publikation], Bd. 1 (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik), [Schwetzingen] 2014, S. 55–104, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015).
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart ; Weimar 2005.
- Lütteken, Laurenz: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Berlin 1998.
- MacClymonds, Marita P.: Niccolò Jommelli. the last years, 1769–1774 (= Studies in musicology 23), Ann Arbor 1980.
- Maier, Gunter: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert (= Göppinger akademische Beiträge 28), Göppingen 1971.
- Mann, Michael: Studien und Vorstudien zu Schillers ‘Räubern’, Bern 1974.
- Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften von Johann Rudolph Zumsteeg im Besitz der WLB, in: Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802). Der andere Mozart?, Stuttgart 2002, S. 72–149.
- Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung, [...] Hrsg. v. Reinhard Keiser, Hamburg 1713.
- Mehl: Worte am Grabe der Emilie Zumsteeg, Stuttgart 1857.
- Meilstrup, Sharon: Concerto for violoncello and orchestra, op. 27 by Paul Wranitzky. A critical edition, mss. Diss. Provo: Brigham Young University, 2009.
- Dies.: The Violoncello Concerto from 1700-1975, URL: <http://sites.lib.byu.edu/musref/wp-content/uploads/sites/54/2008/05/meilstrup%5C-celloconcerto.pdf> (besucht am 27. 11. 2015).
- Mell, Albert: Lolli, Antonio, in: Grove Music Online, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/16891> (besucht am 10. 03. 2014).
- Mercier, Louis-Sébastien: Das Jahr Zwey tausend vier hundert und vierzig. Ein Traum aller Träume, London 1772.
- Milliot, Sylvette: Le violoncelle en France au XVIIIe siècle, Réimpr. de l'éd. de Paris, 1981, Paris 1985.
- Minerva. eine festliche Vorstellung an dem Geburtstagsfest Ihrer Excellenz der Frau Reichsgräfin von Hohenheim [...] Stuttgart 1781.
- Mörrike, Eduard: Eduard Mörrikes Briefe. ausgewählt und herausgegeben von Karl Fischer und Rudolf Krauss. 1841–1874, hrsg. v. Karl Fischer und Rudolf Krauss, Bd. 2, Berlin 1904.
- Mozart, Wolfgang Amadé: Briefe und Aufzeichnungen, 3. Juli 1778, URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1022> (besucht am 27. 11. 2015).

- Müller, Wolfram: Ein Besuch, der nie stattfand: Schiller, Schubart und die Festung Hohenasperg, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 56 (2012), S. 19–39.
- Münter, Balthasar (Hrsg.): Balthasar Münters, Pastor an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, Sammlung geistlicher Lieder, Leipzig 1773.
- Nägele, Paul: Schillers Laura. Luise Vischer geb. Andreä und ihre Familie, in: = Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete Heft 4 [S. 73-79], Heft 5 [S. 100-104], Heft 6 [S. 121-137] (Apr. 1942).
- Nägele, Reiner: 'Belmont und Constanze' in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich, in: Die Musikforschung 50 (1997), S. 277–294.
- Ders.: '... dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können'. Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg, in: Musik in Baden-Württemberg 2001, S. 179–192.
- Ders. (Hrsg.): Johann Rudolph Zumsteeg (1760 - 1802) - der andere Mozart?: Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober - 23. November 2002 ; mit einem Quellenverz. Stuttgart 2002.
- Ders.: Johann Rudolph Zumsteegs 'Geisterinsel' - Zur Aufführungsgeschichte einer Festoper (1798, 1805, 1889), in: ders. (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 139–153.
- Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme, in: Reiner Nägele und Bärbel Pelker (Hrsg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, [Online-Publikation] (= Schriften zur Südwest-deutschen Hofmusik 1), [Schwetzingen] 2014, S. 479–535, URL: <http://www.hofmusik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015).
- Neuhaus, Stefan: Das Spiel mit dem Leser: Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung, Göttingen 2002.
- Nicolai, Friedrich: Eyn feyner kleyner ALMANACH vol schöner echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengern zu Dessaw, hrsg. v. Daniel Seuberlich, [Berlin und Stettin] 1777.
- Oehm-Kuehnle, Christoph: Er weiß jeden Ton singen zu lassen: der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761 - 1833) ; kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext ; Quellen - Funktion - Analyse, Diss., Tübingen: Eberhard-Kalrs-Universität, 2008, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-34458>.
- OPAC des Polo SBN Venezia, URL: <http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thAutEnteDesc=Prati%5C%2C+Antonio&startat=0> (besucht am 02. 12. 2016).
- OPAC RISM CH: Partenope, URL: <http://www.rism-ch.org/manuscripts/00000400007988> (besucht am 02. 12. 2015).
- Orlamünder-Volk, Verena: Das Konzert für Violoncello und Orchester in B-Dur (Cod. mus. II fol. 52e) von Johann Rudolf Zumsteeg, Diplomarbeit, Frankfurt am Main: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 2006.
- Ostertag, Johann Jakob: Vorstellung und Bitte der Bürgerschaft in Stuttgart an ihren Stadtmagistrat wegen des bevorstehenden Landtags, [S.1.] 1796.
- Ottmann, Dagmar: Klang der Sirenen und Sprache des Herzens. Zu Schillers Musikästhetik, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (Stiftung für Romantikforschung), Würzburg 2006, S. 525–558.
- Paul, Ina Ulrike: Deutsche Biographie - Reinhard, Karl Friedrich Graf von, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz34521.html> (besucht am 07. 12. 2015).
- Pelker, Bärbel: Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Autographs der Oper 'Günther von Schwarzburg' von Ignaz Holzbauer, in: Die Musikforschung 54.3 (2001), S. 275–278.
- Dies.: Günther von Schwarzburg, in: MBW 2001, S. 173–178.
- Petersen, Johann Wilhelm: Friedrich von Schillers Leben und Beurtheilung seiner vorzüglichsten Schriften: den Verehrern seiner Muse geweiht, Mutmaßl. Verf.: Johan Wilhelm Petersen, Basel [u.a.] 1811.

