

4

Knotenpunkte in Zumsteegs Musikausbildung

4.1 Zumsteegs Cellolehrer Agostino Poli

Nicht der erste, aber der wichtigste Lehrer Zumsteegs war Agostino Poli. Als der zehnjährige Zumsteeg auf die Hohe Karlsschule geschickt wurde, war der Italiener bereits fünf Jahre in Funktion eines Hofmusikers mit dem stattlichen Gehalt von 1000 fl.¹ am Württembergischen Hof angestellt. Dieses Gehalt wurde mit seiner Anstellung als Musiklehrer 1775 und kurze Zeit später als Konzertmeister auf immerhin 1500 fl. angehoben – „mit der Bedingung, daß selibger hiervor beständig einen Eleve in dem Violoncell zu informiren und zu herzoglichen Diensten tüchtig zu machen sich angelegen sein lassen soll.“² Da Zumsteeg als jener Eleve auserkoren wurde und deshalb wohl Polis Lehrertätigkeit den angehenden Komponisten am meisten beeinflusst hat, soll sein Leben im Gegensatz zu dem der anderen Lehrer ausführlicher dargestellt werden. Nicht zuletzt geschieht dies auch deshalb, weil sich die bisherigen Besprechungen seines Lebens in der Regel auf kurze negative Kommentare beschrän-

¹ Siehe HStA, A 21 Bü 611, Besoldungsliste von 1767.

² Zitiert nach Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 216; Siehe auch Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), S. 201. Auch nach gründlicher Aktendurchsicht war es mir nicht möglich die entsprechende Akte mit diesem Zitat in den Stuttgarter Beständen zu entdecken. Sittard bezeichnet den ganzen Absatz als „Auszug aus den Engagements der herzoglichen Theater=Virtuosen von 1758 bis 1776“.

ken, die insbesondere durch die Einschätzung von Sittard und Krauß kolportiert wurden.³ In einem zweiten Schritt werden die Schnittmengen der Kompositionen von Zumsteeg und Poli offengelegt.

4.1.1 Virtuose am Württembergischen Hof

Zum Leben Agostino Polis gibt es kaum Forschungsliteratur. Sein Geburtstag wird mit dem 10. Dezember 1739 in Neapel angegeben⁴, bereits Anfang des Jahres 1761 kam er nach Stuttgart.⁵ Im Jahr 1763 wird er bereits im HAB als Cammervirtuose genannt⁶, was sich mit der Angabe Schauers deckt, der als dessen Anstellungsdatum den 2. August 1762 nennt.⁷ Vor ihm waren Johann Heinrich Pothof (1713–1762)⁸ als erster Violoncellist, und Ignaz Voschitka (?–?), Eberhard Malter (1728–1786)⁹ und Carl Gustav Radauer (1682–1765)¹⁰ als weitere Cellisten tätig. Spätestens mit dem Tod Pothofs trat Poli 1763 dessen Stelle an und wurde als erster Violoncellist im HAB vermerkt. Drei Jahre später, im Dezember 1766, folgte er gemeinsam mit zehn weiteren Hofmusikern Karl Eugens auf dessen Reise nach Venedig.¹¹ Hofmusiker finden darüber hinaus Erwähnung in den ergänzten

³ Siehe Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters* (1890), S. 148–150. Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 87–88. Rapp berichtet sogar davon, dass Poli in ein Märchen von Wilhelm Hauff gesetzt worden sei. Siehe Rapp: *Musikstädte der Welt* (1992), S. 46. Diese Äußerung lässt sich leider aufgrund des fehlenden Verweises nicht nachvollziehen. Jedenfalls findet sich kein direkter Verweis in den Märchen-Almanachen von 1826, 1827 und 1828. Vermutlich jedoch bezieht er sich auf die Erzählung „Die Sängerin“ von 1826. Wilhelm Hauff: *Wilhelm Hauff's sämtliche Werke* Ausgabe in 10 Bänden, Bd. 9, Stuttgart 1837, S. 223–292. Meiner Ansicht nach werden in dieser Geschichte allerdings die Sängerin Rosina Balletti alias Giuseppa Bianetti und der Kapellmeister Antonio Boroni alias Carlo Boloni charakterisiert. Zwei Anspielungen finden sich jedoch, in denen Rapp zuzustimmen wäre: Polis Rechtsstreit über die Erdolchung seiner Frau auf der Bühne sowie die abschließende Anekdote über den Arzt, die an eine Erzählung von Justinus Kerner erinnert. Die insgesamt fiktive Geschichte entspinnt sich an einigen Vorkommnissen aus den 1780er Jahren in Stuttgart, wenngleich einzelne Aspekte sicher zu unterschiedlichen Personen und Zeiten gehören. Neuhaus bespricht die Erzählung, übergeht jedoch die Hintergründe zum Hofmusikleben in Stuttgart. Siehe Stefan Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser: Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen 2002, S. 71–75. Das Überspringen dieser Anhaltspunkte zum Verständnis der Werke dient nicht einem besseren Verständnis der Werke, genauso wenig wie die Schreibfehler bei den Akteuren (Giuseppa Fiametti, Carlo Bolani).

