

# 3

## Zumsteegs Egonetzwerk

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

### 3.1 Johann Kauffmann

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

---

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

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

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

Johann Kauffmann kann als enger Bekannter Zumsteegs betrachtet werden. Sein Vater Johann Gottlieb, ein Corporal bei den Dragonern, schickte ihn gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Johann Georg am 16. Dezember 1770 auf die Hohe Karlsschule.<sup>3</sup> Als die Musikklasse noch nicht entstanden war, jedoch bereits Musikunterricht erteilt und im Rahmen der jährlichen Feierlichkeiten Preise zu den einzelnen Fächern verliehen wurden, erhielt Johann Kauffmann 1772 den ersten Preis in der Instrumentalmusik, der jedoch nicht der einzige Preis bleiben sollte.<sup>4</sup> Schon 1773 erhielt er als „Johannes Kauffmann“ erneut den ersten Preis. Wie es zu diesem Ergebnis kam, kann anhand einer Liste der Jury nachvollzogen werden: Die undatierte Liste<sup>5</sup> führte 45 Schüler sowie mit Boroni, Martinez, Lolli, Steinhardt, Curz, Poli, Balldoni, Passavanti und Bortuni immerhin mindestens 9 Stimmberechtigte Personen auf, allerdings wurden insgesamt 13 Stimmen vergeben – ob diese Stimmen doppelte Wertungen enthalten, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen.<sup>6</sup> Offenbar wurde bei den Prüfungen ein erster und zweiter Preis in der Instrumentalmusik verliehen. Neben dem Herzog hatte „der Kapellmeistero [, der] Concertmeistero und die übrigen dazu berufenen Cammervirtuosen“<sup>7</sup> die Eleven im Rahmen der jährlichen Prüfungen zu bewerten. Sowohl Kauffmann als auch Weberling erhielten 7 Stimmen und erst im Stechen konnte sich Kauffmann mit 6:3 Stimmen durchsetzen. Die Bewertung fand bei dieser ersten Preisverleihung in Gegenwart der jeweiligen Stellvertreter der Hofmusik statt: Es müssen entsprechend Kapellmeister Boroni, Konzertmeister Martinez und die Kammervirtuosen Curz, Lolli, Poli und Steinhardt einbezogen worden sein.<sup>8</sup>

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

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

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

<sup>4</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 94.

<sup>5</sup> Siehe ebd.

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

<sup>7</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 94.

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

<sup>9</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 80.

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

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

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

sich Kauffmann eine Beziehung zu Juliana Schubart wünschte, erschien sein Name in dem Briefwechsel zwischen Christian Schubart und dessen Sohn.<sup>13</sup> Juliana zögerte etwas, entschied sich aber schlussendlich doch für ihn. In den folgenden Jahren arrangiert sich ihr Vater Christian Schubart mit Kauffmann und bemühte sich auch, dessen Violine spielenden Bruder Georg an einem anderen Hof unterzubringen.<sup>14</sup> Eine Möglichkeit witterte der Schwiegervater offenbar, als am 1. Februar 1789 der Violinist Danner, der am Karlsruher Hof tätig war, ein Konzert in Stuttgart gab.<sup>15</sup> Überhaupt schien für die Kauffmanns diese Verbindung keine schlechte gewesen zu sein. Da Kauffmann seine Frau in den folgenden Jahren auf Konzertreisen begleitete, zählte er damit zu den wenigen Musikern, die im Ausland waren und entsprechend die Möglichkeit hatten, dort Kontakte zu knüpfen.<sup>16</sup> So reiste er 1787 im Gefolge der ganzen Familie Schubart nach Aalen<sup>17</sup> und war mit seinen 300 fl. noch im Jahr 1788 als Württembergischer Hofmusiker angestellt. Abgesehen von den jährlichen Bezügen und seinen Aufgaben innerhalb der Hofkapelle tritt er erst wieder im Jahr 1794 in Erscheinung, als er am 24. Juni 1794 mit einem Cellokonzert von Zumsteeg konzertierte.<sup>18</sup> Da im Konzert selbst Zumsteegs *Frühlingsfeier* erklang und Kauffmann, ebenso wie dessen Frau solistisch auftraten, kann davon ausgegangen werden, dass die einstigen Schulfreunde auch weiterhin in engem Austausch gestanden haben. 1801 bat Kauffmann um eine Gratifikation von immerhin 500 fl für die Erziehung seiner Kinder.<sup>19</sup> Während Kauffmann noch in der kurzen Kurfürstenzeit in den Adreßbüchern genannt wird, tauchte er als Cellist mit dem ersten Königlich-Württembergischen Adreß-Buch von 1806 nicht mehr unter den Hofmusikern auf.<sup>20</sup> Über die folgenden sechs Jahre ist nichts über seinen Verbleib zu erfahren. Erst 1812 wurde Kauffmann auf königlichen Wunsch zum „Speißmeister“ ins niedere theologische Seminar nach Maulbronn berufen.<sup>21</sup> Dort bekam er spätestens 1823 die Gelegenheit Instrumentalmusik auf dem Violoncello zu unterrichten<sup>22</sup> und in der Kirchenmusik<sup>23</sup> mitzuwirken und verstarb am 6. April 1834.<sup>24</sup>

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2 Ernst Häusler

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

Georg Jakob Ernst Häusler als Corporalssohn<sup>26</sup> in Böblingen geboren, wurde am selben Tag wie Zumsteeg in die Akademie am 16. Dezember 1770 übernommen. Bis zur Spezialisierung der Klassen 1774 war Häusler ebenfalls den Stukkateurknaben zugeordnet.<sup>27</sup> Bei der Unterschrift des Revers war der Vater bereits verstorben. Unterschrieben wurde das Revers am 21. September 1774 entsprechend von seinem Stiefvater, Leopold Agaga sowie T. Elisabetha Katharina Agaga. Häuslers Stiefvater war bei der Leibgarde zu Pferd, wie Zumsteegs Vater, jedoch als Trompeter angestellt.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

<sup>28</sup> Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 85 [Unterricht].

<sup>29</sup> Zitiert nach ebd.

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

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

Viel Zuspruch, der sich in ähnlicher Weise auch in den anderen Bewertungen der Mitschüler wiederfindet, mag auch im Hinblick auf die Musikprüfung hinweisen, die am 7. Dezember 1774 stattgefunden hat, und die Seubert durchführte. Dort wird zum ersten Mal das Instrument genannt, das Häusler studiert – er wählt genau wie Zumsteeg und Kauffmann das Violoncello.<sup>31</sup> Jedoch befand er sich in einer zweiten Klasse der Musiker<sup>32</sup>, denn sein Name taucht nicht gemeinsam mit den anderen Musikeleven in den entsprechenden Fächern auf, wenngleich sich Überschneidungen nachweisen lassen.<sup>33</sup> Darüber hinaus trat er bereits 1775 in der Aufführung zu *Le Temple de la Bienfaisance* als Sänger auf.

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

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

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

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

<sup>30</sup> Zitiert nach ebd., am 11. Dezember 1774.

<sup>31</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 96.

<sup>32</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 157.

<sup>33</sup> Bsp. in Italienisch. Siehe HStA, A 272 Bü 101.

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

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

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

<sup>37</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 250.

lich nachzuvollziehen.<sup>38</sup> Ab 1788 könnte er sich in Zürich in der Schweiz aufgehalten haben<sup>39</sup>, wo er insbesondere als Komponist von Liedern aufgetreten sein muss.<sup>40</sup> Gerber berichtet von dessen Rückkehr nach Württemberg im Jahr 1797. Jedoch musste er sich dabei auf Durchreise befunden haben, denn bisher findet sich kein Hinweis in den Akten. Möglich scheint auch, dass sich Gerbert täuscht und er auf das Konzert der Lesegesellschaft vom 12. Juli 1794 bei Metzler anspielt. Die Zeitungsannonce vom *Schwäbischen Merkur* vom vorherigen Tag zeigt deutlich, dass Häusler mit Zumsteeg in Kontakt getreten sein muss:

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

Diese Zeitungsannonce lässt deutlich werden, dass Häusler insbesondere als Sänger aufgetreten ist. Obwohl er in Stuttgart als Cellist bekannt war, werden die von ihm verfertigten Kompositionen die Lieder gewesen sein, die bis dahin in Zürich erschienen sind. Die Veröffentlichungen Stuttgarter Hofmusiker, die im Folgejahr bei Georg Nägeli erschienen und selbst erneut in Stuttgart in der Zeitung angekündigt wurden<sup>42</sup>, lassen vermuten, dass Häusler Noten mit sich nahm und sie veröffentlichte.<sup>43</sup> Weshalb und wann genau Häusler schließlich seine Stelle in Zürich verließ, ist bisher noch unbekannt. Auslöser könnte ein Streit über eine Aufführung im April 1797 gewesen sein.<sup>44</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Häusler noch kein einziges Werk für das Violoncello veröffentlicht

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

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

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

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

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

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

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

und darüber hinaus sind alle Drucke lediglich auf Kosten des Verfassers erschienen. Als er im Jahr 1800 eine Stelle in Augsburg annahm und dort spätestens ab März Konzerte aufführte, hatte er bereits im Herbst dieses Jahres die Möglichkeit eine geregelte Tätigkeit als Musikdirektor in St. Anna anzunehmen.<sup>45</sup> Zeitgleich hatte er Kontakte zum Augsburger Musikverlag Gombart geknüpft<sup>46</sup>, da er seinen Ankündigungen zufolge dort Eintrittskarten verkaufen ließ.<sup>47</sup> In seinen Konzerten trat er entsprechend sowohl als Sänger<sup>48</sup> als auch als Violoncellist auf. Und dies, einer Kritik der *Zeitung für die Elegante Welt* folgend, durchaus mit Erfolg:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.3 Christian Ludwig Dietter

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

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

<sup>53</sup> Laut Rheinforth lässt sich das Erscheinen des Cellokonzerts auf das Jahr 1805 datieren. Vgl. ebd., S. 426.

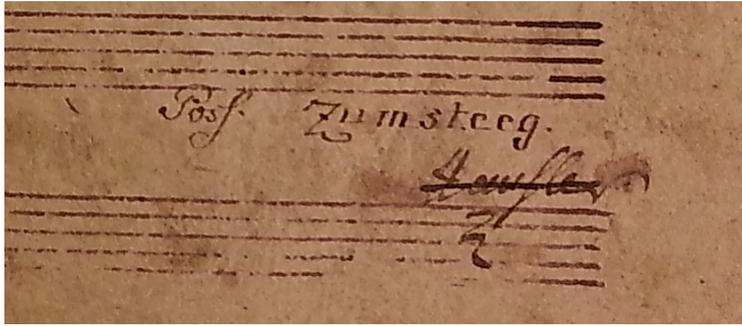


Abbildung 3.2: Besitzvermerk von Zumsteeg

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

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

Geboren am 13. Juni 1757 durchlief der Violinist Christian Ludwig Dietter einen ähnlichen Lebenslauf wie Johann Rudolph Zumsteeg.<sup>54</sup> Er wurde am 16. Dezember 1770 in die Militärakademie als Maler<sup>55</sup> aufgenommen, wechselte aber wie Zumsteeg auch 1774 in die Musik.<sup>56</sup> Er wurde als begabt eingeschätzt, denn bereits am 7. Dezember 1774 zu den alljährlichen Examina wurde er mit einem Violinkonzert geprüft.<sup>57</sup> Mit ihm gemeinsam spielten Schaul und Weberling vor<sup>58</sup>, von denen schlussendlich Weberling den Preis erringen konnte. In der Auftrittsliste wurde Dietter als Violinist geführt und hatte wie der Lehrplan für 1778 nahelegt als zweites Instrument die Viola gewählt.<sup>59</sup> Der Lehrplan selbst wurde jedoch auf den 25. Dezember 1777 von Seeger fertiggestellt und unterschrieben. Es ist kein Wunder, dass in diesem Entwurf Celestino<sup>60</sup> bereits nicht mehr als Lehrer für Dietter

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

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

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

<sup>57</sup> Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 86 [Unterricht].