- Pfeiffer, Bertold: Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, hrsg. v. Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, Eßlingen a.N. 1907, S. 615–768.
- Pierre, Constant: Histoire du concert spirituel 1725–1790 (= Publications de la Société Française 3), Paris 1975.
- Polko, Elise: Nur ein stilles Künstlerleben, in: Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen, Siebente, neu durchgesehene Auflage, Leipzig 1864, S. 193–210.
- Preis der Tugend, Stuttgart 1779.
- Qing, Shengzu: Emperor of China: self-portrait of Kang-hsi, hrsg. v. Jonathan D. Spence, New York 1988.
- Quantz, Johann Joachim: Johann Joachim Quantzens ... Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. mit verschiedenen ... Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, Berlin 1752.
- r. [Anonym]: Musik. Die Frühlingsfeier, ode von Klopstock [Rezension], in: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz, 1. Feb. 1805, S. 89.
- Rapp, Eugen: Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts, mss. Diss. Würzburg: Universität Würzburg, 1934.
- Rapp, Gottlob Heinrich: Carl's GartenFeste in Hohenheim, in: Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen 1797, S. 133–144.
- Rapp, Regula: Musikstädte der Welt: Stuttgart: historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute (= Musikstädte der Welt), Laaber 1992.
- Rasch, Rudolf: Italian Opera in Amsterdam 1750 - 1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis, and Ferrari, in: Melania Bucciarelli (Hrsg.): Italian opera in Central Europe : 1614 - 1780; 1: Institutions and ceremonies, Berlin 2006, S. 115–146.
- Rathgeb, Sabine: Studio & Vigilantia: die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 102), Stuttgart 2009.
- Rathgeb, Sabine, Annette Schmidt und Fritz Fischer: Schiller in Stuttgart. [anlässlich der Ausstellung Schiller in Stuttgart (12. Februar 2005 - 24. Juli 2005)], Stuttgart 2005.
- Raychev, Evgeni Dimitrov: The virtuoso cellist-composers. From Luigi Boccherini to David Popper. A Review of their lives and works, mss. Diss. Tallahassee: Florida State University, 2003.
- Rebmann, Martina: 'Ihr Kompositionstalent hat kraftvolle Probe geliefert'. Zum Liedschaffen der Stuttgarter Komponistin Emilie Zumsteeg (1796-1857), in: MBW 2002, S. 83–100.
- Dies.: 'Wie deine Kunst, so edel war dein Leben'. Ein Werkverzeichnis der Stuttgart Komponistin Emilie Zumsteeg, in: MBW 2 (1995), S. 51–74.
- Rede am Grabe des Herrn Gustav Adolph Zumsteeg Musikalienhändler, Stuttgart 1859.
- Reglement vor die von Sr. herzoglichen Durchlaucht gnädigst aufgestellte Militarische Pflanz=Schule, Stuttgart 1770.
- Reichard, Heinrich August Ottokar: Theaterkalender, Mannheim 1795.
- Reinhard, Karl Friedrich: Brief Karl Friedrich Reinhard an Zumsteeg vom 3. Oktober 1784, (D-Sl, Cod hist 4° 36).
- Reinhard, Karl Friedrich und Karl Philipp Conz: Episteln, Zürich 1785.
- Reiswig, Kathryn W: Performance aspects of selected violoncello concerti from the period 1700 - 1820, mss. Diss. Kansas City: University of Missouri-Kansas City, 1985.
- Rheinfurth, Hans: Musikverlag Gombart, Basel, Augsburg : (1789–1836), Tutzing 1999.
- Richerdt, Dirk: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram: Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820, Diss., Bonn: Friedrich-Wilhelm-Universität, 1986.
- Rosen, Charles: The classical style Haydn, Mozart, Beethoven, Expanded ed., New York 1997.

- Rousseau, Jean-Jacques: Pygmalion. Eine lyrische Handlung. aus dem Französischen des Hrn. J. J. Roubeau, mit Begleitung der Musik des Hrn. Coignet, übersezt und mit Tänzen vermehrt für die National-Schaubühne zu Mannheim, Mannheim 1778.
- Ryle, Gilbert: Thinking and Reflecting, in: *Collected essays 1929-1968*, Bd. 2, London 2009, S. 479–493.
- Sauer, Florian: Christian Friedrich Daniel Schubart: (1739 - 1791). thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren, Magisterarbeit, Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1987.
- Schalhorn, Martin (Hrsg.): *Dokumente zu Schillers Leben*, Schiller Nationalausgabe, Bd. 41, T. 2 A : *Lebenszeugnisse*, 2 (Schillers Werke), Weimar 2006.
- Scharffenstein, Georg Friedrich: Jugenderinnerungen eines eines (sic!) Zöglings der hohen Karlschule in Beziehung auf Schiller, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 7. März 1837.
- Schauer, Eberhard: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750 - 1918). Quellen und Studien*, Stuttgart 2000, S. 11–84.
- Scheler, Carl Ernst Friedrich von: *Leben und Reisen des Baron von Scheller*, Th. 1/2 in 1 Bd., Frankfurt 1789.
- Schick, Hartmut: Schubart und seine Lieder, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/17479/1/17479.pdf> (besucht am 10. 12. 2015).
- Schiemenz, Günter Paulus: ‘Wenn des zärtlichen Glems Auge mir nun nicht mehr lächelt?’ Schubarts Fehldruck von Klopstocks Ode an Ebert, in: *Monatshefte* 102, Nr. 2 (2010), S. 133–146.
- Schiller, Friedrich: *Schillers Werke: Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe 1772–1785*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, Weimar 1956.
- Schilling, Gustav: Art. „Kaufmann, Johann“, in: ders. (Hrsg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal=Lexicon der Tonkunst* 4 (1841), S. 57.
- Ders.: Art. „Zumsteeg“, in: ders. (Hrsg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal=Lexicon der Tonkunst* 6 (1838), S. 916–920.
- Schlotterbeck, Johann Friedrich: *Die Mädchen*, in: *Magazin für Frauenzimmer* 3 (1784), S. 99–101.
- Schreyvogel, Joseph: *Biographie Schiller’s und Anleitung zur Critic seiner Werke*, Wien, Leipzig 1810.
- Schubart, in: *Neue Litteratur und Völkerkunde* 1.2 (1787), S. 219–252.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, in: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774* 47 (12. Juni 1774).
- Ders.: [3. Das dritte Vierteljahr ...] In: *Chronik* 90 (9. Nov. 1790), S. 774.
- Ders.: *C. F. D. Schubart’s Gesammelte Schriften und Schicksale*, Bd. 2, 1839–1840.
- Ders.: [Charakteristik der Tonarten], in: *VC* 7 (Juli 1787), S. 55–56.
- Ders.: [Charakteristik der Tonarten], in: *VC* 26 (31. März 1789), S. 211–216.
- Ders.: *Christ. Friedr. Dan. Schubart’s Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806.
- Ders.: *Christian Friedrich Daniel Schubarts sämtliche Gedichte. Von ihm selbst herausgegeben*, Frankfurt 1787.
- Ders.: *Der eilfte Februar*, in: *Chronik* 13 (12. Feb. 1790), S. 97–99.
- Ders.: *Die Stunde der Geburt*, (D-Sl, Cod. Poet. 4 folio 118), [Stuttgart] 1785.
- Ders.: *Die Stunde der Geburt. Ein Prolog auf das Geburtstagsfest des Herzogs von Wirtemberg*, in: *Kunstblatt zur Vaterlandschronik* 2 (Feb. 1788), S. 17–24.
- Ders.: *Dramaturgie*, in: *VC* 2 (Juli 1787), S. 14–15.
- Ders.: *Fürstenehre*, in: *VC* 13 (13. Feb. 1789), S. 98–99.
- Ders.: *Herzog Karls Lebensfest*, in: *VC* 13 (12. Feb. 1788), S. 97–98.
- Ders.: *Musikalische Notiz*, in: *VC* 35 (1. Mai 1789), S. 296.
- Ders.: *Nachricht*, in: *VC Kunstblatt* (Jan. 1788).
- Ders.: [Nirgend in Deutschland ...] In: *VC* 11 (6. Feb. 1789), S. 87–88.

