

# 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.<sup>1</sup> 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 Dissertation<sup>2</sup>, die als äußerst hilfreich und akkurat zu werten ist. Eine Umarbeitung der Arbeit unterblieb und eine angekündigte zweite, überarbeitete Veröffentlichung kam nie zustande.<sup>3</sup> 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-

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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 Dissertation<sup>4</sup> 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 Dissertation<sup>5</sup> 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 zumeist<sup>6</sup> 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 Dissertation<sup>7</sup>, 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 Arbeit<sup>8</sup> 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 Artikel<sup>9</sup> 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

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

<sup>5</sup> 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.

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

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

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

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Einige Briefe befanden sich noch im Besitz der Familie Zumsteeg, welche sie im Jahre 1996 versteigerte.<sup>12</sup> Seither werden sie in unterschiedlichen Bibliotheken aufbewahrt. Die wichtigsten Quellen sind jedoch die Noten, die sich im Nachlass Zumsteeg der Württembergischen Landesbibliothek befinden.<sup>13</sup> Die Manuskripte der Instrumentalwerke, die sich dort heute als Cod. Mus. II fol. 50–52 befinden, wurden 1903 von Rudolph Heinrich Zumsteeg<sup>14</sup> an die Bibliothek verschenkt. Dass sie zwischenzeitlich verschollen gewesen seien, wie Weber vorgibt, wirkt unglaublich.<sup>15</sup>

Während die meisten Notenmanuskripte in die Landesbibliothek gelangt sind, existieren weitere Teile des Nachlasses im Stadtarchiv Stuttgart.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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

<sup>10</sup> 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, harrt indessen noch einer Erfassung. Ein etwaiges Vorwort, das Maier erwähnt Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 22 ist nie entstanden.

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

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

<sup>13</sup> 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.

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

<sup>15</sup> „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.

<sup>16</sup> Stadtarchiv SA 2263 Familienarchiv Zumsteeg-Henning 1776–1970.

<sup>17</sup> 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 gelten<sup>18</sup>, 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.<sup>19</sup> 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-

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> Die Methode der Biographik ist Teil der gesamten kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtung. An den Polemiken von Carl Dahlhaus<sup>21</sup> und Hermann Danuser<sup>22</sup> der 1970er Jahre werden die unterschiedlichen Herangehensweisen deutlich. Dahlhaus' Auffassung, dass die Biographik obsolet geworden sei<sup>23</sup>, 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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“*<sup>26</sup> 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.“<sup>27</sup>

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-

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Dahlhaus: *Wozu noch Biographie?* (1975), S. 82.

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

<sup>25</sup> 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.“

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

<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Zwangsläufig verlagern sich Schwerpunkte, werden Sinngehalte verdreht oder Missverständnisse produziert.<sup>29</sup> Die Sichtung und Einschätzung von Quellen benötigt eine möglichst breite Kenntnis des entstehenden Kontextes<sup>30</sup>, da stilistische Einschätzungen einzelner Werke, besonders bei Musikalien, lediglich Indizien für Thesen liefern.<sup>31</sup> 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“<sup>32</sup> 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.“<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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

<sup>28</sup> 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.

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

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

<sup>31</sup> „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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>34</sup> Unseld: *Biographie und Musikgeschichte* (2014), S. 28.

beym ersten Anblick zurufe: Er ists! der ihn nicht kannte, wenigstens sagen müsse: Es ist Natur – und nicht Phantasiegemächt!<sup>35</sup>

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“<sup>36</sup> ergänzen.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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 Netzwerkes<sup>39</sup>, dessen Akteure ebenfalls einer Beschreibung bedürfen. Dieses Ego-Netzwerk<sup>40</sup> 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-

<sup>35</sup> Ludwig Schubart: Schubart's Karakter, Erlangen 1798, S. 1798.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup>

„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.“<sup>42</sup>

Die dafür nötige empirische Informationsdichte ist durch die zeitliche Distanz sowie die Begrenzung auf erhaltene Materialien des 18. Jahrhunderts limitiert.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> Gerade im Hinblick auf die soziologische Einordnung höfischer Netzwerke ist die Bezeichnung als „Figuration“ (Norbert Elias)<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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.