⁴ Nach Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 40–41. Schauer nimmt dieses Datum vermutlich aus den Akten der Hohen Karlsschule. HStA, A 272 Bü 133, Anstellungsdekret der Hohen Karlsschule von 1775.

⁵ Vgl. HStA, A 21, Bü 954, Brief vom 11. Januar 1761 [Beschriftet als „Travaco del Poli“]; Aufgrund der zeitlichen Nähe darf wohl angenommen werden, dass Pietro Poli, der im HAB zwischen 1759–60 als Violinist auftaucht, in verwandtschaftlichem Verhältnis zu Agostino stand. Ob es sich allerdings um den Vater handelt, wie Rasch behauptet, ist m. A. nach unwahrscheinlich. Siehe Rudolf Rasch: *Italian Opera in Amsterdam 1750 - 1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis, and Ferrari*, in: Melania Bucciarelli (Hrsg.): *Italian opera in Central Europe : 1614 - 1780; 1: Institutions and ceremonies*, Berlin 2006, S. 115–146, S. 115–136, Fn. 126. Schauer gibt einen Anton als Vater an. Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 41. Agostino Polis eigenen, unehelichen Kinder wurden am 3. Oktober 1765 und am 12. Juli 1770 geboren. Über das Schicksal der Älteren, Anna Maria Katharina, ist lediglich bekannt, dass Poli versuchte, sie im Rahmen der Verhandlungen um die Kapellmeisterstelle an der Ecole des Demoiselles unterzubringen.

⁶ Siehe *Jetzt=florirendes Würtemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1763*, Stuttgart 1762, S. 71

⁷ Da Schauer keine weitere Quellen nennt, ist die Angabe, wenngleich plausibel, vorerst nicht nachvollziehbar. In den Personalakten über Poli (HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 633 [Hofkapelle und Hofmusik]; HStA, A 272 Bü 133) findet sich dort der früheste datierte Nachweis am 8. April 1774, zwei undatierte Briefe stammen wohl von 1770, darüber hinaus existiert der oben zitierte Brief vom 11. Januar 1761 (HStA, A 21 Bü 954).

⁸ Nach Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hrsg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*, [Online-Publikation] (= Schriften zur Südwest-deutschen Hofmusik 1), [Schwetzingen] 2014, S. 1–54, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (besucht am 25. 11. 2015), hier S. 42.

⁹ Nägele/Pelker (Hrsg.): *Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme* (2014), S. 515.

¹⁰ ebd., S. 515.

¹¹ In der Fouriers-Liste, die mit alter Handschrift geschrieben ist, werden einige Musiker der Entourage benannt, die ansonsten nicht im HAB geführt werden. Denkbar wäre, dass sich die anzunehmenden Schreiber, die damaligen Hoffouriers Heinrich Dünger, Carl Gustav Liebenau und Johann Heinrich Epplen, im handschriftlichen Vermerk der italienischen Namen irrten. Ansonsten ist eine weitere Zuordnung bisher nicht möglich. Bei den anderen Musikern handelte