- Schubart, Christian Friedrich Daniel: „Prolog und musikalischer Epilog, am Geburtsfeste des Herzogs zu Württemberg 1782. Aufgeführt auf dem Theater zu Stuttgart. Komponirt von Herrn Zums-teeg.“ In: *Sämtliche Gedichte*, Bd. 1, Stuttgart 1787, S. 3–28.
- Ders.: *Sämtliche Gedichte*, Bd. 1, Stuttgart 1785.
- Ders.: *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, Stuttgart 1786.
- Ders.: *Schubart's Leben und Gesinnungen* : : Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt; Erster Theil: [...] Stuttgart 1791.
- Ders.: *Schubart's Leben und Gesinnungen* : : Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt; Zweiter Theil: Herausgegeben von seinem Sohne Ludwig Schubart, hrsg. v. Ludwig Schubart, Stuttgart 1793.
- Ders.: Stuttgart, in: VC 11 (6. Feb. 1789), S. 87–88.
- Ders.: *Tonkunst*, in: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, 2. Feb. 1775.
- Ders.: *Tonkunst*, in: *Chronik* 16 (23. Feb. 1790), S. 136.
- Ders.: *Tonkunst*, in: *Chronik* 48 (15. Juni 1790), S. 413–415.
- Ders.: *Tonkunst*, in: *Chronik* 59 (26. Juli 1791), S. 491–492.
- Ders.: [Um den Mangel an ...] In: VC 94 (11. Dez. 1789), S. 858.
- Schubart, Ludwig [?]: [Er ist begraben...] In: *Chronik* 122 (12. Okt. 1791), S. 245.
- Schubart, Ludwig: *Schubart's Charakter*, Erlangen 1798.
- Schwarz-Danuser, Monika: Art. „Melodram“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *MGG2*, 2., neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 6 (1999), Sp. 67–99.
- Simon, Emma: *Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargest.* Stuttgart 1876.
- Sittard, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, 2 Bde., Stuttgart 1890.
- Spence, Jonathan D.: *The question of Hu*, eng. 1. ed., New York 1988.
- Stäudlin, Gotthold Friedrich (Hrsg.): *Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782*, Tübingen 1781.
- Stäudlin, Johann Gottfried: [Er ist begraben...] In: *Chronik Nachschauen* (14. Okt. 1791), S. 671–678.
- Stegbauer, Christian und Marina Hennig: *Fundierung der Netzwerkperspektive durch Habitus und Feldtheorie von Pierre Bourdieu*, in: Marina Hennig und Christian Stegbauer (Hrsg.): *Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung)*, Wiesbaden 2012, S. 13–32.
- Steininger, Johann: *Leben und Abenteuer des Joh. Steininger, ehem. herzogl. würtemb. u. Kaiserl. österr. Soldaten von 1779–1790, späteren Tambourmaitres u. Kanoniers unter d. französ. Republik u. d. Kaiserreich v. 1791–1815, nachherigen Königl. würtemb. Regiments-Tambours u. jetzigen 79 jähr*, hrsg. v. Gustav Diezel, Stuttgart 1841.
- Stenzel, Karl: *Herzog Karl Eugen und Schillers Flucht: neue Zeugnisse aus den Papieren des Generals von Augé (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 1)*, Stuttgart 1936.
- Strauß, David Friedrich (Hrsg.): *Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen*, Bd. 1, 1848.
- Ders.: *Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen*, Bd. 2, 1878.
- Streicher, Andreas: *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart, Augsburg 1836.
- Streicher, Andreas und Herbert Kraft (Hrsg.): *Andreas Streichers Schiller-Biographie (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 5)*, Mannheim 1974.
- Streitberger, Fritz: *Der Freiheit eine Gasse: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart*, Bietigheim 2001.
- Ders.: *Ein feuriger Rebell: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart*, Berlin 2011.

- [Stuttgart, den 16ten 1783], in: Theater=Journal für Deutschland 1783, S. 120–132.
- Svoboda, Hedy: Ein Denkzeichen für den Wiener Cellisten Philipp Schindlöcker, in: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmalern der Tonkunst in Österreich (Hrsg.): SMw 40 (1991), S. 15–22.
- Swain, James J.: Three cello concertos of Johann Rudolf Zumsteeg, mss. Diss. Austin: University of Texas, 1991.
- Szymichowski, Franz: Johann Rudolf Zumsteeg als Komponist von Balladen und Monodien, mss. Diss. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1932.
- Trezzini, Bruno: Theoretische Aspekte der sozialwissenschaftlichen Netzwerkanalyse, in: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie 24.3 (1998), S. 511–544.
- Ueber die deutsche Meß- und Abendmahlsanstalten in der katholischen Hofkapelle zu Stuttgart, Stuttgart (?) 1787.
- Uhland, Robert: Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart (= Darstellungen aus der württembergischen Geschichte 37), Stuttgart 1953.
- Ders. (Hrsg.): Tagebücher seiner Rayssen nach Prag und Dresden, durch die Schweiz und deren Gebürge, nach Nieder Sachssen und Dännemarck, durch die angesehensten Clöster Schwabens, auf die Franckforter Messe, nach Mömpelgardt, nach den beiden Königreichen Franckreich und Engeland, nach Holland und manch anderen Orten in den Jahren 1783-1791, Tübingen 1968.
- Uhlig, Wolfgang und Johannes Zahlten (Hrsg.): Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg, Stuttgart 2005.
- Unsel, Melanie: Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie (= Biographik 3), Köln [u.a.] 2014.
- Verazi, Matthia: Les Delices Champetres, Ou Hippolyte Et Aricie Dans Le Delicieux Sejour Champetre [...] Stoutgard 1782.
- Völckers, Jürgen Wolfgang: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels und der Musik am Württembergischen Hofe um die Wende des 18. Jahrhunderts, mss. Diss. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1944.
- Volke, Werner: Christian Friedrich Daniel Schubart, in: Walter Scheffler und Bernhard Zeller (Hrsg.): Literatur im deutschen Südwesten 1987, S. 59–71.
- Wachinger, Peter: Ernst Häussler 1761-1837. Ein erfolgreicher Musiker seiner Zeit, in: Zwei Böblingen auf der Hohen Karlsschule, Böblingen 2012, S. 1–68.
- Wagner, Heinrich: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 1, Würzburg 1857.
- Ders.: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 2, Würzburg 1857.
- Ders.: Geschichte der Hohen Carls-Schule, 3 Bde., Bd. 3, Würzburg 1858.
- Wagner, Karlheinz: Herzog Karl Eugen von Württemberg: Modernisierer zwischen Absolutismus und Aufklärung, Stuttgart München 2001.
- Wallnig, Josef: Zu den Musikbeispielen in 'Amaliens Erholungsstunden - Teutschlands Töchtern geweiht', in: Siegrid Düll (Hrsg.), Bd. 1 (= Zwischen Nähkästchen und Pianoforte : Salonkultur im Wirkungskreis der Frau), Sankt Augustin 1996, S. 51–64.
- Walter, Jürgen: Carl Eugen von Württemberg, Gekürzte Neuaufl., Mühlacker Irnding 2009.
- Walton, Chris: Richard Wagners Zurich. the muse of place (= Studies in German literature, linguistics, and culture), Rochester, [u.a.] 2007.
- Warneken, Bernd Jürgen: Schubart: der unbürgerliche Bürger (= Die Andere Bibliothek 294), Frankfurt am Main 2009.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von: Das Violoncell und seine Geschichte, hrsg. v. Waldemar von Wasielewski, 2. durchgearb. und verm. Aufl, Leipzig 1911.
- Weber, Hans: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, mss. Diss. Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1932.
- Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2), Wien 1952.