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

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

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

auftaucht, war er doch am 23. September 1777 offiziell aus der Akademie ausgeschieden. Dieser muss ihm allerdings bis zu seinem Ausscheiden Unterricht auf der Violine gegeben haben.<sup>61</sup> Der vielleicht einflussreichere Lehrer wird aber Seubert gewesen sein. Dietter fiel im Unterricht nicht weiter auf<sup>62</sup>, allerdings bemühte er sich früher als all seine Mitschüler darum, selbst als Komponist aufzutreten. Der Kompositionsunterricht bei Boroni scheint nur äußerst kurze Zeit stattgefunden zu haben, jedoch findet sich im Libretto der erst im März 1775 nach der Rückkunft Karl Eugens aufgeführten Oper *Le Temple de la Bienfaisance* der erste Hinweis auf Dietters kompositorisches Schaffen:

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

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

„Diether, den 29. Merz.

weil er ohne Vorwissen seines Vorgesetzten eine Symphonie dem El: Ort<sup>64</sup> gegeben, um solche nach Heilbronn zu senden.“<sup>65</sup>

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

---

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

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

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

<sup>63</sup> Zitiert nach HStA, A 272 Bü 11.

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

<sup>65</sup> Zitiert nach HStA, A 272 Bü 173.

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

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

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

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

Tabelle 3.1: Auswahl der häufigsten Werke des Jahres 1787.

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

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

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

<sup>69</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 79.

<sup>70</sup> Gemeint ist das Theaterstück *Das Irrlicht, oder Endlich fand er Sie*.

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

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

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

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

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

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

Falls Dietter, wie Haering beschreibt, sich „die finanziellen Mittel zu verschaffen gewusst [hätte, ]durch Notenabschreiben und was es dergl. Möglichkeiten in der Karlsschule gab [...]“<sup>75</sup> findet sich von diesem Nebenverdienst keine Aufzeichnungen mehr in den Rechnungsakten und zeigt, dass Dietter nicht ungeschickt dabei vorgegangen war.<sup>76</sup> Dietter muss durch das Kopieren von Noten für den Aufseher Bertsch Geld organisiert haben, der sich deshalb selbst rechtfertigen musste. Als ehrgeiziger<sup>77</sup> junger Musiker, der mit seinen Opern eine für Stuttgart erstaunliche Beliebtheit erreichte, schien ihm vielleicht die Flucht als probates Mittel, sein Heil in anderen Städten zu suchen.<sup>78</sup> Und der Plan mag in ihm gereift sein, als er sich eine öffentliche Rüge über eine schlecht geratene Arie einhandelte, die ihn schlussendlich bewogen haben mag, Württemberg zu verlassen.<sup>79</sup> Da seine aufgeführten Opern bereits 1779 komponiert worden waren, scheint die für Dietter so niederschmetternde Kritik die beiden Konzerte der stillen Woche mit seiner Arie zu betreffen.<sup>80</sup>

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

<sup>74</sup> Zitiert nach HStA, A 272 Bü 249.

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

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

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

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

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

<sup>80</sup> Die Konzerte fanden am 14. und 17. März 1780 statt. Siehe ebd.

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

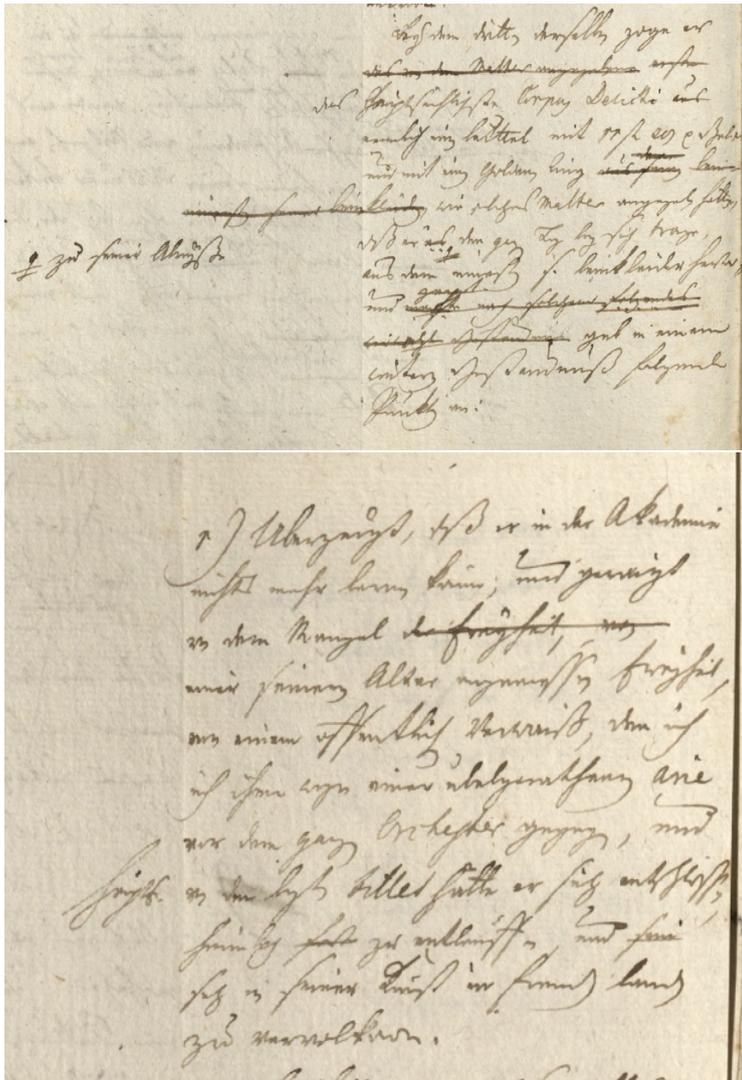


Abbildung 3.3: Protokoll zur Flucht Dietters HStA, A 272 Bü 249. Vermutlich angefertigt von Hauptmann von Heldt

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

Als ein erstes Werkverzeichnis kann das unter dem Pseudonym „Zx.“ geschriebene aus der *Musikalischen Realzeitung* von 1789 zählen.<sup>83</sup> Es ist deshalb bemerkenswert, da es einen ersten Überblick über die Kompositionen bis 1789 wiedergibt und damit eine verlässliche Quelle über Dietters Kompositionen darstellt, zu welcher vermutlich der Komponist selbst befragt wurde. Der größte Teil der instrumentalen Kompositionen Dietters gilt heute als verloren. Die noch erhaltenen Werke beschränken sich dagegen auf wenige Drucke<sup>84</sup> insbesondere seiner Flöten- und Fagottkonzerte sowie die in Stuttgart erhaltenen Opern aus seiner Privatbibliothek.<sup>85</sup> In der Auflistung von 1789 wird erwähnt, dass Dietter sein erstes Konzert für Waldhorn schrieb, das „nach fünf Jahren“ entstanden sei. Die zeitliche Aussage würde entsprechend mit seinem Ausscheiden aus der Akademie zusammenfallen und auf die Jahre 1780–81 hindeuten.<sup>86</sup> Die heute noch erhaltenen Konzerte, die alle in Zürich bei Nägele herausgegeben wurden, legen anhand ihrer Benennung einen Entstehungszeitraum bis 1789 nahe; darüber hinaus ist anzunehmen, dass viele seiner Werke, wie bei Zumsteeg auch, bereits in seiner Schulzeit verfasst worden sind. Bereits in den 1780er Jahren, so vermutet Clytus Gottwald, hat Dietter eine Privatbibliothek seiner Werke erstellt und zu diesem Zweck Abschriften seiner eigenen Werke anfertigen lassen.<sup>87</sup> Gottwald berichtet unter anderem von einer aufgrund des Wasserzeichens wahrscheinlichen Abschrift des Singspiels *Laura Rosetti* aus dem Jahr 1787. Dietter komponierte spätestens ab 1791 Kompositionen, die zu den jeweiligen Hoffesten aufgeführt wurden und sich nicht mehr erhalten haben.<sup>88</sup> Die ersten erwähnten Drucke erschienen bei Cotta 1792 mit dem Titel „Sechs Duette für 2 Flöten“ [RISM deest]. Demgegenüber stehen die ersten hauptsächlich bei Johann Georg Nägele herausgegebenen *Duos für Fagott* (op. 1, op.2). Es handelt sich bei den kurzen Stücken ganz offenbar um Übungsstücke für das Fagott, deren Kompositionsweise entsprechend besonders einfach gehalten ist. Die Stücke sind geradezu lehrstückartig aufgebaut und vermeiden technische Schwierigkeiten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Polonese**

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

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

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

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

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

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

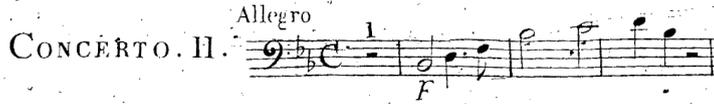


Abbildung 3.5: Noten nach Christian Ludwig Dietter: Concerto [B] pour le basson ... No II, Zürich, URL: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-22596> (besucht am 06. 12. 2015), RISM D2998, 1. Satz, Fagotto Principale, T. 1–4.



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

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

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

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

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

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

Ludwig Schubart stattgefunden hat und sich keine weiteren Hinweise erhalten haben, muss wohl davon ausgegangen werden, dass Dietter die Tonartencharakteristik jedenfalls zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch unbekannt war und sie wohl erst 1787 bzw. 1789 durch die Publikation unter den Musikern der Hofkapelle rezipiert worden ist. Schubarts Kompositionen hingegen mögen für Dietter zum Studium durchaus bekannt gewesen sein. Folgt man der Argumentation Nägeles, dass Dietter keine Themen, sondern Affekte illustrieren<sup>94</sup> wollte, dann müsste der genannte zweite Soloeinschub im Doppelkonzert in g-Moll nicht etwa als Kontrastwirkung in der Paralleltongart stehen und, Schubart folgend, „Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, zerren an einem verunglückten Plane, ununmuth'ges Nagen am Gebiß – mit einem Worte, Groll und Mißbehaglichkeit“<sup>95</sup> ausdrücken. Die Gegensätzlichkeit thematischer oder motivischer Abschnitte im Rahmen der gewöhnlichen Tonalität würde die g-Moll Wendung allerdings ebenfalls erklären, zumal das schrittweise Fallen der Melodie eher die betonte Schlichtheit dieser Stelle herausstellt.

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

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

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

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

vermehrt Kompositionen von Dietter erhalten, die sich datieren lassen, darunter etliche geistliche Kantaten. Zur Datierung fällt auf, dass sich die größeren Kompositionen wie etwa das *Te Deum* in D-Dur<sup>96</sup>, sowie die Kantaten „Christen durch Taufe dem heiligen Geist geweiht“<sup>97</sup> und die sogenannte Confirmations-Cantate „Halleluja Ehre sei dem Sohn“<sup>98</sup> zwischen 1793 und 1799 entstanden.<sup>99</sup> Diese Zeit liegt bereits in der Wirkungszeit Zumsteegs am Stuttgarter Hof. Deshalb muss in die Vergabe dieser Kompositionen Zumsteeg einbezogen worden sein, auch wenn sich bisher dazu keine Akten als Beweise anführen lassen.<sup>100</sup>

### 3.4 Juliana Kauffmann

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

Geboren am 16. Juli 1767<sup>101</sup> wurde sie nach der Verhaftung Schubarts in Blaubeuren gemeinsam mit ihrer Familie nach Stuttgart gebracht, wo sie auf Befehl des Herzogs in die Ecole des Demoiselles aufgenommen wurde. Ab 1778 wird sie das erste Mal gemeinsam mit ihrer guten Freundin Rosina Balletti (1767–?) in der Rolle des Kindes einer Witwe in einer Aufführung erwähnt.<sup>102</sup> 1779 trat sie als Aglaia im *Preis der Tugend*<sup>103</sup> als eine der Grazien erneut gemeinsam mit Balletti in einer kleinen Rolle auf, denn bereits ab diesem Jahr wird sie im HAB als Sopran aufgelistet. Sie kann allerdings nicht zu den bevorzugten Sängerinnen gehört haben, denn in den zahlreichen erhaltenen Libretti der Folgejahre spielt sie keine der größeren Rollen.<sup>104</sup> Entsprechend muss auch der Auftritt von ihr in der großen höfischen Oper *Minerva* von Poli gewertet werden, in welcher sie ihren Auftritt als Klotho hatte.<sup>105</sup> Die Besetzung ist weiter nicht ungewöhnlich, darüber hinaus war sie zum Zeitpunkt

<sup>96</sup> Dieses hat sich in drei Abschriften erhalten: RISM ID No: 450009363; RISM ID No. 450110062; RISM ID No: 4550024050; Unter dem letztgenannten RISM-Sigle verbirgt sich das Autograph Dietters, welches im Titel mit der Datierung „Im August 1794“ versehen ist.