Reiskostenabrechnungen: Lolli und Meroni am 16. November 1769; Trinkgelder für einen Musico Luchini. Auf der Rückreise bekamen „ZährungsKosten“ Cortoni, Rubinelli Baglioni, Manfredi, Steinhardt, Passavanti, auch Jommelli, „Kammermusic Poli untr. Chaise mit 4 Stühl[n] [?] d. 25. Nbris. 350 fl.“, „Und vor den KammerMusic Stainard welcher in Trient zurückgeblieben 8 Zech. fl. 41 fl.“ „Kammer Virtuos Giuseppe Aprile d. 12. Jun. das ihm zu seiner anhero Reise gdgst zugesagte Reisgeld mit 100 Zech: Fl. 523. 48.“ „den 4. Jan. bis 15. Mart. Jommelli, Mari und Cesari, die übrigen 17. Musicorum und Virtuosen [...]“ Alle Zitate nach HStA, A 19a Bü 52. Eine weitere Spur findet sich erst wieder 1768, als Freiherr Alexander von Buwinghamen Polis Anwesenheit in Graveneck am 30. Juli 1768 in seinem Tagebuch vermerkte.¹² Zweck seines dortigen Aufenthaltes waren die musikalischen Umrahmungen der Gravenecker Partie, eine jährliche, bereits zum vierten Mal stattfindende Hirschjagd, zu der Karl Eugen mit der ganzen „Suite“ anreiste: immerhin 452 Personen zuzüglich eines „Commandos“ von der Garde zu Pferd.¹³ Bei einer weiteren Jagd zwei Monate später, am 28. September 1768, spielte Poli sowie der Violinisten Raphaele Aprili als Begleitung des Violinisten Antonio Lolli¹⁴ und des Flötisten Johann Wilhelm Friedrich Steinhart.¹⁵ Kurz darauf bemühte sich Poli im Jahr 1769 um eine längere Reise, dieses Mal allerdings auf eigene Kosten. Der geheime Legationsrat Albrecht Jakob von Bühler (?-?), der in diesem Fall das Schreiben an Karl Eugen übermittelte, berichtete von einem Gespräch mit Poli am 31. August 1769.¹⁶ Er betonte, dass er sowie der Hofmusiker Johannes Wangner¹⁷ versucht hätten, Poli von seinen Urlaubsplänen¹⁸ abzubringen, allerdings „da solches vergeblich war ihm begreiflich zu machen, daß wann solcher [der Urlaub] auch statt haben [lies: finden] sollte, er doch nicht länger als bis 1.^m 9bris [1. November] gehen könne“¹⁹. Bereits hier scheint Poli ein weiter entferntes Ziel ins Auge gefasst zu haben, denn Bühler berichtete weiter: „Er deklamierte mir aber nach langem hin und wider Reden, daß sein Urlaub nicht kürzer als von 3. Monathen seyn könne.“²⁰ Am 26. Juli 1770 wurden jedenfalls bei Mme. Bérault, einem Pariser Musikverlag, geführt vom gleichnamigen Ehepaar, sechs Quartette Polis angekündigt.²¹ Ob

es sich um „54 Niccollo Jom[m]elli [Oberkapellmeister (1714–1774)], 55. [?] „Fongrelli [?], (?-?), 56. [?] Cardono [Tenor? vielleicht Arcangelo Cortoni, (ca. 1730–?)], 57. [Pietro] Martinez [Konzertmeister, (?-?)], 58. [Giovanni] Rubinelli [Contra-Alt, (?-?), 59. [Andrea] Kurz [Violine, (ca. 1714–?)], 60. Luigi Baÿlioni [Violine, (?-?)], 61. [Candido] Passavanti [Kontrabass, (ca. 1737–1795)], 62. [Agostino] Poli [Violoncellist, (1737–1819)], 63. [?] Kunhard [?, (?-?)], 64. [Florian] Deller [Ballettkomponist, (1729–1773)]. Zitiert nach HStA, G 230 Bü 70, Fourriers-Liste zur Rayße nach Venedig.

¹² Siehe Alexander Maximilian Friedrich Freiherr von Buwinghamen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherrn von Buwinghamen-Wallmerode über die 'Land-Reisen' des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in der Zeit von 1767 bis 1773, hrsg. v. Ernst Freiherr von Ziegesar, Stuttgart 1911, S. 67–68

¹³ Siehe ebd., S. 69.

¹⁴ Wenngleich Buwinghamen lediglich Lolli mit dem Nachnamen benennt, kann beinahe ausgeschlossen werden, dass es sich dabei um Caetano Lolli handeln könnte, denn selbiger war zwischen dem 29. April 1768 und dem 10. Juli 1769 nicht angestellt. Siehe Nägele/Pelker (Hrsg.): Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme (2014), S. 511.

¹⁵ Siehe Buwinghamen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten (1911), S. 87–88.

¹⁶ Siehe HStA, A 21 Bü 611, Schreiben vom 31. August 1769

¹⁷ Johannes Wangner (1727–1774), Notist und Sänger im Alt, nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 276 [Verlassenschaftssachen]; Seine Personalakte enthält nur ein einziges Schreiben von ihm, datiert auf den 9. Juli 1769. Vgl. Nägele/Pelker (Hrsg.): Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme (2014), S. 500

¹⁸ Poli war nicht der Einzige, der um Urlaub gebeten hat und so liegt es aufgrund eines kurzen undatierten Aktenvermerks nahe, dass sich die Länge des Urlaubs nach der Stellung am Hof richtete: Lolli etwa hatte bis 20. Dezember Urlaub, Steinhardt und Poli [als Polÿ bezeichnet] [mit Bleistift vermerkt] bis zum 1. November, Thorante Agustinelli, Johannes Nisle, Gabriele Missieri und NN Lepy bis zum 20. September. Siehe HStA, A 21 Bü 611.

¹⁹ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 31. August 1769.

²⁰ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 31. August 1769.