- [Werbung für die Sonate pour Violoncelle et basse], in: Intelligenzblatt der Allgemeinen-Literatur-Zeitung, 7. Juli 1804, SP. 872.
- Werkmeister, Benedikt Maria Leonhard von (Hrsg.): Gottesverehrungen in der Charwoche zum Gebrauche der Herzogl. Württembergischen katholischen Hofkapelle, [Stuttgart?] 1786.
- Werr, Sebastian: Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick, in: Musik mit Methode: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (= Musik - Kultur - Gender 1), Köln 2006, S. 197–212.
- Wetteifer der Liebe, Freundschaft und Hochachtung [...] Stuttgart [1791].
- Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. sein Leben und Schaffen (Kröners Taschenausgabe), Stuttgart 1958.
- Windzio, Michael: Divergenzen zwischen Netzwerkforscher- und Akteurperspektive, in: Marina Hennig und Christian Stegbauer (Hrsg.): Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung), Wiesbaden 2012, S. 53–74.
- Ders.: Ethnische Segregation in Freundschaftsnetzwerken. Unit-Non-Response und Imputation in einer Befragung von Schulklassen, in: Marina Hennig und Christian Stegbauer (Hrsg.): Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung (= Netzwerkforschung), Wiesbaden 2012, S. 75–94.
- Wintterlin, Friedrich: Landeshoheit, in: Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., Bd. 1, Eßlingen a.N. 1907, S. 168–190.
- Wohlwill, Adolf: Huber, Johann Ludwig, in: Historische Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 13, Holstein 1881, S. 232–234.
- Ders.: Reinhard als französischer Gesandter in Hamburg und die Neutralitätsbestrebungen der Hansestädte in den Jahren 1795 - 1797, in: Hansische Geschichtsblätter 1875, S. 53–121.
- Ders.: Schubartiana, in: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Litteraturen 45.87 (1891), S. 1–32.
- Württemberg, Franziska von: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, späteren Herzogin von Württemberg, hrsg. v. Adolf Osterberg, Stuttgart 1913.
- Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., Eßlingen a.N. 1907–1909.
- Würtz, Roland: Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Manheim 1992, S. 37–48.
- Zumsteeg, Luise: [Nachruf], in: SC, 29. Jan. 1802, S. 43.
- Zumsteeg, Johann Rudolf: [Wenn der Herausgeber...] In: AMZ. Intelligenz-Blatt, X 1800.
- Zumsteeg, Luise: [Da zu meinem Befremden...] In: AMZ. Intelligenz-Blatt, XVI 1804.
- Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 1, Augsburg 1781.
- Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 3, Augsburg 1782.
- Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart, in: Musikalische Real-Zeitung, 19. Aug. 1789, Sp. 256–258.

Index

- Aalen, 79, 95
Abeille, Johann Ludwig Christian, 15, 36, 49, 72, 82, 145
 Zwei Hirten Lieder, 82
Agaga, Leopold, 80
Agaga, T. Elisabetha Katharina, 80
Agustinelli, Thorante, 111
Alberti, Franz Carl von, 67, 118, 146, 150
Alsinda, 52
Amantini, Giuseppe, 51–53, 117
Amon, Johannes, 82
Andreä, Carl, 55, 59, 60
Andreä, Margarethe, 59
Andreä, Marie Luise Friederike geb. Mögling, 60
Andreä, Wilhelmine, 48, 87, 103, 105
Antheaume, 25
Aprile, Giuseppe, 111
Aprili, Raphaele, 111
Aubleren, Wilhelm Amadeus, 5
Aubert, 25
Augé, Johann Abraham David, 14, 99, 100
Augéisches Regiment, 99, 100
Augsburg, 73, 80, 83, 150, 183, 220
Augustinelli, Thorante, 129

Böhlen (Lieutenant), 100
Bühler, Albrecht Jakob von, 85, 111, 114, 151
Bükle, 93
Bürger, Gottfried August, 147, 173
Bérault, Mme, 111
Bachmaier, Johann Jakob Ulrich, 15, 130
Baglioni, Luigi, 16, 111, 117
Baglioni, Rubinelli, 111
Balducci, Maria, 51
Balladen, 163, 164
Balloni, 78
Balletti, Luigi, 114
Balletti, Rosina, 94, 95, 110, 118, 155
Baltz, Johann Friedrich, 16
Basel, 61, 117
Bassmann, Johann Franz, 118
Baudron, 112
Baya, Wilhelmine, geb. Andreä, 59, 60
Beck, Heinrich Christian, 96
Beck, Joh. Adam, 141
Becke, Ignaz, 82
Beilage zur Schwäbischen Chronik, 73
Benda, Friedrich Ludwig, 87
Benda, Georg Anton, 166, 172, 186
 Ariadne auf Naxos, 166
Benekendorff, Friedrich von, 58
Berard, 25
Berault, Mme, 112, 113
Berlin, 60, 67
Berteau, Martin, 23–25
Bertsch, Johann Christian, 38, 39, 68, 86, 88, 106, 113, 149
Beurer, Jakob Adam, 14, 130
Bidermann, Jakob von (1721–1794), 95
Bilfinger geb. Andreä, 59
Bleibel jun. (Lieutenant), 100
Bleibel sen. (Lieutenant), 100
Blesner, Sen., 112
Bloss, 15
Boßler, Heinrich Philipp, 58
Boccherini, Luigi, 20, 22, 26
Bock, Johann Christoph, 87
Bologne, Joseph, 112
Bonocini, Giovanni Battista, 28
Bonsold, Johann Benedict, 15
Bonsold, Johann Conrad, 39, 42, 123, 126, 149, 228
Bordeaux, 66, 105
Borghi, 27
Boroni, Antonio, 17, 36, 40, 42, 44, 78, 85, 86, 110, 115, 116, 150–158, 160, 166, 184, 240
 De la Bienfaisance, 154
 La Moda, 153
 Le Temple de la Bienfaisance, 81, 86
 Motette, 184
Bortuni, 78
Bouquet, 124, 130
Bréval, Jean-Baptist, 25–27
Brand, Johann Jacob, 149, 153
Braun, 27
Bregenzer (Hauptmann), 100
Breitkopf, 28, 69
Breitkopf und Härtel, 25, 28, 37, 67, 70, 90
Breitling, Lukas, 14, 40, 130
Breitschwerdtin, Friederica, 59
Bretzner, Christoph Friedrich, 87
Breyer (Corporal), 141
Burney, Charles, 112
Buttlar, 56
Buttlar, C.L.v., 140
Buwinghausen, Alexander, 111, 112