<sup>97</sup> RISM ID No: 455014034; RISM ID No. 450110076; RISM ID No: 455014157; Das letztgenannte RISM Sigel lässt mit seiner Titelbeschreibung „Cantate auf das Pfingstfest. Comp. v: Dietter. 1799.“ die Datierung zu.

<sup>98</sup> Diese Kantate trägt im Titel von RISM ID No: 450110074 den Hinweis „Confirmations-Cantate comp. von Dietter. 1793.“.

<sup>99</sup> Die meisten der Kantaten lassen sich zeitlich nicht zuordnen, sodass eine genauere Bewertung bisher noch aussteht, allerdings muss wohl davon ausgegangen werden, dass viele Kantaten erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponiert wurden.

<sup>100</sup> Als „Quasi“-Kapellmeister oblag ihm ohnehin die Komposition geistlicher Werke, wie sich anhand der von Seiten der Kirche vorgetragenen Wünsche zeigen ließ. Distler hätte zumindest bei den genannten Werken deshalb keine Rolle spielen können, weil seine kurze Zeit am Stuttgarter Hof ( [August] 1795–1797) nicht diese Jahre betrifft. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 945 [Staatshandbuch ].

<sup>101</sup> Lebensdaten nach Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 34.

<sup>102</sup> Siehe Denkmal des besten Herzgens. Eine Unterredung zwischen Personen vom Lande und von der Stadt [...] Stuttgart 1778, ebenfalls in HStA, A 272 Bü 11.

<sup>103</sup> Preis der Tugend, Stuttgart 1779.

<sup>104</sup> Vgl. die zahlreichen Libretti des Jahres 1779 erhalten in HStA, A 21 Bü. 161.

<sup>105</sup> Siehe die Erwähnung unter HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 958 [Theater].

der Aufführung mit 13 Jahren sicher auch noch nicht in der Lage, eine größere Rolle spielen zu können.

Der erste Brief an ihren Vater zu dessen Geburtstag, datiert auf den 13. April 1783, zeigt, dass das Schicksal ihres Vaters ihre Gedankenwelt tief beeinflusste:

„[...] O Bester Vater! so will ich lieber meine Feder niederlegen, schweigen und beklagen, daß ich unglücklich genug bin, meinem Vater nicht einmal mündlich [zum Geburtstag] glückwünschen zu können, da meine Feder viel zu schwach ist nur den kleinsten Theil meiner Empfindungen auszudrücken.“<sup>106</sup>

Der emphatische Brief zeigt jedoch ebenso deutlich, dass auch sie keinen Kontakt zu ihrem Vater haben konnte. Ihr Vater hatte auch im Gefängnis Pläne für sein „Julchen“: Ein Herr von Bidermann<sup>107</sup> aus Winterthur in der Schweiz war zeitweilig darum bemüht, sie zu ehelichen und mit in die Schweiz zu nehmen.<sup>108</sup> Allerdings keine zwei Wochen später hatte er sich gegen eine Verbindung entschieden.<sup>109</sup> Nicht nur, dass Schubart das Gedicht „An Herrn Biedermann aus Winterthur“ verfasste, ihm vielleicht auch längst mitgegeben hatte, es liegt nahe dass im Zuge dieses Besuchs auch Manuskripte für einen Notendruck in Winterthur übergeben worden waren.<sup>110</sup> Im Jahr 1784 wurde mit dem Prolog für den 4. November erneut Julie als Sängerin gemeinsam mit Balletti eingeplant.<sup>111</sup> Der Vater setzte sich auch während seiner Haft für seine Tochter ein und bemühte sich durch seine hinzugekommene Tätigkeit als Autor ihr Rollen zu vermitteln. Die Komposition verfertigte wiederum Zumsteeg.<sup>112</sup> Dasselbe Werk fand neutextiert zum Tod von Karl Eugen 1793 noch einmal Verwendung.<sup>113</sup> Auch wenn die Prologe der folgenden Jahre die Sänger nicht näher aufführten, ist davon auszugehen, dass Juliana daran mitgewirkt hat.

Wenig ist über die folgende Zeit zu erfahren – jedoch scheint sie in der Hofmusik tätig gewesen zu sein. Gerber behauptet in seinem Tonkünstlerlexikon, dass sie eine Schülerin von Poli gewesen sei.<sup>114</sup> Bekannt ist ihre unglückliche Liebe zum Tänzer Schlotterbeck, die seitens ihres Vaters auf wenig Gegenliebe stieß.<sup>115</sup> Als Johann Kauffmann um ihre Hand anhielt<sup>116</sup>, war ihr wohl an einer Ehe noch nicht sonderlich viel gelegen.<sup>117</sup> Dennoch reiste Kauffmann als ihr Ehemann in Spe mit nach Aalen und Geißlingen.<sup>118</sup> Und erst über ein Jahr später, am 11. August 1788, heiratete sie den

<sup>106</sup> Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 56, Brief Nr. 233.

<sup>107</sup> Der Briefausgabe zufolge handelt es sich dabei um Hans Jakob von Bidermann (1721–1794). Vgl. ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 165.

<sup>108</sup> Vgl. ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 98, Brief Nr. 257 vom 16. September 1783.

<sup>109</sup> ebd., S. 107ff, Brief Nr. 259 vom 25. u. 30 September 1783.

<sup>110</sup> Es handelt sich dabei um den Druck RISM A/I S 2249.

<sup>111</sup> Ob der Text erneut von Schubart stammt, ist nicht gewiss. In einem Brief vom 21. Oktober 1784 spricht Schubart davon, dass der Herzog wie ein Teufel gegen ihn handeln würde. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 162–163, Brief vom 21. Oktober 1784

<sup>112</sup> Die Komposition selbst ist nur unvollständig erhalten, sodass sich kaum weitere Aussagen über die Auftritte der beiden Sängerrinnen treffen lassen.

<sup>113</sup> Dies legt die Neutextierung nahe.

<sup>114</sup> Siehe Gerber: GerberATL, Bd.2 (1792), S. 460. Auch wenn dieser Gedanke naheliegend ist, findet sich in den Akten kein Hinweis darauf.

<sup>115</sup> Vgl. Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 162–163, Brief Nr. 297 an Helena Schubart vom 21. Oktober 1784.

<sup>116</sup> Es muss wohl Anfang Juli 1787 geschehen sein, um damit kurz nach der Freilassung Schubarts vom Hohen Asperg. Vgl. ebd., 304, Brief Nr. 403 an Ludwig Schubart vom 7. Juli 1787.

<sup>117</sup> Schubart äußert sich dazu am 26. August 1787 gegenüber Ludwig und spricht noch immer nur vage davon, dass Kauffmann wohl Ludwigs Schwager werden würde. Brief an Ludwig Schubart vom 26. August 1787, Schubart 2006, Briefwechsel, Bd. 2, S. 311–312. [Nr. 411]

<sup>118</sup> Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 319, Brief Nr. 417 an Ludwig Schubart vom 18. November 1787.

Hofmusiker.<sup>119</sup> Aufgrund der zeitlichen Nähe dürften wohl auch die Einnahmen, die direkt am 16. September 1788 an Juliana Schubart gingen, damit in Zusammenhang stehen.<sup>120</sup>

Eine wichtige Reise fand jedoch im Frühjahr 1790 statt, als Juliana sich mit ihrem Mann nach Auskunft ihres Vaters nach „Karlsruhe, Mannheim, Mainz und Frankfurt“<sup>121</sup> begab. Sie hatte laut Schubart eine Reiseerlaubnis aufgrund der Schließung des Theaters wegen des Todes von Joseph II. am 20. Februar 1790 bekommen. Zumindest in Mannheim ließ sich Juliana am Theater hören<sup>122</sup> und von ebendiesem Auftritt<sup>123</sup> erfuhr Vater Schubart,<sup>124</sup> der sofort auf eine dortige Anstellung hoffte. Vergebens, denn dazu kam es nicht. Die wenigen Konzertkritiken ergeben ein geteiltes Bild ihres Talents. Ein anonymes Reisender berichtet von Aufführungen Mitte April, in welchen sie gemeinsam mit ihrer Mitschülerin Debüser „das – sehr große – Verdienst [errang], sich gut zu kleiden.“<sup>125</sup> In der nächsten Vorstellung wurde ihre Stimme explizit gelobt:

„Letztere [Juliana Kauffmann] sang ihre grosse Arie mit der so vorzüglichen Stärke ihrer Stimme, und mit kunstvollem Vortrage; auch ihre Deklamation im Dialog war richtig, und ganz mit voller Würde und Kraft sagte sie die Rede am Throne: ehe soll Brama nicht mehr Brama seyn ec.“<sup>126</sup>

Der Anonyme Kritiker mag derweil jedoch eine weitere Lesart hinzugefügt haben, denn er wies mit einer eigenen Fußnote auf die Herkunft von Julie als Tochter Schubarts hin.<sup>127</sup> Was als Theaterkritik wirkt, mag womöglich auch als Kritik an Karl Eugen aufgefasst werden. Denn was der Rezensent mit der Textstelle andeutet, weist auf folgenden Text:

„Ehe soll Brama nicht mehr Brama seyn, ehe dieser Mund je dir von Liebe spricht; die Geister der Nacht sollen dieses Herz zerreißen, wenn es je Neigung für dich fühlt. Der Tod schliesse diese Augen, wenn sie dich anders, als mit Abscheu anblicken! Ich trotzte deiner Gewalt, denn sieh, ohnmächtiger Tyrann! Selbst die unsterblichen Götter unterstützen die Wuth der unterdrückten Unschuld, und machen einst auch den Wütrich zu Staub, aus dem er ward.“<sup>128</sup>

Der anonyme Rezensent kannte zwar die näheren Umstände des Frühjahrs 1793, allerdings ist zu bezweifeln, ob er die Stuttgarter Theaterwelt tatsächlich kannte, denn gerade diese Oper lief bereits seit sie zum Namenstag von Franziska am 4. Oktober 1791 zum ersten Mal in Stuttgart aufgeführt worden war.<sup>129</sup> Damit war sie wohl die letzte Oper, in welcher Schubart mit seiner Tochter die

<sup>119</sup> Datum nach Schauer (Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon [2000], S. 34).

<sup>120</sup> Siehe die Ankündigungen in Anonym: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788, S. 224 sowie ders.: [Theaterprogramm], in: SC, 15. Sep. 1788.

<sup>121</sup> Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 387–388, Brief Nr. 460 an Ludwig Schubart vom 11. November 1789.

<sup>122</sup> Da ihr Urlaub sicher der Tatsache geschuldet war, dass die Trauer um Joseph II ein Aufführungsverbot an den entsprechenden Spielstätten zur Folge hatte, wurde auch die Bühne in Mannheim erst am 5. April 1790 wieder bespielt. Siehe Heinrich August Ottokar Reichard: Theaterkalender, Mannheim 1795, S. 28.

<sup>123</sup> Reichard berichtet von den Aufführungen „Sklavenhändler“ mit Musik von Peter Ritter sowie „Verirrung ohne Laster“ von Beck. In jedem Fall erwähnt Reichard Julie mit keinem Wort. Erst unter der Überschrift „Personale und Aufführungen des Stuttgarter Hoftheaters vom Jahre 1793 bis Juli 1794“ setzt er sie in seiner Aufzählung an erste Stelle. Siehe ebd., S. 53–54.

<sup>124</sup> Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 397, Brief Nr. 471.

<sup>125</sup> Zitiert nach Anonym: Ueber einige Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters im Frühjahr 1793. Von einem Reisenden, in: Zeitung für Theater und andre schöne Künste 1. Heft (1793), S. 36.

<sup>126</sup> Zitiert nach ebd., S. 36; Der besagte Abschnitt befindet sich im 3. Aufzug, 4. Szene. Die Noten in befinden sich in Antonio Salieri: Axur, Re d’Ormus, D-SI, HB XVIII Nr. 565.

<sup>127</sup> Siehe Anonym: Ueber einige Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters im Frühjahr 1793. Von einem Reisenden (1793), S. 36.