²¹ Siehe *Annonces, affiches et avis*, 26. juillet 1770 (S. 751). Die Angaben nach Anik Devriès-Lesure: L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces (= Sciences de la musique), Paris 2005, S. 422. Die Angaben ließen sich allerdings nicht überprüfen, denn die *Annonces, affiches et avis* erschienen wöchentlich immer mittwochs, was im Jahr 1770 auf den 25. Juli (Ausgabe Nr. 30) bzw. den 12. Dezember (Nr. 50) fiel, in beiden Fällen werden die Werke Polis nicht erwähnt.

deshalb Paris als Ziel seines Urlaubs von 1769 angenommen werden kann, oder ob Poli 1770 erneut eine Reise nach Paris angetreten hat, muss vorerst im Unklaren bleiben.²² Auf dem Pariser Druck wurde sein Name mit dem Zusatz „1er violoncelle au service de M. Le duc régnant de Wirtemberg. Prix 9 Liv.“ genannt.²³ Im anhängenden Verlagskatalog erschienen die Quartette dann unter der Rubrik „Simphonie“.²⁴ Die Tatsache, dass er sich als erster Cellist bezeichnete, bestärkt die Annahme, dass es sich bei dem undatierten Druck der Quartette um diesen handelte, als er lediglich diese Stellung innehatte. Gewidmet wurden die Quartette „A. M.^R DE S^T GEORGE“, womit der Geiger und Komponist Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges²⁵ gemeint war. Im neugegründeten Pariser Orchester von Gossec spielte Bologne seit 1769 mit und avancierte zu einem Publikumsliebling, der zudem über gute Kontakte in die Pariser Gesellschaft verfügte und Poli die Möglichkeit gab, seine ersten Kompositionen zu veröffentlichen. Da sich Poli im Vorwort dieser Quartette als Fremder bezeichnet und darüber hinaus seine Werke in einer Stadt der blühenden Künste unbekannt seien, müssen sie wohl als dessen erste Veröffentlichungen gewertet werden. Bereits am 13. Dezember 1770 wurde ein weiterer Druck, bestehend aus sechs Quintetten, angekündigt.²⁶ Der Druck wurde bezeichnet als „6 Quatuors per flauto, violino, alto, violoncello e basso composés par Augustin Poli. Oeuvre 2me. Prix 9 liv. Chez Mad. Bérault.“, woraus sich vermuten lässt, dass Poli erneut mit

²² Poli wurde von Buwinghamen erneut auf der Hirschjagd im Juli 1770 erwähnt, die allerdings in Deinach stattfand, wo sich praktisch die gesamte Hofkapelle befand. Poli teilte sich die Dachkammern über dem Schloss mit Hübler, Greube Sen., Blesner Sen., Schulfink, Majer und Elias. Siehe Buwinghamen-Wallmerode: Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten (1911), S. 190–191, 7. Juli 1770. In eben dieser Zeit muss Charles Burney (1726–1814) am Hof in Ludwigsburg angekommen sein, sodass ihm nichts anderes überblieb, als zu konstatieren, „daß sich der Herzog dreyzehn Meilen entfernt zu Graveneck aufhielt, und kaum ein guter Musikus in der Stadt geblieben war.“ Zitiert nach Charles Burney: Carl Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Bd. 2, Hamburg 1773, S. 77. Während Burney viele der angestellten Musiker und Sänger namentlich erwähnt, übergeht er die tiefen Streicher ganz.

²³ Siehe das dritte Flötenkonzert von Wendling. Johann Baptist Wendling: Concerto [No III, D] a flauto principale, Paris 1770, RISM W 748. Es wurde 1770 bei Bérault gedruckt – und damit zeitlich später als sein viertes. Angekündigt wurden Polis Quartette als auch die späteren Quintette unter der Rubrik „Quatuor“ für 9 [Livres] wie folgt: „Poli 1r ... 9 [Livres] / Poli Quinque ... 9 [Livres].“ Die Verknüpfung der Werke Wendlings mit dem Stuttgarter Hof zeigt sich ebenfalls bei seinen von Le Clerc herausgegebenen *Sei Sonate*, deren Widmung lautet: „Dedicate al celebre Signor Nicolò Jommelli, Maestro di Capella, e Direttore d'ella Musica di S.A.S. Il Sigr: Duca regnante di Wirtemberg, e Teck, &c.“ Zitiert nach ders.: *Sei Sonate*, Paris 1773, RISM W 750.

²⁴ Dort aufgeführt als: „Rombach ... 6 [Livres] / Leémans 2e 6 [Livres] / Baudron 1er. 6 [Livres] / Georg Fakaerti ... 7 [Livres] 4 [Sous] Mr. De Beecke Capitaine 4.e ... 12 [Livres] / 1ere Suite de Concert Militaire 2 [Livres] 8 [Sous] / 2e. Suite Idem 2 [Livres] 8 [Sous] / Holtzbaur 3e ... 12 [Livres] / Holtzbaur 4e ... 7 [Livres] 4 [Sous] / Hayden 8e ... 12 [Livres] / 3e suite de Concert militaire ... 3 [Livres] / 4eme Idem ... 3 [Livres] / Poli Quatuor ... 9 [Livres]“. Im selben Katalog finden sich unter der Rubrik „Concerto de Violon“ die Einträge: „Lolli 4e ... 7 [Livres] 4 [Sous] / Wendling 4e pour Flute ... 7 [Livres] 4 [Sous]“.