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

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> Für die Geschichte des Landes während der Regierungszeit Karl Eugens gilt dies noch weit mehr und soll deshalb lediglich cursorisch im Folgenden besprochen werden.<sup>48</sup> 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).<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> Hofmusiker und Künstler waren Leidtragende dieser Auseinandersetzung, da sie ihre Finanzen aus der Rentkammer bezogen, die ihrerseits der Landschaft unterstand.<sup>52</sup> Während Karl Eugen die Ausgaben für Repräsentationen mäßigte, änderte sich am Bedürfnis einer höfischen Repräsentation nur wenig. Da

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Siehe ebd., S. 252.

<sup>52</sup> 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 aufwendete<sup>53</sup>, 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.<sup>54</sup> Die bereits im Jahre 1767 bei Künstlern angehäuften Schulden von 60.000 Gulden erzwangen schlichtweg diesen Kurswechsel.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> 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 wurde<sup>58</sup>, war die Erziehung vor allen Dingen durch einen militärischen Ausbildungsstil geprägt.<sup>59</sup> Uniform und Überwachung durch Aufseher sowie Mitschüler verdeutlichen den herrschenden alltäglichen Drill.<sup>60</sup> 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“<sup>61</sup> genannt, im gedruckten

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Siehe Uhland: Geschichte der Hohen Karlsschule (1953), S. 52.

<sup>55</sup> Siehe Abert: Die dramatische Musik (1907), S. 526.

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

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> Vgl. Rathgeb: Studio & Vigilantia (2009), S. 177.

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

Reglement von 1770 jedoch als „Militarische [sic!] Pflanz=Schule“<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> Die eigentliche Spezialisierung geschah erst gegen Ende des Jahres 1774, als das Fachlehrersystem eingeführt wurde.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> Bis zur Schließung der Karlsruhschule wurden insgesamt 50 Zöglinge dem Musikfach zugeordnet.<sup>66</sup>

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)

<sup>62</sup> 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).

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> Siehe Uhland: Geschichte der Hohen Karlsruhschule (1953), S. 111.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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 1.1<sup>67</sup>, 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 Beginn<sup>68</sup> einer geregelten Tonkünstlerausbildung Johann Friedrich Seubert (1771–1793)<sup>69</sup>, Johann Adam Schulfink (1771–1774)<sup>70</sup>, Johann Georg Decker (1771–1793)<sup>71</sup> 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

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

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> Zu seinem Lebenslauf siehe unten.

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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)<sup>72</sup> regelmäßig nachweisen.<sup>73</sup> Allerdings dürften darüber hinaus weitere Hofmusiker unterrichtet haben, die sich durch den Unterricht Gratifikationen erhofft hatten.<sup>74</sup> Da im Verlauf des Jahres 1774 zeitgleich einige der hauptsächlich italienischen Musiker<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> Da jedoch von einer eigentlichen Musikausbildung erst ab 1774–75 gesprochen werden kann<sup>77</sup>, wäre Uhland dahingehend zu korrigieren, dass erst nach Mai 1775 kaum mehr Musiker aufgenommen wurden.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> 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

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

<sup>73</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 161.

<sup>74</sup> 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 selbigen 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.

<sup>75</sup> 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.

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

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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 Stundenplan<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Dennoch interessierten sich zumindest Schaul d. Ä., Weberling, Gauß, Dietter und Zumsteeg für die Kompositionskunst, auch wenn Kapellmeister Boroni diesem Unterricht ablehnend gegenüber stand.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> 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-

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

<sup>81</sup> 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.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> 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.

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



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.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.“<sup>87</sup>

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> 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.

<sup>87</sup> 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 ablehnend<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup>

In der Zeit von 1750–1800 sind mindestens 200 Cellovirtuosen an den Höfen bekannt, ca. 150 Komponisten schufen Werke für das Violoncello.<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup> 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 zählte 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.,

<sup>88</sup> 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.

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

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> Immerhin waren mindestens 36 Komponisten dort tätig.