<sup>128</sup> Zitiert nach Axur, König von Ormus, übers. v. Sarker, Wien 1788, S. 78.

<sup>129</sup> Die Oper zählt damit finanziell zu den lukrativsten Stücken des Theaters, denn in der Theatral=Rechnungskasse taucht sie mit 233 Gulden, dem höchsten Wert, der am Stuttgarter Theater überhaupt eingespielt wurde. Allerdings ist dies insbesondere dem Namenstag Franziskas geschuldet, denn bereits die nächste Aufführung am 19. November 1791 spielte sie nur noch ca. 30 Gulden ein. Jedoch wurde sie auch an Karl Eugens Geburtstag am 11. Februar 1792 gespielt und erzielte erneut mit 166 Gulden großen Gewinn.

Deklamation eingeübt hat. Kann es Zufall sein, dass in dem Moment, als Schiller in Ludwigsburg verweilte, Goethes *Clavigo* einstudiert wurde und Kauffmann Zumsteegs Cellokonzert spielte, eine Feier zu Ehren der neuen Herzogin stattfand, in welcher das Topos der Parzen erneut aufgegriffen wurde? Schlotterbeck, der die Aufgabe des Hofpoeten nach Schubart übernommen hatte, berichtete darüber im Schwäbischen Merkur:

„An dem Plaz der Frau Herzogin las man in dem Garten ein S. von schönen Rannsein, und als point de vue war an der entgegengesetzten Wand ein TransparentGemälde angebracht: Hymnen und Amor winden, um die glückliche Ehe anzuzeigen, Blumenkränze um einen Altar, an dem ein S. von Sternen zu lesen ist. An dem Fuße des Altars sizen die Parzen mit dem LebensFaden der Frau Herzogin: Atropos mit der Scheere schläft, in der Höhe sieht man den ThierKreis, in dem der 15 Mai besonders ausgezeichnet, und mit einer Glorie umgeben ist. [...] Während der Tafel wechselte Vokal- und InstrumentalMusik mit türkischer Musik ab. Die Musik stand auf zwei erhöhten Tribunen auf den kleineren Seiten des Saals.“<sup>130</sup>

Bis zu ihrem Tod 1801 wurde Juliana noch im HAB aufgeführt, trat aber ansonsten wenig in Erscheinung. Ihr Ehemann setzte die Traueranzeige in die Zeitung und ließ verlauten:

„[...] Julie Kaufmann, einer geb. Schubart, welche uns durch die Auszehrung, im 33sten Jahre ihres thätigen Lebens, in voriger Nacht entrissen worden ist. [...] Den 18 Merz 1801.“<sup>131</sup>

### 3.5 Friedrich Schiller

Die Berühmtheit Friedrich Schillers (1759–1805) ließen Zumsteeg in der Sekundärliteratur lange Zeit als dessen Jugendfreund und Zuarbeiter für *die Räuber* erscheinen. Die genaue Betrachtung der Umstände legt jedoch eine andere Lesart nahe. Zumsteeg und Schiller haben vermutlich erst nach der Entlassung Schillers – und vermutlich auch erst nach der Entlassung Zumsteegs im Juli 1781 zu einer tieferen Freundschaft gefunden. Die Bekanntschaft der beiden war damit bis zu Schillers Flucht äußerst kurz und abgesehen von den Räufern hatte Zumsteeg an den Gedichten Schillers offenbar nur wenig Interesse. Die Umstände der Stuttgarter Theaterwelt dieser Jahre legen entsprechend nahe, dass Schiller wesentlich mehr durch Zumsteeg und den Aufführungen in Stuttgart beeinflusst wurde, als Zumsteeg durch den jungen Poeten. Der Komponist stellte die Verbindung zwischen Juliana Schubart und Schiller dar und ist damit vermutlich ein wichtiges Bindeglied zwischen Schiller und der Familie Schubart gewesen.

Die Freundschaft zwischen Zumsteeg und Schiller wurde bisher von der Schillerforschung kaum wahrgenommen.<sup>132</sup> Dies verwundert wenig, waren doch beide während ihrer Zeit als Zöglinge der Militärakademie vermutlich noch nicht befreundet. Abgesehen von einigen kurzen Bemerkungen, die kaum über bloße Vermutungen hinaus reichen, lassen sich praktisch keine Indizien dafür finden, dass Schiller und Zumsteeg überhaupt miteinander zu tun hatten.<sup>133</sup> Gerade die Trennung zwischen

<sup>130</sup> Zitiert nach Anonym: Herzogtum Württemberg. Ludwigsburg, in: SC, 23. Mai 1794, S. 127.

<sup>131</sup> Zitiert nach ders.: [Nachruf Juliana Schubart], in: SC, 20. März 1801, S. 96.

<sup>132</sup> Das Luserke-Jaqui (Schiller-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart ; Weimar 2005) erwähnt Zumsteeg genauso wenig wie die Publikation Rathgeb/Schmidt/Fischer (Schiller in Stuttgart. [anlässlich der Ausstellung Schiller in Stuttgart (12. Februar 2005 - 24. Juli 2005)], Stuttgart 2005, insbesondere Kapitel „Schillers Freunde in der Karlsschule“ S. 131–139). Auch der akribisch recherchierte und von Martin Schalhorn herausgegebene Band „Dokumente der Hohen Karlsschule“ kann hierzu nichts beitragen, da die Fokussierung auf Schiller die Dokumente vollständig ihrem Kontext entzieht. Vgl. Martin Schalhorn (Hrsg.): Dokumente zu Schillers Leben, Schiller Nationalausgabe, Bd. 41, T. 2 A : Lebenszeugnisse, 2 (Schillers Werke), Weimar 2006.

<sup>133</sup> Lediglich eine einzige Aktennotiz in den Bestrafungsakten HStA, A 272 Bü 173 zeigt, dass die Namen Schiller, Heidehoff, von Hoven und Zumsteeg untereinander stehen. Ob sich daraus auf eine Freundschaft schließen lässt, halte ich für fraglich, denn die Bestrafungen entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und wurden nach Abteilung zusammengetragen. Da diese allerdings aufgrund von veränderten Rahmenbedingungen insbesondere zu Beginn der Ausbildung neu geordnet wurden, hat eine solche Auflistung nur wenig Aussagekraft.

den unterschiedlichen Studiengängen Medizin und der Künftlerausbildung, die Zumsteeg genoss, muss alleine schon von der Koordination der einzelnen Aktivitäten recht schwierig von statten gegangen sein. Freilich kann man davon ausgehen, dass sich beide zumindest flüchtig kannten. Und bereits ein Blick in das freundschaftliche Beziehungsgeflecht, das vom Jahre 1774 vorliegt, legt anderes nahe. Zu diesem Zeitpunkt ist Schiller eben an die Schule gekommen – Zumsteeg und die meisten anderen der Musikzöglinge allerdings bereits im vierten Jahr und damit in einem Stadium der Ausbildung als die Militärschüler schon längst ihre Entlassung in die herzogliche Anstellung erhalten konnten. Als die Schüler durch Seeger aufgefordert wurden sämtliche Mitschüler ihrer Abteilung zu charakterisieren, zeigt sich deutlich, dass die Schüler weit weniger Gemeinsamkeiten verbanden, als man annehmen könnte. Selbst innerhalb der Musikzöglinge notiert Zumsteeg (es ließe sich aber auch ein anderer Zögling beispielhaft nehmen), dass er die Hälfte dieser Schüler nicht kannte, oder ergeht sich in standardisierten Floskeln – vielleicht auch um die anstrengende und langwierige Schulaufgabe abzuhaken.

Schiller kann in dieser Bewertung selbstverständlich nicht vorkommen, da sie in unterschiedlichen Abteilungen untergebracht waren.<sup>134</sup> Sein Eintritt in die Karlsschule und seine vorgesehene Karriere führten ihn zu anderen Bezugspersonen.<sup>135</sup> Gemeinsamer Unterricht, der wohl zumindest einige Jahre stattfand, ließ abgesehen von Arithmetik keine Überschneidungen zu.<sup>136</sup> Vielleicht hatten beide das erste Mal zur jährlichen Feierlichkeit zu Franziskas Geburtstagsfeier im Jahre 1779 Kontakt, an welcher sie gemeinsam mit einem künstlerischen Projekt beteiligt waren. Es handelte sich dabei um die in der Schillerliteratur häufig erwähnte Feierlichkeit, bei welcher *Der Preis der Tugend* aufgeführt wurde und in welcher beinahe alle Schüler sowie etliche der Lehrer auftraten. Das Stück selbst, das dieser Tatsache Rechnung trug und entsprechend viele der auftretenden Charaktere lediglich einen einzigen kurzen Auftritt zu absolvieren hatten, macht allerdings ebenfalls deutlich, wie getrennt die Welt des Sprechtheaters und die der Oper war. Schiller, der entsprechend seiner Stellung und Ausbildung als Medizinzögling einer anderen Abteilung recht früh im Stück auftrat, hatte mit dem Ende des Stücks, dem Götterfest auf dem Olymp praktisch nichts zu tun. Gerade die mitwirkenden Musiker dürften sich allerdings auf diesen letzten Teil beschränkt haben, schließlich traten ausschließlich an dieser Stelle die Zöglinge der Kunst- und Musikklassen auf. Dennoch lässt sich mutmaßen, dass aufgrund des Alters und des Interesses an der Musik in dieser Zeit der Grundstein gelegt wurde für die in den kommenden Jahren so wichtige Freundschaft. Für das Jahr 1780 wurde in der Zeitung *Nachrichten vom Nutzen und Vergnügen* die Feierlichkeit des Geburtstags nur äußerst knapp beschrieben, eine Aufführung noch nicht einmal erwähnt.<sup>137</sup> Im seit 1780 geführten Tagebuch der Franziska von Hohenheim findet sich die Aufführung allerdings beiläufig vermerkt:

„Wie dieses zu End wahr, so fuhr man in die academie, wo zuerst frie gestiegd wurde und dan mit einer allerliebsten Fete surpreniert wurde, die sich u. auf den Speis Sahl fierde, wo Ihre Durch-

<sup>134</sup> Wenngleich die Klassen personell etwas wechselten, wird er insbesondere mit Plieninger, Elwert, Jacobi, von Hoven, Reinhard, Hoelder und Liesching unterrichtet worden sein. Siehe HStA, A 272 Bü 101.

<sup>135</sup> Ob Schiller eine musikalische Ausbildung erhalten hat, wie Ottmann behauptet, lässt sich nicht aus den entsprechenden Akten herauslesen. Vgl. Dagmar Ottmann: Klang der Sirenen und Sprache des Herzens. Zu Schillers Musikästhetik, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (Stiftung für Romantikforschung), Würzburg 2006, S. 525–558, hier S. 526; vgl. auch Gero von Wilpert: Schiller-Chronik. sein Leben und Schaffen (Kröners Taschenausgabe), Stuttgart 1958, S. 18. Hingegen wurde akribisch notiert, dass Schiller in den Jahren 1774–1776 keinen Musikunterricht erhalten hat. Siehe HStA, A 272 Bü 162. Siehe auch die entsprechenden übertragenen Listen des Zöglings Schiller der Unterrichtslisten. Siehe Schalhorn (Hrsg.): Dokumente zu Schillers Leben (2006), (Jahrgang 1774) S. 47–49, (Jahrgang 1775) 76–78, (1776) 89–92, (1778) 121–122, (1779) 136–138, (1780) 172–174. Auch dort lässt sich keine einzige Bewertung im Fach Musik finden.

<sup>136</sup> Es findet sich eine einzige Bemerkung in einer geplanten Unterrichtseinteilung des Jahres 1774, in welcher zwischen Zeichnen und Musik als Fach gewählt werden konnte. Siehe ebd., S. 72.