²⁵ Dessen Familie hatte in den 1750er Jahren durch sozialen Aufstieg neue finanzielle Möglichkeiten erlangt, sodass er selbst bereits 1757 in den Adelsstand erhoben wurde und sich eine Ausbildung in der Violine, im Fechten und Reiten leisten konnte. Obgleich er einen Fechtkampf im Jahr 1766 gegen den Italiener Giuseppe Faldoni verlor, bezeichnete ihn sein Widersacher als „the finest swordsman in Europe“. Zitiert nach Henry Angelo: *Reminiscences Of Henry Angelo With Memoirs Of His Late Father And Friends*, London 1830, S. 529. Diese und andere Anekdoten befeuerten die Gerüchteküche in Paris, wodurch Bologne sich einen Ruf als Passepartout erwarb. Ab 1764 wurden ihm Kompositionen gewidmet – neben Poli unter anderem auch von Gossec und Lolli. Dass Lolli für Poli Empfehlungsschreiben verfertigte und entsprechend über Ersteren der Kontakt nach Paris zustande kam, ist eine nahliegende Vermutung, die allerdings bisher noch nicht bewiesen werden konnte. Fest steht, dass Lolli zumindest am 21., 23., 24. April, am 31. Mai und am 21. Juni 1764 Konzerte in Paris gab. Die Tatsache, dass er an Allerheiligen, dem 1. November 1766, ein Konzert in Paris gab, während sich die anderen Musiker in der Entourage von Karl Eugen auf der Italienreise befanden, unterstreicht noch einmal die Freiheit, die sich Lolli nehmen konnte. Da in der Notiz zum *Concert spirituel* im *Mercure de France* von 1766 die Rede davon ist, dass „il [Lolli] ravit les auditeurs encore plus que l'année dernière“. Zitiert nach Anonym, in: *Mercure de France*, Dez. 1766, S. 200. Es muss davon ausgegangen werden, dass er auch im Jahr 1765 eine Parisreise angetreten hatte. Siehe Albert Mell: Lolli, Antonio, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/16891> (besucht am 10. 03. 2014).

²⁶ Siehe AA, 13. Décembre 1770 (Supplement, S. 1152). Die Angaben nach Devriès-Lesure: *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces* (2005), S. 422.

dem Pariser Verlag Kontakt hatte oder die Quintette gemeinsam mit den Quartetten dem Ehepaar Bérault hatte zukommen lassen. Dass er allerdings bei der Ankündigung im Gegensatz zum vorherigen Druck mit seinem eingedeutschten Namen Augustin genannt wird, muss als Indiz dafür gelten, dass er den Druck von Stuttgart aus, vielleicht über einen Mittelsmann, arrangiert hatte. Es hat sich allerdings kein Druck, sondern nur eine Abschrift der Quintette erhalten.²⁷ In den Quintetten tritt sowohl die Flöte als auch das Cello in den Vordergrund, sodass sie prinzipiell der Besetzung einer „Sinfonia concertante“ entsprechen.²⁸ Zwischen den Jahren 1771 und 1774 schweigen die Akten. Poli behielt zwar seine Anstellung als erster Violoncellist, allerdings lassen sich weiterhin kaum Ereignisse aus seinem Leben rekonstruieren.²⁹ Mit der Entstehung der Musikausbildung an der Hohen Karlsschule ergaben sich für Poli neue Möglichkeiten, um sich bei Karl Eugen hervorzutun. Da die Gnade des Herzogs allerdings unberechenbar war, konnte ein unbedachter Satz oder Blick zum Ende der eigenen Karriere führen – und entsprechend verwundert es nicht, dass in einer erhaltenen Notiz Polis sich die Erkundigung erhalten hat, in welcher er sich darüber informieren möchte, ob er in Ungnade gefallen sei, denn „[...] es scheint, dass seine Durchlaucht mich wütend und mit grimmiger Miene angeschaut hätte“³⁰.