- Cadez, 25
 Calipso, 52
 Capron, 25
 Caruso, 70
 Castelle, 25
 Celestino, Eligio Luigi, 43, 44, 85, 86, 126, 131
 Cesari, 111
 Christmann, Johann Friedrich, 36, 58, 90, 155, 160, 176
 Cicero, 168
 Coignet, Horace, 166
 Conrard, 25
 Conz, Karl Philipp, 48, 53, 99
 Corotni, Arcangelo, 111
 Costnazi, Giovanni Battista, 29
 Cotta, Friedrich, 47, 90
 Cramer, 138
 Cupis, Jean-Baptiste, 25
 Curie, Peter Friederich, 15, 53
 Curz, Andrea, 16, 40, 78
- Dänemark, 56
 Dünger, Heinrich, 110
 Dürr der ält., 40
 Dal Prato, Vincenzo, 51–53, 117
 Dalberg, Karl Theodor von, 61, 171
 Mönch von Carmel, 35
 Dannecker, Johann Heinrich, 39, 40
 Danner, Christian Franz, 65, 79
 Danzi, Franz, 30
 Davesne, 25
 David, Georg, 5
 Debüser, 96
 Decker, Johann Georg, 15, 17, 38, 39, 149
 Deinach, 112
 Deller, Florian, 111, 184
 Motette, 184
 Der Erde Kranz, 87, 150
 Der geadelte Kaufmann, 120
 Der Kaufmann von Smyrna, 120
 Desplanques, 25
 Die Barbier List, 87
 Die Jagd, 87, 150
 Die Juden-Werbung, 68
 Die Pilgrimme von Mekka, 144
 Dieterich [Buchbinder], 69
 Dietter, Christian Ludwig, 14, 17, 36, 40, 42, 45, 49, 51,
 52, 62, 68, 70, 84–94, 100, 116–118, 126,
 130, 154–156, 161, 184, 239, 240
 Belmont und Constanze, 87, 92
 Das Freyschiessen, 87
 Das Irrlicht, oder Endlich fand er Sie, 87
 Der Eremit, 87
 Der Irrwisch, 52, 87, 88
 Der Luftballon, 87
 Der Rekrutenaushub, 87
 Der Schulz im Dorfe, 45, 87, 88
 Des Teufels Luftschloss, 87
 Die Dorfdeputirten, 87
 Doppelkonzert für 2 Flöten, 70
 Doppelkonzert für Fagott in B-Dur, 92
 Doppelkonzert für Fagott in F-Dur, 92
 Elisinde, 87
 Glücklich zusammengelogen, 87
 Konzert für Fagott B-Dur, 92
 Konzert für zwei Flöten, 184
 Konzert in B-Dur, 91
 Laura Rosetti, 87, 90
 Distler, Johann Georg, 70
 Ditters von Dittersdorf, 145
 Donaueschingen, 81, 82
 Doublet, 25
 Dragonerregiment, 78
 Dunz, Georg Eberhard, 71
 Duport, Jean Pierre, 23, 26, 27
 Duport, Jean-Louis, 22, 26, 27
- Ebner, Johann Friedrich, 61
 Ecole des Demoiselles, 43, 94, 110, 116, 118, 139
 Eidenbenz, Johann Christian Gottlob, 15, 36, 49, 56, 68,
 82, 106, 135, 138, 145, 228
 Elben, Christian Gottfried, 61
 Elias, 112
 Elisabeth Friederike Sophie [Herzogin], 45
 Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth,
 132
 Elwert, 98
 Ensslin, Karl August, 44, 86
 Epplen, Johann Heinrich, 110
 Erhardt, Sonja, 53
 Europa riconosciuta, 52
- Fürst von Fürstenberg, 81
 Fürst, Johannes Nepomuk, 30
 Faber, Georg Albrecht, 39
 Fakaerti, Georg, 112
 Faldoni, Giuseppe, 112
 Favart, Charles-Simon, 87
 Feo, Francesco, 215
 Sonfonie L'amor tirannico-ossia Zenobia, 215
 Feucht, 59
 Feuerlein, 71, 72, 176
 Fiala, 83, 84
 Fils, Anton, 28, 30
 Fils, Johann Georg, 30
 Fischer, Reinhard Ferdinand Heinrich, 39
 Fleischmann, 40
 Forstner, von (Lieutnant), 100
 Früh, Wolfgang, 5
 Franck, 39, 42
 Frankfurt, 57, 70
 Frankreich, 66, 103
 Franziska von Hohenheim, 47, 49, 57, 67, 98, 103, 115,
 132, 135, 160
 Geburtstag, 16, 49, 98, 104, 115, 116, 132, 134,
 160
 Namenstag, 68, 96, 106
 Frey (Hauptmann), 140
 Frey, Philippina, 140
 Fridolin (Hauptleut), 100
 Friederike Dorothea Sophia von Brandenburg-Schwedt,
 153
 Friedrich (Notendrucker), 56
 Friedrich Eugen, 70–72, 153
 Friedrich II, 122

- Friedrich II (Herzog), 73
 Friedrich Ludwig, 102
 Friedrich Wilhelm II., 20, 26, 28
- Gaisberg (Hauptleut), 100
 Gallois, v., 40
 Gansingen, 37
 Gantter, Ludwig, 5
 Garde zu Pferd, 111
 Garnier, 25
 Gauß, Eberhardine Karoline geb. Huth, 50, 72, 118, 184
 Gauß, Jakob Friedrich, 15, 17, 40, 49, 53, 88, 116–120, 130, 144, 155, 156, 228
 Gauß, Johann Jakob, 15
 Geertz, Clifford, 9
 Geißlingen, 95
 Gemmingen, Carl Friedrich Reinhard von, 38
 Gemmingen, Eberhard Friedrich von, 85, 171
 Gemmingen, Otto Heinrich zu Hornberg, 166, 171
 Giraud, 25
 Gluck, Christoph Willibald, 172, 186
 Goethe, Johann Wolfgang von, 103, 173
 Clavigo, 50, 97, 102
 Goldoni, Carlo, 87
 Gombart, Johann Carl, 73–75, 83, 84
 Gossec, François-Joseph, 112
 Gotter, Friedrich Wilhelm, 87, 166
 Medea, 166
 Gottlieb, Johann Jacob, 15
 Graf, Johann Heinrich, 118
 Grammont, Joseph Friedrich [Bouvier], 38
 Grand Tour, 54
 Grattenaer, Otto Lebrecht, 38
 Gravenack, 111, 112
 Gravenacker Partie, 111
 Greiner, Johann Martialis, 16
 Grenadier zu Pferd, 38
 Greube, Sen., 112
 Groß, Johann Philipp, 143
 Großfürstenpaar, 49, 53, 54, 57, 87, 101
 Guibal, Nicolas, 39, 117
- Häberle, Johann Jacob, 14, 72, 130
 Häusler, Ernst, 14, 31, 32, 35, 40, 42, 70, 74, 75, 80–84, 115, 123, 124, 130, 131, 155, 220
 Partenope, 82
 Hübler, Joseph, 112, 150
 Hügel, Carl Friedrich Theobald von, 93
 Hügel, Johann Andreas von, 93, 135
 Hütter, Joseph, 118
 Hadrian in Syrien, 144
 Haillot, 25
 Hainlin, 155
 Haller, Albrecht von, 104
 Haller, Johann David Friedrich, 15, 53, 72, 104, 118, 141, 146
 Hanot, 25
 Harlin, Franz Carl von, 38
 Harper, Adolf Friedrich, 39
 Hartmann, Johann Georg, 99, 148
 Hartmann, Moritz, 37
 Hasse, Johann Adolf, 83
- Hauber, Christoph Albrecht, 15, 130
 Haug, Balthasar, 63, 135, 164
 Haug, Friedrich, 72, 77, 107, 150, 161, 176, 240
 Haydn, Joseph, 22, 28, 29, 36, 112, 184
 Heermann, Gottlob Ephraim, 87
 Heideloff, Viktor, 97, 118
 Heldt (Hauptmann), 43, 45, 80, 86, 89, 119
 Helmbruch (Lieutenant), 100
 Heroux, 52
 Hetsch, Carl Heinrich, 61, 68, 86
 Hiller, Johann Adam, 87
 Himmelbauer, Wenzel, 20, 22, 29
 Hirschmann, Friedrich, 14, 40, 47, 124, 130, 228
 Hivart, 25
 Hoefelmayer, Thadeus, 16
 Hoelder, 98
 Hoerf, 68
 Hoffmann, Johannes, 38
 Hofmann, Leopold, 29
 Hoftheater, 45
 Hohe Karlsschule, 33, 34, 36, 42–44, 50, 55, 56, 58, 59, 62–65, 69, 70, 78, 81, 83, 86, 92, 106, 109, 113, 115, 122–124, 130, 134, 148, 151, 164, 166, 168, 180, 184
 Druckerei, 50
 Notendruckerei, 55–57, 141
 Hohenheim, 45, 65
 Hoher Asperg, 49, 95, 100, 105, 134–136, 138, 141–143, 239
 Hohl, 40
 Holzbauer, Ignaz, 112
 Arie, 70
 Günther von Schwarzburg, 119
 Holzhey, Sebastian, 118
 Hopfenstock, 149
 Hoven, Christoph August von, 100
 Hoven, Friedrich Wilhelm von, 97, 98, 100, 102
 Huber (Lieutenant), 100
 Huber, Johann Ludwig, 166, 171, 172
 Husarenregiment, 78
- Jäger, Johann, 20, 22
 Jacobi, 98
 Jahn, Paul Christoph, 72
 Janson, Jean-Baptiste, 23–26
 Jardini, 22
 Jardini, de, 20
 Jarnovik
 Violinkonzert, 70
 Jobst, Johann Georg, 38
 Jommelli, Niccolò, 3, 12, 36, 52, 56–58, 60, 91, 111, 112, 114, 121, 122, 125, 130, 133, 154, 158–162, 187, 196, 240
 Alessandro nel Indie, 158
 Armida abbandonata, 60
 Artaserse, 158
 Cembalokonzert in D-Dur, 125
 Demofonte, 160
 Didone Abbandonata, 52, 57, 160
 L'Olimpiade, 160
 La Clemenza di Tito, 121, 160
 Olympiade, 57