<sup>137</sup> Die SPZ muss für diesen Zeitraum als verloren angesehen werden.

leicht auch wieder 200 arme leide gespeiset wurden u. ganz gekleidet von Fuß auf von der Gnadt  
Ihro Durchleucht waren.<sup>138</sup>

Erst nach Schillers Abgang von der Akademie und mit seinem Dienst als Mediziner bei General-Feldzeugmeister Augé änderten sich die Umstände.<sup>139</sup> Im Verlauf des Jahres 1781 müssen Zumsteeg und Schiller in engeren Austausch getreten sein.<sup>140</sup> Nicht nur das Ausscheiden aus der Akademie, sondern auch die gemeinsame Bekanntschaft zu Louise Vischer, Luise Zumsteegs (geb. Andrea) verwitweter Tante in deren Wohnung Schiller zog, schufen Verbindungsmöglichkeiten.<sup>141</sup> Der Einzugs Schillers erfolgte am 1. Februar 1781 und damit zwei Wochen nach dem plötzlichen Tod des Mitschülers Johann Christian Weckherlins.<sup>142</sup> Schillers Freund Streicher, der sich für Musik interessierte, allerdings im Waisenhaus groß wurde und entsprechend auch nicht annähernd dieselbe profunde Ausbildung in der Musik wie Zumsteeg erhalten haben kann, mag Vermittler gewesen sein. Auch über diese Verbindung lässt sich allerdings nur mutmaßen.<sup>143</sup>

Dass Schiller von Zumsteeg überhaupt als Literat wahrgenommen wurde, muss wohl bis zur Veröffentlichung seiner Räuber bezweifelt werden.<sup>144</sup> Erst danach entschloss sich Zumsteeg zögerlich dessen Texte in Musik zu setzen, was auf eine beginnende Freundschaft hindeutet.<sup>145</sup> Ausgang der Verbindung beider mag die schwäbische Anthologie von Stäudlin gewesen sein. Schillers Gedicht *An Laura* war bekanntlich das einzige, welches in dieser Gedichtsammlung aufgenommen wurde. Zumsteegs Vertonungen beschränkten sich jedoch auf das *Frühlingslied eines um seine verstorbene Geliebte Trauernden* von Conz, *Warmfried an Luise* von Stäudlin – ein Gedicht an Zumsteegs Liebe Luise Andrea –, sowie *An meine Freunde* von Hartmann.<sup>146</sup> Schillers direkte Entgeg-

<sup>138</sup> Zitiert nach Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), 10. Januar 1780, S. 15.

<sup>139</sup> Die phantasievolle Geschichte, die Gerhard Jäger über die „Freyheitsfeier“ zeichnet, ist, wenngleich nicht ganz unrealistisch, nicht mit der Quellenlage vereinbar. Die NNZ vom 22. Dezember 1780 berichtet darüber dass Karl Eugen sich zum Nachtmahl in der Akademie befand, wo er mit den „anwesende[n] Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers“ speiste. Keiner der Bekannten Schillers erwähnt eine solche „Freyheitsfeier“ und an keiner anderen Stelle fällt dieser Begriff. Weshalb Gründungsmitglieder von 1824 bei einer etwaigen ersten Feier teilgenommen haben sollen, bleibt schleierhaft und unglaubwürdig. Siehe Gerhard Jäger: Zur Vorgeschichte des Stuttgarter Liederkranzes, in: 175 Jahre Stuttgarter Liederkranz: 1824 - 1999, Stuttgart 1999, S. 19–76, hier S. 27–29. Auch die folgende Behauptung, dass sich zu Rapps Geburtstag am 6. Februar 1781 eine Männergesangsgruppe versammelt hätte, lässt sich nicht verifizieren und erscheint abwegig. Siehe ebd., S. 31. Schließlich öffnete der Tuchladen von Gottlob Philipp Rapp erst Ende des Jahres 1793. Vgl. Anonym: Stuttgart. Gottlob Philipp Rapp [...] In: SM, 9. Dez. 1793, S. 650.

<sup>140</sup> Zeitlich fällt dies mit der näheren Bekanntschaft Schillers zu Andreas Streicher zusammen. Siehe Christoph Oehm-Kuehnle: Er wies jeden Ton singen zu lassen: der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761 - 1833) ; kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext ; Quellen - Funktion - Analyse, Diss., Tübingen: Eberhard-Kals-Universität, 2008, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-34458>, S. 27.

<sup>141</sup> Vgl. Nägele: Schillers Laura (1942), Heft 4, S.74. Louise Vischers Ehemann war selbst ebenfalls als Hauptmann im Augéischen Regiment, allerdings am 1. März 1779 und damit vor Schillers Eintritt, bereits verstorben.

<sup>142</sup> Siehe ebd., Heft 4, S. 74.

<sup>143</sup> Vgl. Oehm-Kuehnle: Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (2008), S. 27–28.

<sup>144</sup> Dass Zumsteeg sich angeblich auf einem von Fest am 15. Dezember 1780 zu einer Vertonung von Schillers Räuber entschlossen habe, ist nicht zu begründen. Wahrscheinlicher ist die Deutung von Georg Günther, dass selbige im Frühjahr 1782 entstanden sind. Vgl. Georg Günther: Ein Meister setzte die Arien ... daß man den Text bei der Musik vergessen wird. Die Kompositionen Johann Rudolf Zumsteegs zum Schauspiel 'Die Räuber' von Friedrich Schiller, in: Concerto 2001, S. 18–26, hier S. 18.

<sup>145</sup> Lieder, die auf Texte von Schiller basieren, lassen sich mitunter schwierig datieren. Das bisherige Werkverzeichnis nach Martin gibt die folgenden an: *Ritter Toggenburg* (1798?), [Monolog aus] *Maria Stuart* (1801), *An den Frühling* (1782/83?), *Brutus und Cesar* (1782?), *Die Erwartung* (?), *Des Mädchens Klage* (?), *Reiterlied* (1797), *Morgenfantasie* (?), *Aus Schillers Jungfrau von Orleans* (1801,1802), *Johannas Lebewohl* (?). Die anonyme Veröffentlichung der *Räuberlieder* fand zwar durch einen Nachdruck bei Artaria weitere Verbreitung, jedoch wurde Zumsteegs Name auch 1788 mit dem Autor „Schiller“ abgedruckt – und damit zu einem Zeitpunkt als die Räuber bereits in Stuttgart mehrfach aufgeführt worden waren und Zumsteeg bereits unter seinem Namen publiziert hatte. Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2), Wien 1952, S. 61.

<sup>146</sup> Siehe Stäudlin (Hrsg.): Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782 (1781), S. 50–52 mit Notenbeilage, S. 83–85 mit Notenbeilage, S. 127–129 mit Notenbeilage.

nung auf diese Veröffentlichung äußerte sich kurze Zeit später in seiner eigenen Anthologie von Gedichten. Aus den in diesem Band veröffentlichten Gedichten vertonte Zumsteeg<sup>147</sup> *Eine Leichenfantasie*<sup>148</sup>, sowie *Oßians Sonnengesang*<sup>149</sup>. Betrachtet man die Tatsache, dass Zumsteeg damit das Christoph August von Hoven gewidmete Gedicht auf dessen Tod, sowie die Übersetzung Oßians von dessen Bruder Friedrich Wilhelm vertonte, liegt der Schluss nahe, dass sich Zumsteegs Vertonungen eher auf die Brüder Hoven als auf Schiller bezogen. Entsprechend ist die Existenz der Lieder im Musenalmanach eher ein Beweis für die Freundschaft zu den Hoven Brüdern, als zu Schiller.<sup>150</sup> Dennoch stellt dieses Gedicht die erste künstlerische Verbindung zwischen Schiller und Zumsteeg dar.

Auch in der Folgezeit, in welcher Schiller sich bis zur Flucht mit Zumsteeg wirklich angefreundet haben muss, waren beide durch ihre unterschiedlichen Berufe getrennt.<sup>151</sup> Auch wenn Schiller nach seiner Entlassung, wie Landshoff berichtet, weiter über die Töchter Andreä mit Zumsteeg in

<sup>147</sup> Die beiden Gedichte werden in der Anthologie mit „in Musik beym Herausgeber zu haben“ bezeichnet. Heute existiert kein Exemplar dieser Musikbeilage mehr in deutschen Bibliotheken, sodass es bei der Annahme bleiben muss, dass der nicht näher bezeichnete Komponist Zumsteeg war. Als Hinweis für die Autorschaft Zumsteegs als Komponist dient die etwa zeitgleiche Entstehung des Liedes *An den Frühling*, welches sich in Luise Zumsteegs Liederalbum von 1783–84, sowie dessen Druck erhalten hat. Siehe Heinrich Philipp Böbler (Hrsg.): *Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift*, 2 Bde., Speier 1784, Zehnde Woche, S. 37. Da jedoch in Stäudlins Musenalmanach bereits Dietter als Komponist aufgetreten ist und dessen Liedschaffen bisher noch nicht ausreichend untersucht ist, wäre auch dessen Autorschaft denkbar.

<sup>148</sup> Das mit „Y.“ unterschriebene Gedicht wird Schiller zugerechnet. Siehe Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch* (2005), S. 495. Siehe dazu auch die Äußerungen von Friedrich von Hoven. Friedrich Wilhelm von 1759-1838 Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven : von ihm selbst geschrieben und wenige Tage vor seinem Tode noch beendigt*, Nürnberg 1840, S. 52–53.

<sup>149</sup> Die Übersetzung des Textes entspricht derjenigen von Von Hoven. Siehe Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch* (2005), S. 497.

<sup>150</sup> Dass die Verbindung jedoch auch zu den Hovens nicht sonderlich eng gewesen sein kann, lässt sich anhand der spärlichen Äußerungen Friedrich Hovens über Zumsteeg entnehmen. Erst in seiner Autobiographie von 1840 erwähnt er ihn und dort ausschließlich in einem einzigen Satz: „Mit Dannecker und Zumsteeg, wovon der erstere einer der ersten Bildhauer unserer Zeit, der andere als ein vorzüglicher Musiker und Komponist anerkannt ist, standen wir auf einem gleich freundschaftlichen Fuß.“ Zitiert nach Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven* (1840), S. 58.

<sup>151</sup> Ob Schiller in dieser Zeit die Möglichkeit hatte Schubart auf dem Hohen Asperg zu besuchen, muss als eher unwahrscheinlich gelten. Scharffenstein berichtet zwar, dass einige „kräftige Gedichte Schubarts [...] bei ihrer Erscheinung [...] starken Eindruck auf Schiller machten. Er wallfartete deßwegen ein paar Mal auf den Asperg, um den damalen noch scharf Surveillirten kennen zu lernen.“ Zitiert nach Georg Friedrich Scharffenstein: *Jugenderinnerungen eines (sic!) Zögling der hohen Karlsschule in Beziehung auf Schiller*, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 7. März 1837, Nr. 56, S. 221–22, Nr. 57, S. 226–27, Nr. 58, S. 230–32, (7.–9. März 1837), hier S. 231. Hoven berichtet ebenfalls von Besuchen, die aus seiner Sicht durch ihn initiiert wurden. Vgl. Hoven: *Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven* (1840), 114 f. Da Theaterstücke nach Riegers Tod am 15. Mai 1782 mit dem neuen Kommandanten schnell abgeschafft wurden, muss das Schauspiel, von dem von Hoven berichtet am 1. Oktober 1781 stattgefunden haben, woraufhin er Schiller zu Rieger gebracht hätte. Die Ähnlichkeit der Geschichte von Hovens sowie derjenigen zum Treffen zwischen Schubart und Vogler wurde bereits kontextualisiert. Holzer: *Schubart als Musiker* (1905), S. 22–23. Der Ansicht Müllers in seinem kenntnisreichen Artikel pflichte ich bei, in welchem er ein Treffen ebenfalls für unrealistisch hält. Vgl. Müller: *Ein Besuch, der nie stattfand* (2012), besonders S. 32. Letztlich klären könnte dies nur ein Urlaubsgesuch oder eine aktenkundlich festgehaltene Äußerung, vermutlich von einem der beim Augéischen Regiment beteiligten Personen. Da diese Unterlagen (Stadt Stuttgart, Inventur der Exemten I. Klasse, fasz. 64, Nr. 538) – insbesondere das von Augé rudimentär geführte Tagebuch – im Zweiten Weltkrieg zerstört worden sind, lässt sich an dieser Stelle nur noch der Verlust bedauern. Vgl. Karl Stenzel: *Herzog Karl Eugen und Schillers Flucht: neue Zeugnisse aus den Papieren des Generals von Augé (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 1)*, Stuttgart 1936, S. 7. Auch die namentlich bekannten Personen in führenden Positionen des augéischen Regiment (Obri- und Commandeur Baron von Rau, Obri-Lieutenant von Scheler, Obri-Wachtmeister von Wolff, Lieutenant von Helmbruch, Lieutenant Huber, Hauptmann Bregenzer, Hauptleut Uttenhoven, Hauptleut Fridolin, Hauptleut von Gaisberg, Hauptleut von Werkamp [jun.], Hauptleut Stumpe, Lieutnant Musculus, Lieutnant Stein [sen.], Lieutnant von Steten, Leutenant Bleibel [sen.], Lieutnant von Lehsten, Lieutnant von Weickersreutter, Lieutnant von Böhnen, Lieutnant von Forstner, Lieutnant Bleibel [jun.]) haben keine weiteren Aufzeichnungen über ihr Regiment hinterlassen, sodass über den Standort und genaue Tätigkeit des Regiments kaum etwas bekannt ist. Siehe HWA 1781 (1780), Einschub unnummeriert.