4.1.2 Konzertmeister und Lehrer

Ab Januar 1775 logierte Poli in Ludwigsburg in einem Wirtshaus, vermutlich weil er bereits Musikunterricht an der Hohen Karlsschule zu geben hatte, obwohl die Übernahme der Kosten für diese Unterbringungen jedoch noch nicht geklärt werden konnten.³¹ Dies deutet auf eine sehr kurzfristige Einstellung Polis hin, hatte man doch durch den im Jahr zuvor eingeführten Musikzweig der Hohen Karlsschule einen gestiegenen Bedarf an Musiklehrern. Auch der Tod des Organisten Johann Friedrich Seemann³² am 23. Januar 1775³³ verschärfte die Situation weiter.³⁴ Polis Aufnahmedatum als Lehrer der Akademie wurde jedoch mit dem 3. Januar 1775 vermerkt.³⁵ Zwei Monate später scheint es zu einem ersten, wenngleich nicht sonderlich gewichtigen Zwist zwischen dem Ballettmeister

²⁷ Siehe Agostino Poli: [Quintette], Paris, RISM ID no. 150205137, RISM ID no. 150205138, RISM ID no. 150205139, RISM ID no. 150205140, RISM ID no. 150205141. In der „Gieddes nodesamling“ in DK-KK finden sich lediglich fünf Quintette; Sie sind nummeriert von Nr. 1 bis Nr. 5. Ob die im Katalog angekündigten Quintetten mit den handschriftlich vorhandenen Quintetten identisch sind, kann nicht sicher bestimmt werden, liegt aber aufgrund der hohen Kongruenz sowie der stilistischen Nähe zu den Quartetten nahe.

²⁸ Der Gedanke liegt auch deshalb nahe, da sich beispielsweise in der Gieddes Abschrift des dritten Quintetts sowohl bei der Flöte als auch bei Violine und Cello die Ergänzung „Concertanto“ findet.

²⁹ Es lässt sich jedoch nachweisen, dass er in Stuttgart regelmäßig seinen Lohn abholte. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 193 [TheatralCassen Rechnung], Quittung 35–48.

³⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Brief vom 8. November 1774

³¹ „In Unterthänigkeit habe ich wegen dem Poly, der dem ganzem Winter über allhier und im Wirths-Hauß frey ein logirt worden ißt, anfragen wollen;“ Zitiert nach ebd., Schreiben vom 21. März 1775. Darüber findet sich die erste erhaltene Unterschrift in den Schulakten von Poli, in welchen dieser als Musiklehrer ab März 1775 unterschreibt. Siehe HStA, A 272 Bü 162; Die Akten vom Januar und Februar haben sich nicht erhalten, in welchen Polis Name vermutlich auch aufgetaucht wäre.

³² In den Akten wird der 24. als Sterbetag genannt, was vermutlich die Datumsangabe des Kämmerers war. Siehe HStA, A 21 Bü 276

³³ Das offizielle Schreiben an Karl Eugen zum Tod Seemanns wurde nur von vertrauten Personen unterzeichnet. Es unterschrieben „d. Music=Meister Christian Stauch / d. Music=Meister Bertsch / d. des vers. Schwester Christiana Margarethe Seemannin“. Zitiert nach ebd.

³⁴ Ob Poli die Stelle Seemanns erhielt, wie Abert behauptet, geht aus den Akten nicht hervor und wirkt unplausibel. Siehe Abert: *Die dramatische Musik* (1907), S. 535. Vermutlich folgt Haering den Annahmen Aberts. Vgl. Haering: *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann* (1925), S. 26

³⁵ In den Akten der Hohen Karlsschule wurde in seiner Personalakte unter der Rubrik „Zuwachs“ der 3. Jan. 1775 vermerkt. Siehe HStA, A 272 Bü 133

Luigi Balletti³⁶ und Poli gekommen zu sein, denn am 16. März 1775, so berichtet der den Vorfall untersuchende Major, habe der Tanzmeister „auf der öffentlichen Straße in der Nähe von dem WirthsHaus [den Kammervirtuosen Poli] insultirt.“³⁷ Während sich der Ausgang des Verfahrens nicht überliefert hat, deutet der Tatsachengang und die Erklärung der Kontrahenten bereits die Streitereien der kommenden Jahre an.³⁸ Poli beschreibt, wie er nichtsahnend vom Tanzmeister auf der Straße und damit in aller Öffentlichkeit beleidigt worden sei. Balletti hatte offenbar dessen Hut auf die Straße geworfen, wengleich dieser beschwichtigte, es habe sich nur um einen Scherz gehandelt.³⁹ Beide seien ja bereits seit 13 Jahren (ein Verweis auf den Zeitpunkt seiner Einstellung als Kammervirtuose) befreundet und Poli wolle ihm diesen Vorfall lediglich als Beleidigung auslegen. Womöglich hatte Poli im Sommer 1775 Urlaub, zumindest aber finden sich zeitweise (Juli, August, September) in den monatlich abgezeichneten Unterrichtslisten keine Unterschriften von ihm.⁴⁰ Ein im Oktober festgehaltener Beschluss, in welchem Poli das Amt des Konzertmeisters⁴¹ angetragen wurde, trat zum nächsten Quartal in Kraft, also dem 10. November 1775.⁴² Ab diesem Zeitpunkt hatte Poli ganz offiziell alle Aufgaben der Konzertmeisterstelle zu erfüllen. Und spätestens damit lag sein Einkommen bei den verhältnismäßig hohen 1500 fl.⁴³ Dies war ein beträchtliches Gehalt, wenn man bedenkt, dass alle Musikeleven und künftigen Hofmusiker – immerhin 25 – der Hohen Karlsschule 1779 insgesamt lediglich 2450 fl. bekamen.⁴⁴ Die Aufgaben Polis an der Akademie einzuschätzen ist schwierig, jedoch zählte zu seiner Unterrichtstätigkeit am Violoncello vermutlich ebenfalls Unterricht in der Komposition. Wie seine Pflichten genau aussahen, lässt sich nicht exakt sagen. Während den Verhandlungen um die Stelle des Kapellmeister wurden in einem Schreiben einige der offenbar verhandelbaren Aufgaben erwähnt:

„Im Fall es nun Euer Herzoglichen Durchlaucht nicht gnädigst gefällig seyn sollte, ihm einen solchen Gehalt auszusezen, so wolle er als Concert-Meister solange es Euer Herzoglichen Durchlaucht gdst gefällig seyn werde, gegen den bißherigen Gehalt seinen Dienst neben der Direction

³⁶ Vgl. Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 54

³⁷ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 16., 17., 19., 20., 29. März 1775

³⁸ Es darf allerdings wohl angenommen werden, dass die Schlichtung, die Bühler am 29. März empfahl, auch so umgesetzt wurde. Im letzten Vermerk wird empfohlen, „diese Sache zwischen dem Cammer Musico Poli und Tänzer Balletti in der Güte zu Vergleichen.“ Zitiert nach ebd., Vermerk vom 29. März 1775. Da Balletti bereits am 26. April 1775 starb, erübrigte sich ein weiterer Rechtsstreit ohnehin.

³⁹ Hüte waren in Württemberg in besonderem Maße Gegenstände, an denen sich Respekt und Disrespekt äußern ließ. Beispielsweise beschreibt ein anonym Autor 1783: „Der cammerRat St- ein Mann von unbescholtenen Sitten, hatte schon vor einem Jar mit einem gewissen Lieutenant von Böhmen, wegen des HutAbziehens, Disputen gehabt (denn Sie müssen wissen, daß das HutAbziehen hier etwas sehr wichtiges ist, und daß die Soldaten behaupten, sie stellten auf der Schildwache den Herzog vor).“ Zitiert nach Anonym: Mörderischer Vorfall in Stuttgart, in: Stats-Anzeigen 3 (1783), S. 381–382.

⁴⁰ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

⁴¹ Das Amt war seit der Entlassung oder „Dimittierung“ der italienischen Musiker bereits seit Ende 1774 vacant. Am 29. Juli 1774 wurde der vorherige Konzertmeister Martinez entlassen. Vgl. HStA, A 21 Bü 611; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 616 [Hofkapelle und Hofmusik].

⁴² Siehe HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 23. Oktober 1775; daher vermutlich auch die Angabe von Schauer. Vgl. Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 41. Vgl. dazu auch HStA, A 21 Bü 611.

⁴³ Spätestens am 11. November 1775 (Martini) verdiente er 1500 fl., am 5. Dezember 1774 wurde er allerdings noch immer lediglich unter den Violoncellisten geführt, siehe ebd. Schauer benennt das Datum der Lohnerhöhung auf den 28. September 1770, was vermutlich auf die Angabe von Sittard zurückgeht. Obwohl es mir nicht möglich war, das entsprechende Dekret aufzufinden, gehe ich davon aus, dass die Angabe korrekt ist. Auf diesem Schreiben könnte sich ebenfalls der von Sittard zitierte und bei Schauer wiederholte Verweis befinden, dass Poli „einen Eleve in dem Violoncell zu informiren und zu herzoglichen Diensten tüchtig zu machen sich angelegen sein lassen soll.“ Zitiert nach Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), Bd. 2, S. 201. In den Akten betreffs der Anstellung Polis als Kapellmeister finden sich Erwähnungen des von Poli zu gebenden Unterrichts, sodass sie die Existenz der von Sittard zitierten Notiz als glaubhaft erscheinen lassen. Vgl. HStA, A 21 Bü 613, 25. und 27. Februar 1782.