- Penelope, 162
 Sinfonie, 70
 Joseph II., 14, 20, 43, 44, 50, 96, 130, 137, 156, 160
 Joseph Wenzel, 22
 Junker, Carl Ludwig, 20, 22, 27, 29, 52, 58, 144

 Königin Mathilde, 74
 Körner, Gottfried, 102
 Kühnle, Christian, 228
 Karl Eugen, 12–16, 34–40, 43, 45–47, 49–52, 54, 56,
 57, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 77, 78, 81, 85, 86,
 95, 96, 102, 110–113, 115–119, 132, 133,
 135–139, 141, 145, 151, 153, 154, 156, 158,
 161, 168
 Geburtstag, 14, 49–51, 63, 64, 69, 78, 96, 137,
 138, 140, 141, 144, 153, 158, 160, 168
 Namenstag, 47, 141
 Karl Friedrich, 64
 Karlsruhe, 64, 66, 79, 172
 Kassel, 56, 57
 Katharina II., 54, 153
 Kauffmann, Johann, 14, 31, 35, 39, 40, 42, 67, 70,
 77–79, 81, 94, 95, 97, 123, 124, 130, 131,
 153, 180, 220
 Kauffmann, Johann Georg, 14, 35, 68, 70, 78, 79, 130
 Kauffmann, Johann Gottlieb, 78
 Kauffmann, Juliana geb. Schubart, 70, 72, 77–79,
 94–97, 107, 135, 139, 140, 143, 144
 Kaufmann, (Regierungsrat), Johann Friedrich, 119
 Kaufmann, Johann Friedrich (Regierungsrat), 116, 119,
 132, 150, 151, 161
 Kaufmann, Juliane geb. Schubart, 70
 Keim, Johann Christian (1721–1787), 118
 Keller, Johann Georg, 14, 130
 Keller, Johann Jacob Gottlieb, 15, 130
 Kepler, 118
 Kepler, Friderich Carl Gottfried, 15
 Kienle, Christian, 15
 Kirchgäßner, Marianne, 73
 Kirnmair (Jurist), 62
 Kleines Theater, 35, 44, 62, 67, 86, 87
 Klopstock, Friedrich Gottlob, 65, 164, 165
 Hermanns Tod, 64
 Klotho, 94
 Kniestett, 85
 Krauß, Rudolf, 56, 71
 Kronenbitter, Christian, 101
 Kunhard, 111
 Kurz, Andrea, 111

 L'Abbé, 25
 La Buona figliola, 158
 Landshoff, Ludwig, 33, 34, 37, 38, 42–44, 49, 55, 62,
 64, 65, 68, 69, 100, 102, 166
 Langois, 40
 Laveaux, Jean-Charles de, 63, 168
 Leémans, 112
 Lebrun, Francesca geb. Danzi, 51, 52
 Lehsten (Lieutnant), 100
 Leibgarde, 38
 Leibgarde zu Pferd, 80
 Leiblaquay, 38

 Lemiere, 25
 Lepy, NN, 111
 Les Fêtes Thessaliennes, 117
 Liebenau, Carl Gustav, 110
 Liebhaberkonzert, 61, 62
 Liesching, 98
 Livigni, Flippo, 87
 Lobry, 25
 Lolli, Antonio, 16, 40, 78, 111, 112, 127
 Lolli, Caetano, 111
 Louis François I, 24
 Ludwig Eugen, 70–72
 Ludwigsburg, 45, 88, 112, 135
 Ludwigslust, 57
 Lully, Jean-Baptiste, 54

 Mögling, Wolfgang Heinrich, 55, 60
 Mörike, Eduard, 37
 München, 52
 Mahaut, Antoine, 30
 Mailänder Theater, 51
 Majer, 112
 Malter, Andreas Peter, 14, 40, 42, 45, 124, 130
 Malter, Eberhard, 42, 110, 186
 Mancini, Francesco, 215
 Alessandro il Grande in Sidone, 215
 Mandelsloh, 73, 122
 Manfredi, 111
 Mannheim, 66, 96, 101, 146, 150
 Mannheimer Nationaltheater, 60
 Mara, Gertrud Elisabeth, 27
 Mara, Ignaz, 27, 28
 Mara, Johann, 19, 20, 22, 26–28
 Marija Feodorovna geb. Sophie Dorothee von
 Württemberg, 38, 51, 53, 54, 117
 Martinez, Pietro, 16, 40, 78, 111, 114, 117
 Maulbronn, Niederes theologisches Seminar, 79
 Mayer, 17, 130, 146
 Mayer, Benjamin, 228
 Mayer, Christian Ludwig Leonhard, 14
 Mayer, Johann Benjamin Friderich (d.Ä.), 14
 Mayer, Johann Friederich, 15
 Mayer, Johann Georg, 15
 Mayerlen, 16
 Mazzanti, Ferdinando, 36, 44, 52, 88, 116, 117, 132,
 157–158, 161, 162
 Rosamunde, 157
 Meier, 70
 Melodrama, 163, 166–168, 171–173, 188, 204, 239
 Menuett- und Theatraltanz, 42
 Meroni, Michel Pio, 16, 111
 Metzler, 82
 Milker, Paul Arno, 5
 Müller, Maximilian Georg Friedrich, 14
 Minoja, Ambrogio, 117
 Missieri, Gabriele, 111
 Mohl, Johann Philipp, 14, 40, 72, 124, 130, 180
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 87
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 53, 71, 163
 Die Zauberflöte, 69, 70
 Seramis KV6 315e (1777), 163
 Zaide KV 344 (1779), 163