<sup>92</sup> 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.**

---

**D**er 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.<sup>93</sup> 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, wengleich 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.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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-

<sup>93</sup> 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.

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> 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, Duport 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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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)<sup>98</sup>, dessen Konzerte heute als verloren gelten müssen. In der heutigen Forschung wird er indes als Gründer einer französischen Celloschule betrachtet,<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup>

Die zeitgenössischen Berichte von Laborde und Gerber stellen noch keine Beziehung zu einer Schule her.<sup>101</sup> 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.“<sup>102</sup>

Ob die „Cello-Rivalen“<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup>

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

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> 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.

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

<sup>101</sup> 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.

<sup>102</sup> 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

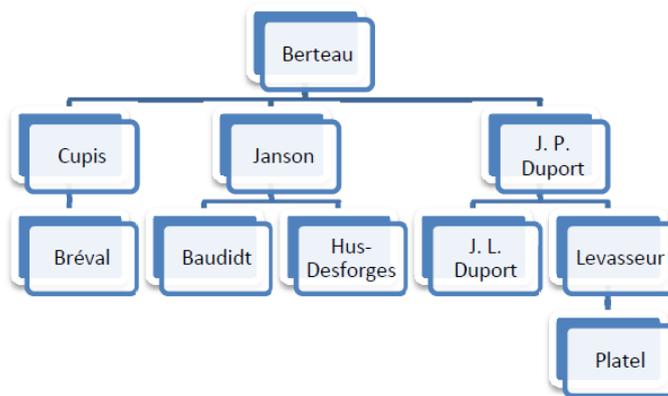


Abbildung 1.3: Cellostammbaum nach Blees

Die Aufzählung beruht hauptsächlich auf der Publikation von Wasielewski<sup>105</sup> 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 Cellisten<sup>106</sup> bezeichnet und von seinen vermutlich drei einzigen Werken erschien 1748 in Paris sein op. 1, das explizit Bezug auf Schüler nimmt.<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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.

<sup>103</sup> 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.

<sup>104</sup> „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.

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> 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.

<sup>107</sup> „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.

<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> Allerdings hat sich von ihm nur ein einziges Konzert erhalten.<sup>116</sup> Im Gegensatz dazu erschienen 1781 in Paris sechs Konzerte<sup>117</sup> von Jean-Baptiste Janson (1742–1803)<sup>118</sup> von welchen zwei im Supplement XVI von 178–87 des Breitkopf

<sup>109</sup> 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.

<sup>110</sup> Adas: Le célèbre Berteau (1989), S. 369f.

<sup>111</sup> 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.

<sup>112</sup> Adas: Le célèbre Berteau (1989), S. 378.

<sup>113</sup> 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.

<sup>114</sup> 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.

<sup>115</sup> 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.

<sup>116</sup> 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.

<sup>117</sup> 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.

<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> Die drei- und vierstimmigen Schlussakkorde des letzten Satzes wertet Weber als Ausdruck des „neuen heroischen Stils“ und vermutet deswegen eine späte Entstehung des Werkes.<sup>122</sup> 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.<sup>123</sup> Seine insgesamt sieben Cellokonzerte wurden zuerst bei Imbault zwischen 1784 und 1795 veröffentlicht und erschienen bereits 1787 als Nachdruck bei Hummel.<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup>

### 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.<sup>126</sup> 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.

<sup>119</sup> 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.

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

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

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

<sup>123</sup> 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.

<sup>124</sup> 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.

<sup>125</sup> 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).

<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup> 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.<sup>128</sup> Duports Tätigkeit führte in der preußischen Zeit allerdings nicht zu Veröffentlichungen<sup>129</sup> bei Musikverlagen, denn als Hummel mit seinem Verlag 1773 in Berlin Werke vertrieb, zeigte sich kein Wandel im Verlagsprogramm.<sup>130</sup> 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.<sup>131</sup> 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.<sup>132</sup> Nur ein einziges Konzert wird ihm heute zugeschrieben.<sup>133</sup> 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 Imbault<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup> Die Konzerte müssen allerdings bereits etliche Jahre zuvor entstanden sein, denn schon 1764 präsentierte Jean Pierre Duport seine eigenen Werke im *Concert Spirituel*.<sup>136</sup> 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.<sup>137</sup> Bei den beiden einzigen Cellokonzerten, die sich von Johann Mara erhalten haben<sup>138</sup>, handelt es sich um Abschriften aus den 1790er Jahren, die sich heute in der Alströmer Sammlung in der Musik- und Theaterbibliothek Stockholm

<sup>127</sup> 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.