Verbindung gestanden hat<sup>152</sup>, lässt sich die nächste künstlerische Zusammenarbeit erst mit der Vertonung der Räuberlieder nachweisen. Zeitlich kann die Entstehung allerdings nur äußerst vage auf die Zeit vor der zweiten Auflage eingrenzt werden.<sup>153</sup> Darüber hinaus lassen der oft fehlerhafte Stich von Götz in Mannheim, die Besetzung und die Kompositionsweise auf eine eilige Produktion schließen.<sup>154</sup> Deshalb liegt es nahe, dass sich Zumsteeg in Anbetracht seiner neuen Aufgaben am Hof nicht in der Lage sah, die Noten für Schiller zu beenden. Wie Mann und Hertz bereits anmerkten, ist die Kompositionsweise orchestral, was sich beispielsweise an den Abschnitten im Unisono zur Überleitung in Abschied Andromedas und Hektors nachweisen lässt.<sup>155</sup> Mit wenig anspruchsvollen kurzen Skalen, die in der Regel auf einen Fünftonraum beschränkt bleiben, waren sie vermutlich eher in der Form eines arrangierten schlicht gehaltenen Klavierstückes arrangiert worden.<sup>156</sup> Aufgrund der ungefähr zeitgleich entstehenden Liedern muss davon ausgegangen werden, dass eine weitere Person, naheliegender wäre Götz selbst, erheblich in die Komposition eingegriffen hat.

Die nächste eindeutige Verknüpfung beider findet sich erst wieder bei Schillers Flucht.

„Auch seinen besten Freunden (seine Familie ausgenommen) hatte Schiller seine schnelle Abreise verheimlicht. Zumsteeg wußte darum, und begleitete ihn. Bei dem ersten Dorfe von Stuttgart nahm er Abschied von Schillern. Oeffters dachte der Verewigte an diesen Abschied, und als Zumsteeg gestorben war, nannte er ihn den geprüftesten seiner jugendlichen Freunde.“<sup>157</sup>

Dass Zumsteeg Schiller begleitet hätte, ist wohl als reine Unterstellung zu werten.<sup>158</sup> Streicher berichtet davon, dass er und Schiller „Gegen Zehn Uhr in die Kutsche steigen konnten“, obgleich neun Uhr geplant war.<sup>159</sup> Da in Franziska von Hohenheims Tagebuch vermerkt ist, dass die hohen Herrschaften (das russische Großfürstenpaar) erst bei Nacht (d.h. nach 19:00 Uhr) auf Schloss Solitude fuhren<sup>160</sup>, um dort Zumsteegs Oper zu sehen, kann Schreyvogels Äußerung nicht stimmen. Dennoch legt das Zusammenfallen der Daten von Schillers Flucht und Zumsteegs Oper eine Verbindung nahe. Möglicherweise war es Schillers einziger Termin, von dem er sicher wusste, wo sich das Großfürstenpaar befinden würde?

<sup>152</sup> Beispielsweise ist er bei seiner zweiten Fahrt nach Mannheim am 25. Mai 1782 gemeinsam mit Henriette von Wolzogen, sowie Louise Vischer gefahren. Am 30. August 1782 tritt er gemeinsam mit der letzteren als Pate bei dem Grenadier Christian Kronenbitter auf. Siehe Nägele: Schillers Laura (1942), Heft 4, S. 77. Vgl. auch Scharffensteins Äußerungen; Scharffenstein: Jugenderinnerungen eines eines (sic!) Zöglings der hohen Karlsschule in Beziehung auf Schiller (1837), Nr. 58, S. 231.

<sup>153</sup> Siehe Michael Mann: Studien und Vorstudien zu Schillers 'Räubern', Bern 1974, S. 123.

<sup>154</sup> Weshalb Mann und Hertz darauf hinweisen, dass die Violinstimme den „Ansprüchen des virtuosens Streicherkörpers des Mannheimer Orchesters nicht unwürdig gewesen“ seien, ist unverständlich. Die Komposition Zumsteegs ist äußerst schlicht gehalten, wobei gerade der Violinstimme kaum eine anspruchsvolle Rolle zukommt.

<sup>155</sup> Siehe T. 23–26, T. 41–43. Diese charakteristischen Überleitungen finden sich beispielsweise in der Ouvertüre Das tartarische Gesetz, Cod. Mus. II fol. 13a, LWV C/I 4, D-SI.

<sup>156</sup> Da die Instrumentierung durch das Cembalo vorgeschrieben war, muss davon ausgegangen werden, dass sie für das einfache Abrollen der Hand konzipiert waren. Es kommt hinzu, dass Zumsteeg im kurz zuvor entstandenen gleich besetzten Lied *Osians Sonnengesang* eine derartige Begleitung vermeidet. Es treten dort zwar ebenfalls unisono-Stellen auf, mit welchen die Formteile verbunden werden, eine schlichte Begleitung wird dort aber ganz offensichtlich vermieden. Die metaphorische Deutung des „Speere werfens“, von der Andromeda gesungen, die sich im gleichmäßigen Steigen und Fallen der Tonstufen wiederfinden lassen könnte, widerspricht der darauf folgenden, parallel gestalteten Unisono Stelle nach der Rede Hektors (T. 41–43), in welcher sich eher ein musikalischer einfacher Abschluss verbirgt als eine onomatopoeische Nachdichtung.

<sup>157</sup> Zitiert nach Joseph Schreyvogel: Biographie Schiller's und Anleitung zur Critic seiner Werke, Wien, Leipzig 1810, S. 69.

<sup>158</sup> Joseph K. Schreyvogel äußert sich nicht über seine Quellen.

<sup>159</sup> Zitiert nach Andreas Streicher: Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785, Stuttgart, Augsburg 1836, S. 77–79. Vgl. Andreas Streicher/Herbert Kraft (Hrsg.): Andreas Streichers Schiller-Biographie (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 5), Mannheim 1974, S. 55; Oehm-Kuehnle: Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (2008), S. 16.

<sup>160</sup> Siehe Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 181.

Trotz der Fahnenflucht Schillers standen bereits nach kurzer Zeit am 5. März 1784 „Die Räuber“ auf dem Spielplan des Stuttgarter Theaters.<sup>161</sup> Die Aufführung selbst muss im Verhältnis zu den anderen Stücken äußerst beliebt gewesen sein, denn sie spielte immerhin knapp 118 fl ein.<sup>162</sup> Aber bereits die zweite Aufführung vom 25. März erzielte die Höchstsumme von 211 fl.<sup>163</sup>

Wenngleich durch den Briefwechsel eine Verbindung zwischen Zumsteeg und Schiller bestand<sup>164</sup>, sahen sich beide wohl erst elf Jahre später wieder, als Schiller in seine alte Heimat zurückreiste. Schillers Angst vor herzoglichen Repressalien verflog gänzlich, als während der Zeit seines Besuchs Karl Eugen starb und der neue Herzog Friedrich Ludwig sich gegenüber Schiller positiv eingestellt zeigte. In einem Brief an Körner schrieb Schiller, dass es angenehm sei „jetzt einen Menschen vor sich zu haben.“<sup>165</sup> Fraglich bleibt allerdings, weshalb Schiller praktisch keine Spuren in der Theaterszene in Stuttgart hinterließ. Sollte er seine alten Freunde von der Karlsschule besucht haben, so hat sich daraus weder eine Zusammenarbeit ergeben, noch haben sich schriftliche Zeugnisse erhalten.<sup>166</sup> Wegen der viermonatigen Hoftrauer wurde das Theater erst wieder mit *Lanassa* am 24. Februar 1794 eröffnet.<sup>167</sup> Und lediglich die Aufführung von Goethes *Clavigo* am 7. März 1794 lässt einen schwachen Verweis zu und macht indirekt deutlich, dass Zumsteeg als neuer Musikdirektor Schillers Anwesenheit im Spielplan aufgriff.<sup>168</sup>

Eine weitere gemeinsame Zusammenarbeit fand erst mit den Musenalmanachen statt, die Schiller bereits ab 1794 herausgab. Kompositionen Zumsteegs finden sich indes erst ab dem Jahr 1797, in welchem Schiller den Konzertmeister bat, einige kleine Gedichte zu vertonen.<sup>169</sup> Die vier vertonten Lieder hatte Zumsteeg nach der bei ihm im Juni eingegangenen Anfrage direkt vertont, sodass der Almanach bereits im September abgeschlossen war.<sup>170</sup>

<sup>161</sup> Siehe Rudolf Krauß: Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater, in: WVLG 12 (1905), S. 599–627, hier S. 60. Krauß waren die Theaterrechnungen zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt, die Ankündigungen in den Zeitungsblättern beginnen hingegen erst ab 1786, sodass sein Aufsatz nicht als Referenz dienen kann.

<sup>162</sup> Siehe HStA, A 21 Bd. 204. Zum Vergleich: Im normalen Betrieb erwirtschaftete das Theater 20–100 fl, erfolgreiche Stücke erzielten 100–180 fl.

<sup>163</sup> Die folgenden Aufführungen am 12. April 1784 (173 fl., 1 x), 28. Mai 1784 (93 fl.24 x), 30. November 1784 (105 fl. 24 x), 16. Mai 1785 (75 fl. 58 x), 19. Oktober 1787 (152 fl 32x), 7. Dezember 1787 (63 fl. 48x), 14. November 1788 (?), 28. Oktober 1789 (?), 8. September 1797 (?), 4. Oktober 1797 (?) usw. nach den Rechnungsbüchern 1784–1797. HStA, A 21 Bd. 203–217.

<sup>164</sup> Vgl. Günther: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" (2002).

<sup>165</sup> Brief an Gottfried Körner vom 10. Dezember 1793, FA 11, S. 670, zitiert nach Luserke-Jaqui (Hrsg.): Schiller-Handbuch (2005), S. 259.

<sup>166</sup> Von Hoven äußert wage, dass Schiller ihm empfohlen hätte, sich an einer Universität um ein Professorat zu bewerben. Siehe Hoven: Biographie des Doctor Friedrich Wilhelm von Hoven (1840), S. 148.

<sup>167</sup> *Lanassa* war das letzte Mal am 22. Mai 1787 gespielt worden. Landshoff bezieht die Noten (*Lanassa*) auf die erste Aufführung von 1784, wohl wegen des nur Landshoff bekannten Liederalbums von Luise Zumsteeg, in welchem sich Noten zu *Lanassa* befunden haben müssen. Martin folgt in der Bewertung Landshoff und setzt das Autograph unkommentiert in der Komposition mit 1784 an. Siehe Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 147, Nr. 245.

<sup>168</sup> Dass gerade *Clavigo* aufgeführt wurde, das Schauspiel, von welchem Schiller unterstellt wird, 1780 in der Hauptrolle aufgetreten zu sein, mag zeigen, dass es in Beziehung zur angenommenen ersten Aufführung stand. Vgl. Johann Wilhelm Petersen: Friedrich von Schillers Leben und Beurtheilung seiner vorzüglichsten Schriften: den Verehrern seiner Muse geweiht, Mutmaßl. Verf.: Johan Wilhelm Petersen, Basel [u.a.] 1811, S. 26–27. Allerdings lässt sich die erste Aufführung in den Akten nicht nachweisen, sodass Petersens Hinweis widersprüchlich erscheint. Selbst Krauß, der in seiner Publikation von 1908 die Rechnungsakten bereits durchgesehen hatte, kann sie dort nicht entdeckt haben und muss sich ebenfalls auf die Aussage Petersens verlassen haben. Prinzipiell liegt näher, dass sich Petersen auf die Vorführung von 1794 bezog. Vgl. Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 94. Krauß kann die Theaterakten allerdings nicht systematisch ausgewertet haben. *Clavigo* spielte beim Stuttgarter Publikum in der Neueinstudierung nur 74 fl. ein und muss entsprechend als mittelmäßig bis wenig erfolgreich gewertet werden, was erklärt weshalb es in der Folgezeit nicht erneut im Spielplan auftaucht. Krauß wertet dies als Zeichen der Trägheit der Stuttgarter Bühne. Siehe ebd., S. 99.