- Musculus (Lieutenant), 100
- Nägele, Johann Georg, 90
Nägeli, Hans Georg, 82, 90
Neapel, 122
Neusinger, Caetano, 16
Niedersachsen, 56
Nisle, Johannes, 111
Nochez, 23, 25
Noverre, Jean Georges, 12
- Oetinger, Friedrich Christoph, 137
Orth, Heinrich Friedrich, 86
Osiander, 40
Osianischer Sonnengesang, 68
Ossians Sonnengesang, 74
- Paisiello, Giovanni, 53, 54, 87, 144
 Duett, 70
 La Frascatana, 87
 La servante [et le] Maitr., 87
Paris, 53, 112, 127, 166
Parze Atropos, 104
Parzen, 49, 54
Passavanti, Candido, 16, 78, 111
Paul I., 38, 51, 53, 117, 153
Pellegrin, Simon-Joseph, 54
Petersen, Wilhelm, 102
Phèdre, 54
Pleyel, Ignaz Josef, 27–29, 184
 Sinfonie, 70
 Sinfonie Konzertante, 184
Plieningen, 59
Plieninger, 56, 57, 59, 98
Pocquet, Peter, 14
Poli, Agostino, 6, 22, 25, 35, 36, 40, 42–44, 49, 52, 53,
 58, 62, 64, 65, 67, 70, 72, 77, 78, 80, 84–86,
 88, 90, 92, 94, 95, 109–134, 144, 149–151,
 153, 155, 157, 158, 161, 162, 166, 180–182,
 184, 186, 217, 228, 239, 240
 Die Geburt der Glückseligkeit, 49, 135
 Gran Concerto, 35, 92, 129–131, 217
 Les Fêtes Thesaliennes, 52, 53, 117
 Minerva, 94, 117, 132–134, 136, 158
 Motette, 184
 Quartett in F-Dur, 128
 Quintetto in D-Dur, 129
 Sonate C-Dur, 217
 Sonate in A-Dur, 126
 Sonate in G-Dur, 124, 127
 Sonate Nr. 15, 181
Poli, Anna Maria Katharina, 110
Poli, Julie geb. Roger, 118, 119, 184
Poli, Pietro, 110
Posselt, Ernst Ludwig, 64, 145, 172
Pothof, Johann Heinrich, 110
Prato, Alessio, 52
- Qualenberg, Carl Andreas von, 15
Quinard, 16
- Rähle, Friderich Ludwig, 14
- Racines, 54
Radauer, Carl Gustav, 110
Ralilot, 25
Rameau, Jean-Philippe, 54
Rapp, Gottlob Philipp, 99
Ratzmann (Hauptmann), 80
Rau (Baron), 100
Rauccini
 Arie, 70
Regnault, 132
Reichardt, Johann Friedrich, 26, 60, 67
Reinhard, Karl Friedrich, 35, 48, 60, 66, 98, 103–106
Renaudet, 25
Renneau, Jacob Ulrich, 15, 40, 86, 117–120, 130
Rheineck, Christoph, 140
Rieger, Philipp Friedrich, 100, 105, 136, 138
Ringler (Leutnant), 35, 145
Ritter, Peter, 96
Rombach, 112
Romberg, 22
Rousseau, Jean-Jacques, 166, 172
 Pygmalion, 166
Rubinelli, Giovanni, 51, 111
Russland, 49
- Sacchini, Antonio
 Calliroe, 51, 52, 158
Salieri, Antonio, 144
 Axur, 146
Sallantin l'ainé, 25
Sanbial, 25
Sandmaier, Augusta Waldburga, 50
Sarti, Giuseppe, 172
Saublay, 25
Saunier, Vincent, 115
Schöttle, 40
Schaffauer, 124, 130
Scharffenstein, 100
Schaul, 17, 40, 72, 85, 130, 176
Schaul, Johann Baptist, 15, 17, 40, 67
Schaul, Johann Heinrich, 15, 155, 182
Scheffauer, Philipp Jakob, 151
Scheler, Carl Ernst Friedrich von, 142
Scheler, Johann Jakob, 93, 100, 138
Schick, 136
Schikanedersche Schauspieltruppe, 50
Schiller, Friedrich, 3, 6, 8, 14, 34, 39, 44, 48, 49, 51, 54,
 57, 59, 61, 72, 94, 97–103, 105, 107, 136,
 171
 Die Räuber, 57, 97, 99, 102
Schlotterbeck, Johann Friedrich, 87, 97
Schlotterbeck, Wilhelm Jakob Friedrich, 55, 95
Schmidlin, Johann Christoph, 50
Schmidlin, Johann Friedrich, 137
Schmidt, 118
Schneider, Georg Lorenz, 84
Schubart, Christian Friedrich Daniel, 3, 8, 9, 19, 20, 22,
 29, 34, 35, 49–51, 55, 56, 59, 61–67, 77–81,
 91–97, 100, 105–107, 134–148, 164, 167,
 170–173, 178, 179, 239, 240
 Die Forelle, 140
 Prolog, 51, 141