<sup>128</sup> Siehe beispielsweise die Auflistung von Junker oben.

<sup>129</sup> 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.

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

<sup>131</sup> 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.

<sup>132</sup> Gerber: GerberATL, Bd.1 (1790), Sp. 363f.

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

<sup>134</sup> 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.

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

<sup>136</sup> 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.

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

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

befinden.<sup>139</sup> Über die Entstehungszeit lässt sich daher nur begrenzt eine Aussage treffen.<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup> 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.<sup>142</sup> Bei den Soloepisoden kommt häufig nur die Bassgruppe zum Einsatz, sodass das Solo in den kleingliedrigen Bereich einer Solocellosonate gestellt wird.<sup>143</sup> 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.<sup>144</sup> 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.<sup>145</sup> 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

<sup>139</sup> 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.

<sup>140</sup> 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.

<sup>141</sup> 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.

<sup>142</sup> Besonders deutlich wird eine solche Einteilung in den dritten Sätzen seiner Konzerte.

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

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

<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup> Im folgenden Supplementband VII von 1772 erschien dann die erste Ankündigung eines Cellokonzerts, das handschriftlich vertrieben wurde.<sup>147</sup>

Die Cellokonzerte von Leopold Hofmann sind nach dem Vorbild seines Lehrers Georg Christoph Wagenseil entstanden.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> 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.<sup>150</sup> 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.<sup>151</sup> Er war bei der kaiserlichen Hofkapelle angestellt<sup>152</sup>, allerdings muss er insbesondere als Virtuose einige Spielstätten bereist haben. Die wenigen veröffentlichten Werke umfassen lediglich kleinbesetzte kammermusikalische Werke und keine Konzerte.<sup>153</sup> Einer der erfolgreichsten in Wien ausgebildeten Komponisten ist Ignaz Josef Pleyel (1757–1831).<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup>

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

<sup>147</sup> 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.

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

<sup>149</sup> 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).

<sup>150</sup> „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).

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

<sup>152</sup> 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).

<sup>153</sup> 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.

<sup>154</sup> 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]).

<sup>155</sup> 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.<sup>156</sup> Die Zuschreibung der Werke ist äußerst diffizil, da der Vater Johann Georg Fils ebenfalls Cellist war und sich nicht alle Ungereimtheiten auflösen lassen.<sup>157</sup> 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.“<sup>158</sup>

Webers Einschätzung stützt seine These, dass der Mannheimer Stil in den Cellokonzerten weitergetragen wurde<sup>159</sup>, 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.<sup>160</sup> Gerade im harmonischen Bereich scheint Fils bemerkenswert einflussreich gewesen zu sein. Betrachtet man etwa den Mittelteil des ersten Satzes des Cellokonzerts in C-Dur<sup>161</sup>, durchwandert die Solostimme arpeggierend durchaus virtuos eine große Anzahl an Tonarten.<sup>162</sup> Die von Weber kritisierte fehlende „Durcharbeit“<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup> 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.<sup>165</sup> 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.<sup>166</sup> 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-

<sup>156</sup> RISM F 785.

<sup>157</sup> 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.

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

<sup>159</sup> Siehe ebd., S. 68.

<sup>160</sup> Eine wissenschaftliche Betrachtung der Cellowerke von Anton Fils steht noch aus.

<sup>161</sup> Das Konzert wurde unterdessen von Badley als Cellokonzert von Hofmann herausgegeben.

<sup>162</sup> Siehe T. 57–65.

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

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

<sup>165</sup> 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.

<sup>166</sup> 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]“<sup>167</sup>. 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

<sup>167</sup> 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.<sup>168</sup> 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.

---

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