<sup>169</sup> Siehe Günther: "Bist Du mein Freund nicht mehr?" (2002), S. 22.

<sup>170</sup> Siehe Ludwig Kloetzer: Die Musik in Schillers Musenalmanach, in: Jahresbericht des Gymnasiums in Zittau 1904, S. 3–42, hier S. 29.

### 3.6 Karl Friedrich Reinhard

Karl Friedrich Reinhard (1761–1837) zählt zu den Randgestalten in Zumsteegs Leben, tritt aber jeweils in Schlüsselmomenten in dessen Biographie auf. Der Schorndorfer Dichter zählt zu den guten Bekannten der Zumsteegs, jedoch weniger von Johann Rudolph, als vielmehr von dessen Frau Luise. Da Reinhard als Diplomat und Minister in Frankreich seit 1791 hohe Posten bekleidete und als Dichter mit Goethe korrespondierte, ist sein Leben hinlänglich untersucht.<sup>171</sup> Es lassen sich grob drei bedeutsame Phasen der Korrespondenz mit den Zumsteegs einteilen: Die Zeit der Schwärmerei für Luises Schwester Minna zwischen 1781 bis 1786, die Zeit um 1787 als er als Hauslehrer bemüht war, für Zumsteeg als Vermittler aufzutreten und die Zeit nach Zumsteegs Tod, als sich Luise an ihn wandte um finanzielle Hilfe zu bekommen. Reinhard lässt sich damit für Zumsteeg stets als ein wohlgesinnter Bekannter lesen, dessen Hilfen insbesondere Luise gerne in Anspruch nahm. Weshalb Reinhard versuchte Zumsteeg als Violinspieler nach Frankreich zu vermitteln, bleibt fraglich. Genauso fraglich bleibt, welche Konzerte ihm Zumsteeg nach Frankreich übersandte, die Reinhard allerdings da bereits besaß. Zumsteeg, der seine Konzerte nie selbst zum Druck beförderte, stand im Ruf diese gerne zu verschenken. Ungeklärt muss ebenfalls bleiben, weshalb sich Luise nach dem Tod ihres Mannes in ihren Briefen an Reinhard wegen dieser Noten direkt befragte.

Die erste Verbindung zwischen Zumsteeg und Reinhard findet sich im *Schwäbischen Musenalmanach* von Stäudlin – bei dessen Zusammenstellung beide allerdings noch keinen Kontakt zueinander hatten. Erst nach dem Erscheinen des gemeinsamen Werkes, als Reinhard im Herbst 1781 nach Stuttgart reiste, können sich beide das erste Mal getroffen haben. Lang berichtet in seinem ausführlichen Artikel über die unglückliche Liebe Reinhardts davon, dass dieser Wilhelmine alias Minna erstmals auf einem Ball gesehen hätte.<sup>172</sup> Die Verarbeitung des folgenden unstillen Liebesglückes erfolgte bei Reinhard in dessen Gedichten und ist hinlänglich bekannt.<sup>173</sup> Er verweilt am Stuttgarter Hof zwischen dem 25. September und 5. Oktober 1781.<sup>174</sup>

„Damals sahe ich zum ersten= und letztenmale nur drei Tage lang Schiller'n, der so eben die Karls=Akademie verlassen hatte.“<sup>175</sup>

Auf einem Ball hatte er dort Wilhelmine Andreä kennengelernt, für die er sich zu interessieren begann.<sup>176</sup> Er verfasste im Kreise der Dichterfreunde um den entstehenden Musenalmanach von Stäud-

<sup>171</sup> Siehe Ina Ulrike Paul: Deutsche Biographie - Reinhard, Karl Friedrich Graf von, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz34521.html> (besucht am 07. 12. 2015). Ebenfalls Adolf Wohlwill: Reinhard als französischer Gesandter in Hamburg und die Neutralitätsbestrebungen der Hansestaedte in den Jahren 1795 - 1797, in: Hansische Geschichtsblätter 1875, S. 53–121. Siehe auch Jean Delinière: Karl Friedrich Reinhard: ein deutscher Aufklärer im Dienste Frankreichs (1761 - 1837) (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 110), Stuttgart 1989, S. 23.

<sup>172</sup> Abgesehen von den Feierlichkeiten zum Namenstag Franziskas fand kein öffentlicher Ball statt. Allerdings wurde auch der Namenstag nicht in den *NNV* vermerkt. Die Maskenbälle, die insbesondere in den Rechnungsbüchern der Theatralkasse akribisch vermerkt waren, verzeichnen solche zwischen dem 20. August und dem 1. September. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 201 [TheatralCassen Rechnung]. Bereits vor dem 2. Oktober, der Aufführung des Theaterstücks „Die unvermuthete Zusammenkunft“ gesehen haben muss. Siehe ebd.; vgl. auch Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 707. Das nächste Treffen gelang erst am 4. Oktober, dem erwähnten Namenstag Franziskas, in welchem der Schlossgarten illuminiert wurde.

<sup>173</sup> Siehe ebd., 708ff.

<sup>174</sup> Siehe Delinière: Karl Friedrich Reinhard: ein deutscher Aufklärer im Dienste Frankreichs (1761 - 1837) (1989), S. 23. Delinière bezieht sich dabei vermutlich auf Lang (C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä [1909], S. 704).

<sup>175</sup> Zitiert nach Gottschalk Eduard Guhrer: Graf Karl Friedrich Reinhard. Eine Skizze, in: Historisches Taschenbuch (= Neue Folge 7), Leipzig 1846, S. 187–275, hier S. 197. Wenn Reinhard von „soeben verlassen spricht“ zeigt sich darin die zeitliche Distanz zwischen dieser Äußerung und den damaligen Vorkommnissen. Schiller war bereits ein Jahr von der Karlsruhschule abgegangen.

<sup>176</sup> Wenn er Wilhelmine auf einem Ball kennengelernt hatte, muss es ein privater Ball gewesen sein, da die Redouten mit dem 1. September bereits geendet hatten. Auch Franziska berichtet lediglich von ihrem Gartenfest. Siehe Württemberg:

lin einige Gedichte, die sich explizit auf die damaligen Umstände beziehen. Wenn er beispielsweise das Gedicht „An Stäudlin“ mit den folgenden Versen beginnen lässt, hatte er wohl eine konkrete Vorstellung eines Festes, dem er beiwohnte:

„Dem Sänger Hallers, der zum hohen Flug Die erste Schwingen hob, und nicht mehr fern Schon schimmern sah sein Ziel, Unsterblichkeit;“<sup>177</sup>

Ob Reinhard damit auf den Dichter Albrecht von Haller oder vielmehr auf den Tenoristen Johann David Friedrich Haller anspielte, der am Stuttgarter Hof in der Rolle des Oberpriesters und des Schicksals in der Oper *Poli, Agostino! Minerva* auftrat, bleibt unklar. Dort sang Haller im Recitativ des fünften Auftritts:

<p>N.G.S. Alme figlie di Giove, ai vostri voti Propizio arride il Fato. Io di già leggo Ne' suoi decreti: e veggo Donna immortal, che a voi sü queste arene Piu degna sede a preparar sen viene</p>	<p>Oberpr. Wurd'ge Töchtern Jupiters, euren Wünschen Entspricht das gunstge Schicksal. Schon les' ich deutlich In seinen Büchern, sehe Eine Unsterbliche, die auf diesen Ufern Euch einen schönen Siz zu geben ankömmt.</p>
--	--

Tabelle 3.2: Minerva, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 36–37.

Wahrscheinlicher ist jedoch ein anderer Fall, denn als Reinhard von September bis Oktober 1781 in Stuttgart war, wird er vielleicht auch mit den Proben zur neuen Oper in Beruhung gekommen sein. Haller spielte in dieser Rolle erneut das Schicksal<sup>178</sup> und sang in der letzten Szene die Worte zur Parze Atropos:

<p>IL DESTINO ad ATROPO Rispetti d' Atropo Vita si bella L'inesorabile Ferro spietato. I Dei lo bramano: L'impone il Fato</p>	<p>Das Schicksal zur Atropos. Es schonen mit Ehrfurcht. Ein so schönes Leben Der Atropos unerbittliche Unbarmherzige Scheeren. Die Götter wünschen es: Es gebietet das Schicksal</p>
---	---

Tabelle 3.3: La Nascita di Felicita, Stuttgart: Cotta, 1781, S. 52–53.

Durch seine Verbindung mit der Familie Stäudlin hatte er vermutlich von der neuen Opernproduktion erfahren, denn insbesondere die letzten Szenen müssen in dieser Zeit in Stuttgart eingetroffen und konzipiert worden sein, da sich ab September eine Korrespondenz zwischen Mattia Verazi und See-ger nachweisen lässt, in welcher die Konzeption für den kommenden Geburtstag Franziskas geplant wurde.<sup>179</sup>

Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 115–117. Spätere Beschreibungen eines Taschenkalender beziehen sich lediglich auf das Fest des Vorjahres am 4. Oktober 1780, sowie das Gartenfest 1782 beim Besuch des russischen Grofurstenpaares. Siehe Gottlob Heinrich Rapp: Carl's GartenFeste in Hohenheim, in: Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen 1797, S. 133–144.

<sup>177</sup> Zitiert nach Karl Friedrich Reinhard/Karl Philipp Conz: Episteln, Zürich 1785, S. 59–60. Da der Text von Reinhard laut der Veröffentlichung im März 1781 entstanden war und damit bevor er in Stuttgart gewesen war, wird deutlich, dass die gemeinte Person des Gedichts Stäudlin war. Die Engführung des Namens und zudem die Verbindung zum Theater lassen diese Assoziation als nicht willkürlich erscheinen, auch wenn sich darin vermutlich der Verweis auf den Tübinger Professor und Dichter Albrecht von Haller (1708–1777) findet.

<sup>178</sup> Siehe HStA, A 21 Bü 958.

<sup>179</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 13.

Was Reinhard im März 1781 dichtete und im Mai 1783 mit weiteren dichterischen Kommentaren ergänzte<sup>180</sup>, war entsprechend seine Erinnerung an die Aufführung. Ob er die Aufführung am 10. Januar 1781 gesehen hat, dürfte indes bezweifelt werden, denn in einer der dichterischen Ergänzungen schrieb er:

„Dem Sündenheer des Setzers und Korrektors,  
Dann Musenallmanach es grüßte: Dem,  
Der jene grosse Fehde kühn bestand  
Und Fels auf Fels dem Biltzeschleudrer Sch\*\*  
Entgegen hundertarmig thürmte: Dem,  
Der in Vermischten Poesien sang  
Das Hochgericht, Allegorien ließ  
Um Stellas Grab und Wiege tanzen: Dem,  
Der an dem Arme weiland seiner Minna  
Trotz \*\*'s Steifheit, seinen Guten Fürsten  
Beklatschen hört' auf Stutgards Schauplatz: Dem,“<sup>181</sup>

Stäudlin wird darin unterstellt, dass er am Arme Wilhelmines bei der Aufführung den Fürsten klatschen hörte, wengleich dies wohl eher der dichterischen Freiheit entsprang.

Reinhard berichtete das erste Mal 1781, ebenfalls in einem Gedicht, von einem geplanten Aufenthalt auf dem Hohen Asperg, bei dem er unbekannterweise Grüße von Luise Andreä an Schubart überbringen wollte.<sup>182</sup> Naheliegend wäre es, dass Reinhard nicht alleine reiste, sondern vielleicht noch mit weiteren Freunden die Reise antrat. Da Schubart nach dem Tod Riegers über den Sohn des Regimentsmedicus lediglich begrenzt korrespondieren konnte, haben sich nur äußerst wenige Briefe aus dieser Zeit erhalten – und in keinem wird ein Besuch Reinhardts erwähnt. Und doch wurde auf diesem Weg ein Austausch ermöglicht, der vielleicht den Gruß erklärt, den Schubart seiner Frau aufträgt: „Schiller ist ein groser Kerl – ich lieb' ihn heiß – grüß ihn!“<sup>183</sup> Es lässt sich aufgrund dieser Äußerung jedoch auch vermuten, dass Reinhard nicht mit Schiller zum Hohen Asperg gegangen sein kann, da sich ansonsten ein Gruß erübrigt hätte.