- Psalm 118, 50, 137, 139
 Schubart, Helena, 141
 Schubart, Juliana, 35, 49, 51, 55
 Schubart, Ludwig, 8, 26, 31, 35, 49, 77, 79, 92, 93, 95,
 106–107, 135, 136, 138, 141, 144, 146, 147,
 161, 184
 Schubbauer, 145
 Die Dorfdeputierten, 145
 Schuler, Karl Eugen Ludwig, 142
 Schulfink, Johann Adam, 15, 38, 39, 112, 149
 Schulz, Christoph Friedrich, 67, 68, 70, 72, 121
 Schunter, 93
 Schwäbische Chronik, 69, 73
 Schwäbischer Merkur, 70, 82, 97
 Schwarz, 70
 Schwarz, Anton, 30
 Schwegler, 68, 72, 130, 145, 146, 164, 165, 176, 184
 Schwegler, Georg Christoph, 14
 Schwegler, Jacob Friderich, 15
 Schwegler, Johann David, 14, 182, 183
 Schweiz, 37, 82
 Schweizer, 70, 118
 Schweizer, Johann Philipp, 15, 45
 Schweizer, Ludwig Friderich, 15
 Seeger, Carl, 56
 Seeger, Christoph Dionysos von, 15, 34, 57, 59, 78, 85,
 98, 104, 116, 121, 136, 145, 147, 150, 151,
 158, 160
 Seeger, Syndicus, 70
 Seemann Christiana Margarethe, 113
 Seemann, Johann Friedrich, 113
 Semiramide, 52
 Seubert, Johann Friedrich, 15, 17, 36, 38–40, 43, 44, 72,
 81, 86, 88, 107, 148–151, 166, 186
 Seubert, Johann Friedrich, 161
 Sicard, Hieronymus Joseph, 15, 130
 Sikorski, Hans, 5
 Simon, Carl Ludwig, 30
 Soler, Martin y, Der Baum der Diana (Martin), 122
 Solitude, 43
 Sonnenschein, Valentin, 39
 Sophie, oder der Gerechte Fürst, 50, 144
 Spehr, Johann Peter, 90
 St. Petersburg, 53
 Stäudlin, Gotthold Friedrich, 48, 53, 86, 93, 99,
 103–105, 107, 146
 Stauch, Christian, 15, 16, 113, 149
 Stein (Lieutenant), 100
 Stein, Johann Heinrich, 150
 Steinhardt, Johann Wilhelm Friedrich, 16, 40, 78, 111,
 129
 Steininger, Johann, 138
 Stetten (Lieutenant), 100
 Stift Stuttgart, 72
 Stille Woche, 62
 Stocker, Johann Karl Wilhelm, 14
 Streicher, Andreas, 99, 101, 136
 Stroehlin, 68
 Stumpe (Hauptleut), 100
 Stuttgart, 50, 53, 60, 65, 68, 71, 79, 94, 118, 122, 160
 Stuttgarter Lesegesellschaft, 72, 82
 Tauber, Adam, 15
 Todi, Luisa, 52
 Tricklir, Jean Balthasar, 27, 29–32
 Universität, 50
 Uriot, Joseph, 16, 53, 54, 115, 145, 153, 154, 166, 168,
 186
 Uttenhoven (Hauptleut), 100
 Völckers, 53
 Venedig, 110
 Verazi, Mattia, 52, 53, 104, 116, 132, 145, 153, 154
 Viotti, Giovanni Battista
 Rondo, 70
 Vischer, Christoph Conrad, 40
 Vischer, Luise Dorothea geb. Andrea, 59, 99, 101
 Voßler, Regina, 140
 Vogler, 100
 von Kunsberg, 151
 Voschitka, Ignaz, 110
 Wagner, Heinrich, 13, 34
 Waisenhaus, 44, 51, 71, 99
 Wangner, Johannes, 111
 Weber, 17, 130
 Weber geb. Andrea, 59
 Weber, Carl Maria von, 19
 Weber, Georg Ludwig, 55, 59
 Weber, Johann Christoph, 14
 Weberling, Carl Friderich, 15
 Weberling, Johann Friedrich, 14, 17, 36, 40, 67, 72, 78,
 85, 130, 151, 155
 Weckherlin, Christina, 59
 Weckherlin, Johann Christian, 99
 Weiße, Christian Felix, 87
 Weickersreutter (Lieutenant), 100
 Weigl, Joseph Franz, 28
 Weil, Anton, 14, 17, 130
 Weinwald, 59
 Wendling, 112
 Werkamp (Hauptleut), 100
 Werner (Präceptor), 74
 Weyl, 40
 Wien, 81
 Wolff, von (Obriest-Wachtmeister), 100
 Wolzogen, Henriette von, 101
 Zürich, 35, 82, 83, 90
 Zensur, 56
 Zum Steeg, Johann, 80
 Zum Steeg, Rudolph, 37, 38, 59
 Zumsteeg, Emilie, 6, 37, 74
 Zumsteeg, Gustav Adolph, 3, 5, 74, 183
 Zumsteeg, Hans Wilhelm, 55, 60
 Zumsteeg, Johann Jakob, 37
 Zumsteeg, Johann Rudolph, 3, 14, 17, 33–38, 40, 42–51,
 53–75, 77–87, 90, 92–95, 97–103, 105–107,
 109, 110, 116–118, 120, 121, 123, 124,
 126–131, 134, 135, 137, 138, 141–148, 151,
 155, 157, 158, 160–168, 170–174, 176–189,
 191–196, 198–235
 Abschiedskantate für den Bassisten Gern, 72

- An den Abendstern, 146
 An Fanny, 72
 Arie „Waisen-Thränen, ach wie glühend“, 51
 Armide, 4, 60, 62, 186
 Betrug aus Liebe, 186
 Colma, 68, 69, 173
 Das Tartarische Gesetz, 45, 62, 87, 101, 186
 Der Mönch von Carmel, 61, 146, 162
 Der Schuß von Gänsewitz, 4, 62
 Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, 147, 173
 Die Entführung, 173
 Die Frühlingsfeier, 44, 54, 65, 79, 163–167, 179, 204, 239
 Die Geisterinsel, 37, 54, 73, 162, 186
 Die Menschengesichter, 146
 Duo concert. für 2 Violoncelle, 182
 Duo für 2 Violoncelle, 180
 Duo für 2 Violoncelle, in C, 180, 181
 Duo für Cello, 84
 Flötenkonzert in G-Dur, 186
 Huldigungsfeier, 72
 Huldigungskantate, 70
 Ippolito, 4, 52, 53, 186
 Kantate 14 „Unendlicher Gott, unser Gott“, 178, 179
 Kartoffellied, 146
 Konzert in A-Dur, 74, 185, 186, 220–225
 Konzert in As-Dur, 185, 188–193
 Konzert in As-Dur A-Dur, 164, 173, 209–239
 Konzert in B-Dur, 44, 205–209
 Konzert in c-Moll, 198–203, 211
 Konzert in D-Dur, 44, 203–205, 213
 Konzert in Es-Dur (LWV A II 10), 186, 225–230
 Konzert in Es-Dur (LWV A II 3), 44, 193–198, 201
 Konzert in Es-Dur (LWV A II 8), 230–234
 Konzert in F-Dur, 5, 185, 234–237
 Konzert in G-Dur, 186, 213–220, 220, 222
 Lanassa, 59, 102
 Lieder von Rudolph Zumsteeg 1784, 59
 Lob des Jägerlebens, 146
 Messe, 36
 Musik-Album der Luise Andreaä, 48
 Ossian auf Slimora, 146
 Ouvertüre in A-Dur, 61
 Ouvertüre in C-Dur, 61
 Ouvertüre in D-Dur, 61, 211
 Pantomime zu *Hamlet.*, 61
 Prolog auf das Jahr 1784, 59
 Prolog und musikalischer Epilog am Geburtsfest des Herzogs zu Wirtemberg 1782, 50
 Sonate für Cello und Bass, 63
 Sonate für Violoncell, 180
 Sوناتa per violoncello, 5
 Tamira, 63, 64, 164, 171–173, 186, 213, 235
 Terzetto, 5, 63, 180, 181, 186, 235
 Trois duos pour flüte & violoncelle, 180
 Wetteifer der Liebe, Freundschaft und Hochachtung am Tage Franziska's, 146
 Wetteifer der Liebe, Freundschaft, u. Hochachtung, 65
 Zalaor, 62, 63, 85, 168–171, 179, 200
 Zumsteeg, Johanna Louise, 69
 Zumsteeg, Luise geb. Andreaä, 5, 6, 48, 49, 53–57, 59, 60, 72–75, 84, 87, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 164, 182
 Zumsteeg, Maria Elisabetha geb. Hornung, 37
 Zumsteeg, Rudolph Eberhard, 55, 58, 59
 Zumsteeg, Rudolph Heinrich, 3, 5, 37, 182, 183
 Zumsteeg, Sophie, 69

Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) war einer der wichtigsten Persönlichkeiten der höfischen Musik unter Karl Eugen von Württemberg. Für eine eingehende Untersuchung seines Wirkens wurde neben Zumsteeg ebenfalls dessen Netzwerk erschlossen, darunter sein Cellolehrer Agostino Poli, der Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart sowie Friedrich Schiller. Am Beispiel der Cellomusik werden weitere unbekannte biographische Aspekte Zumsteegs anhand seines Umfeldes erläutert, die zusammen die spannende Geschichte der württembergischen Hofmusik im 18. Jahrhundert repräsentieren.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386