Der zeitweilige Kontakt Reinhardts zur Familie Zumsteeg lässt sich aufgrund der erhaltenen Briefe gut rekonstruieren. Er hat sie im Jahr 1784 besucht, auch übersandte er Zumsteeg Gedichte.<sup>184</sup> Noch bis 1786 ist Wilhelmine das bedeutendste Thema allen Austausches – und er erkundigt sich auch weiterhin am Ende jeden Briefes nach ihr – jedoch mit Reinhardts Stelle als Hauslehrer in Bordeaux wandelten sich die äußeren Umstände. Reinhard unterrichtete wohl auch Musik, denn er bemühte sich noch im Jahr 1788 Frankreich für Zumsteeg interessant zu machen. Als er für seinen „Kleinen“<sup>185</sup> Konzerte von Zumsteeg bekam, beschwerte sich sein Schüler, dass sie zu schwer seien. Da im Folgenden die Rede auf Herrn Teulon kommt, der „bei den Tönen einer Geige in Thränen zerfließt“<sup>186</sup>, schloss Lang daraus, dass Reinhard sich in Bordeaux für die Kammermusikstelle eines Violinisten umsah. Da Zumsteeg aber kaum Violine spielen konnte, und Reinhard vermutlich andererseits auch nicht Cellospielen konnte, muss daraus geschlossen werden, dass es sich vielleicht um die Flötenkonzerte handelte, die ebenfalls auf der Violine spielbar gewesen wären.<sup>187</sup> Da sich Reinhard dafür bedankte, obgleich zwei davon schon in seinem Besitz gewesen waren, liegt es nahe,

<sup>180</sup> Die Datierung findet sich im Titel des Gedichts, siehe Reinhard/Conz: Episteln (1785), S. 59.

<sup>181</sup> Zitiert nach ebd., S. 65.

<sup>182</sup> Das Gedicht wurde teilweise abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 48.

<sup>183</sup> Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief Nr. 218, Mitte Juni 1782, S. 32.

<sup>184</sup> Siehe Karl Friedrich Reinhard: Brief Karl Friedrich Reinhard an Zumsteeg vom 3. Oktober 1784, (D-Sl, Cod hist 4<sup>o</sup> 36). Ebenfalls abgedruckt in Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 709.

<sup>185</sup> Gemeint war wohl der zu diesem Zeitpunkt vierzehnjährige Sohn des Hauses Teulon.

<sup>186</sup> Zitiert nach Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andreä (1909), S. 713.

<sup>187</sup> Zumindest haben sich keine Violinkonzerte Zumsteegs erhalten, wengleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass diese verloren gegangen sind.

dass Zumsteeg mehr als zwei Konzerte übersandte. Fraglich bleibt auch, wen Reinhard meinte, als er schrieb: „Man ist erhöt dran gekommen sie zu spielen.“<sup>188</sup> Die Konzerte müssen entsprechend tatsächlich zur Aufführung gedacht gewesen sein, auch wenn sich bisher noch kein Hinweis auf ein privates oder öffentliches Konzert finden ließ. Es muss davon ausgegangen werden, dass Bruder und Schwester nicht bewusst war, dass es für Zumsteeg als Konzertmeister und Violoncellist abwegig erschienen sein musste, sich als Geiger bei einer französischen Hofkapelle zu bewerben. Des weiteren lässt sich darüber spekulieren, ob nicht die Schwester Reinhardts in ihrem Nachschreiben explizit im Hinblick auf die finanzielle Situation der Violinlehrer abzielte, sodass eine Anstellung als Violoncellist nicht in Frage gekommen wäre. In der Folgezeit kam der Kontakt zum Erliegen. Luise meldete sich erst wieder nach dem Tod ihres Mannes aus Geldnot bei ihm, indem sie ihn bat sich über Aufführungsmöglichkeiten der Opern Zumsteegs zu erkundigen, wohl um etwas Geld damit verdienen zu können. Der Brief Luises wurde nach dem Tod Zumsteegs äußerst spät geschickt, am 30. Juli 1802 und damit etliche Monate nach dem Todesfall. Reinhard entschuldigte sich, dass er ihr nicht weiterhelfen könne, versprach ein gutes Wort für sie einzulegen und bemühte sich auf den Klavierauszug der letzten Oper Zumsteegs Subskribenten zu finden.

### 3.7 Ludwig Schubart

Ludwig Schubarts (1765–1811) Schicksal ist durch dessen Familie mit demjenigen Zumsteegs eng verflochten. Dennoch lassen sich beide wohl nicht als Freunde bezeichnen. Nicht nur die spärlichen Äußerungen in dem einzigen bekannten Brief von Zumsteeg an Ludwig Schubart geben darüber Aufschluss. Es muss eine Freundschaft auf Abstand gewesen sein, denn ein Kontakt bestand nur sporadisch. Dennoch verfasste Ludwig Schubart später Zumsteegs Leichenpredigt. Es ist darüber hinaus vermutlich eher sein Beruf als Literat, der ihn dafür geeignet erscheinen ließ als dass sich aufgrund dieser Tatsache Aussagen über die Freundschaft der beiden gewinnen ließen. Ludwig Schubart hatte darüber hinaus zwar Umgang mit Hofmusikern, allerdings spielte dabei eher Eidenbenz die entscheidende Rolle. Dennoch sind es insbesondere seine Schrift, die später in beinahe allen Lexika wiederholt und für glaubwürdig erachtet wird.

Ludwig Schubart, der Sohn Christian Schubarts, wurde am 6. Februar 1777 an der Hohen Karlschule aufgenommen.<sup>189</sup> Was seine Laufbahn an der Militärakademie anging, muss er recht erfolgreich gewesen sein. Zumindest nennt ihn die *Conduite* [Aufführungs-]Liste auf das Stiftungsfest anno 1779 als einen der drei besten der dritten Abtheilung.<sup>190</sup> Kontakt zu seiner Familie hatte er wenn überhaupt nur zu seiner Mutter. Ludwig beschreibt seinem Vater noch 1782, dass der Kontakt der Familie aufgrund ihrer Ausbildung an der Hohen Karlsschule dazu führte, dass sich Bruder und Schwester kaum zu Gesicht bekamen:

„Mein liebstes Jullchen bekomm ich selten zu sprechen; such mich aber durch Briefe enger mit ihr zu vereinen und sie näher kennen zu lernen: Dann ich versichere Sie, daß wir ohne dieß kaum einander kennten.“<sup>191</sup>

Er muss sich in dieser Zeit auch darum bemüht haben Klavierunterricht zu erhalten.<sup>192</sup> Als im Jahr 1781 der Namenstag Franziskas gefeiert wurde, war Schubart der einzige der Dichter im Umfeld

<sup>188</sup> Zitiert nach Reinhard: Brief Karl Friedrich Reinhard an Zumsteeg vom 3. Oktober 1784. Lang liest statt „erhöt“ die Worte „noch nicht“. Vgl. Lang: C. Fr. Reinhard, R. Zumsteeg und die Schwestern Andrea (1909), S. 713.

<sup>189</sup> Siehe Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 67, 481–482.

<sup>190</sup> Siehe HStA, A 272 Bü 101.

<sup>191</sup> Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 146.

<sup>192</sup> Schubart erhielt Unterricht in „Clavier“ bei Bertsch, der auch im Singen Unterricht erteilte. Siehe HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 82 [Unterricht].

des entstehenden *Schwäbischen Musenalmanachs* von Stäudlin, der aktiv am Fest mitwirkte.<sup>193</sup> Zuerst sollte er im Kaffeehaus vertreten sein, wurde dann aber für einen Chor in die Gärten bestellt.<sup>194</sup> Als Dichter konnte er sich jedenfalls nicht bei den Feierlichkeiten einbringen. Ludwig Schubart zählte wohl nie zu den engsten Freunden von Zumsteeg, allerdings legt die Verbindung Zumsteegs über Christian Schubart sowie dessen Tochter Juliana eine lose Bekanntschaft nahe. Der Briefkontakt zwischen beiden 1787 gibt darüber genauere Auskunft.<sup>195</sup>

Dennoch kann die Verbindung nie ganz abgebrochen sein, denn Schubart verfasste als Schriftsteller und Bekannter die ersten kundigen biographischen Skizzen zum Tode Zumsteegs. Darin thematisiert er die Vertonungen Zumsteegs von Schillers Gedichten, sodass fraglich wird, weshalb er selbst stattdessen lieber einen anderen Komponisten wählte:

„Schiller selbst [...] gab Niemandem so gerne eines seiner Gedichte zur Compositon als Zumsteeg: ein Urtheil, das nicht etwa von bloßer Jugendfreundschaft geleitet und bestimmt ward, sondern auf einer rein ästhetischen Ansicht und dem aufrichtigsten Gefühle beruhte. So übertrug Schiller unserem Z[umsteeg] auch die meisten Compositionen für seinen Musenalmanach.“<sup>196</sup>

Auch wenn die Jahre um 1790 kein enges Verhältnis der einstigen Zöglinge nahelegen, zeigt sich mit der Benennung der Vertonungen Schillers Musenalmanach die Schnittstelle zwischen den Freunden. Ludwig hatte schließlich selbst einige Gedichte zur *Anthologie auf das Jahr 1782* beigetragen und von den jüngst veröffentlichten Musenalmanache Schillers zwischen 1796 und 1800 ist jedenfalls für den im Jahr 1798 veröffentlichten eine Zusammenarbeit von Schiller und Zumsteeg existent gewesen.<sup>197</sup> Die Diskussionen um Literatur und deren Vertonung lässt Ludwig wieder aufleben, wenn er in seinem Abriss fortfährt:

„Indessen von so großem Vortheile dieser sein vertrauter Umgang mit Schiller für seine künstlerische Ausbildung überhaupt war und seyn müßte, und so sehr die zu einer wahren heiligen Sympathie gewordene Innigkeit unter den beiden Freunden in Z. den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und Bessere in der Kunst rege machte und stets lebendig erhielt, so glauben wir dennoch gerade diesem merkwürdigen Einflusse Schillers auf die Richtung des Zumsteeg'schen Talents auch die Mängel zuschreiben zu müssen, an welchen das letzere in Augenblicke seiner ersten Productivität unverkennbar litt. Wir meinen den Mangel eines die ganze Tondichtung durchpulsirenden, sie in ihrer ganzen Erscheinung und in ihrem Seyn durchweg belebenden lyrischen Elements.“<sup>198</sup>

Die romantisch verklärte Sichtweise Schubarts, die gleichzeitig mit einer Kritik sowohl gegenüber Zumsteeg als auch gegenüber Schiller einhergeht, lässt sich als Reminiszenz zu dessen Vertonungen an die gemeinsame Zeit werten. Was die Äußerung allerdings nahelegt ist, dass Schubart sich besonders über die Entstehung der Anthologie äußerte, weil er selbst als Autor dafür tätig war, sodass er aus seinen Erfahrungen schöpfen konnte.

<sup>193</sup> Friedrich Haug stellte dort beispielsweise die Wachsamkeit dar, wohingegen der Musikmeister Seubert als „Wohlthätigkeit“ auftrat, siehe HStA, A 272 Bü 13. Die Liste selbst ist undatiert, aufgrund der chronologischen Reihenfolge umliegender Folien, lässt sich eine Konzeption für Oktober 1781 annehmen.

<sup>194</sup> Siehe ebd.

<sup>195</sup> Siehe oben 79. Der ganze Brief findet sich abgedruckt in Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 68–69.

<sup>196</sup> Zitiert nach D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6.

<sup>197</sup> Allerdings komponierte Zumsteeg in dieser Zeit lediglich vier Lieder (Nr. 125–128). Nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 25–26. Es handelt sich dabei um Mein Traum, Sängers Einsamkeit, Erinnerung und die Die Freuden der Gegenwart. Siehe ebd., S. 255–256.

<sup>198</sup> D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6.