⁴⁴ Siehe HStA, A 21 Bü 611. Die Bezahlung von Jommelli im Jahr 1767 mit 6000 Gulden war im Vergleich geradezu unglaublich hoch.

des Orchester, wenn es gdt[.] verlangt mehr, Unterricht auf dem Violon geben: hingegen aber da er als Concert-Meister weder mit dem Unterricht im Singen, noch mit Composition der Music etwas zu thun habe, er in Unterthänigkeit bitten möchte, daß ihn dißfalls vor die Zukunft nichts zugemutet werden möchte.“⁴⁵

In einer weiteren Akte wurde vermerkt: „Concertmeister Poli / 6 Stunden an den / Tonkünstler Haeusler Violoncello“.⁴⁶

Zu einem weiteren Streit kam es zu Beginn des Jahres 1777. Kapellmeister Boroni sowie Konzertmeister Poli, die in Erwartung der Ankunft des Herzogs in der Militärakademie vor dem Orchester in einen verbalen Streit geraten waren, beschuldigten sich gegenseitig der Beleidigung.⁴⁷ Beiden wurde jedoch am 7. Januar von Karl Eugen persönlich befohlen, diese Streitigkeiten zu unterlassen und sich friedlich zu betragen.⁴⁸ Diesem Streit vorausgegangen waren die Vorbereitungen und Proben zur Geburtstagsfeier Franziskas von Hohenheim. Uriot hatte sich für die Übertragung des Librettos in italienische Verse an Poli gewandt, außerdem hatte er für das dritte Divertissement noch keine Vertonung und war deshalb um einen Komponisten bemüht. Ballettmeister Vincent Saunier (vor 1753 – nach 1789) sollte dem Komponisten des Stückes⁴⁹ vor allem die Tonsprache („*ton*“) mitteilen.⁵⁰ Es scheint naheliegend, dass letztlich Poli auch in die Komposition involviert war, da Saunier und Boroni als Komponisten ausscheiden und Poli ohnehin selbst um den Text bemüht war.⁵¹ Dennoch erscheint im späteren französisch-italienischen Textbuch der Name Boronis als Komponist.⁵² Womöglich stellte dieser Anlass den Auslöser des Streits zwischen Poli und Boroni dar und mag dazu beigetragen haben, dass der Kapellmeister Stuttgart verlassen wollte. Da im Sommer eines jeden Jahres mit der Planung für die Geburtstagsfeierlichkeiten Franziska von Hohenheims begonnen wurde, trat in diesem Jahr Agostino Poli im Bereich der Musik endgültig hervor. Den Stoff besorgte Uriot, der im Frühsommer 1777 mit drei Partituren aus Paris zurückkehrte und diese zur Aufführung vorschlug. Die Rollenverteilung oblag bereits der Pflicht des Konzertmeisters:

„Wie denn auch Prof. Uriot unter commication mit dem Concert Meister Poli, die Austheilung der Rollen von dieser Piece [Le Magnifique von Gretry] in seinem Aufsatz auf gdste ratification entworfen hat.“⁵³

⁴⁵ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 316v, 27. Februar 1782.

⁴⁶ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 82, fol. 89. Leider ist diese Akte nicht datiert. Allerdings lässt sich aufgrund der Nennung einiger Zöglinge schlussfolgern, dass die Akte wohl 1781 entstanden ist. Ich halte es für wahrscheinlich, dass die anderen Cellisten deshalb nicht auftauchen, weil außer Häusler niemand von Poli zusätzlichen Unterricht nahm. In einer Beilage zum Vorlesungsverzeichnis befindet sich der mit nachträglicher Hand auf das Jahr 1784 datierte Vermerk. Vgl. HStA, A 272 [Hohe Karlsschule] Bü 83 [Unterricht]. Darin tauchen zum ersten Mal Unterrichtspreise von Lehrern der Hohen Karlsschule für Privatstunden auf. Musik wurde mit monatlich 4 fl. angegeben.

⁴⁷ Siehe HStA, A 21 Bü 613, 5. Januar 1777.

⁴⁸ Siehe ebd., 7. Januar 1777.

⁴⁹ Karl Eugen hatte offenbar Uriot auch den Auftrag zur Vertonung gegeben, der jedoch für die Komposition Poli vorschlug. Ob Poli die Komposition übernahm oder letztlich doch Boroni hinzugezogen wurde, steht nicht fest. Vgl. HStA, A 21 Bü 958, Brief Uriot an Karl Eugen vom 14. November 1776.

⁵⁰ „C'est certainement à S.A.S. a ordonner la Musique du Divertissement, et je ne seais [!] pas si pour la faire composer, Monseigneur peut avoir en vue d'autres personnes que M. le Maître de chapelle, quant à la musique de la Danse, qui y en attachée j'ai déjà prévenu M. Saunier de choisir dans toute celle qu'il a les airs qui conviendront le mieux au genre des Danses qui doit être exécutés, et je lui ai recommandé d'en donner le ton au compositeur qu'il l'y règle en faisant la musique des morceaux dedant [...]“ Zitiert nach ebd., Brief Uriot an Karl Eugen vom 14. November 1776.

⁵¹ „je crois qu'il serait difficile de trouver quelqu'un qui put mieux reussir dans ce genre de poesie, d'autant plus qu'en me traduisant, il a contimellement-eu en vue de donner a ses vers la forme et le tour propres a recevoir toute la melodie et l'harmonie musicales que demander les sentiments qu'ils expriment.“ Zitiert nach ebd. Gleichzeitig ist es das letzte Divertissement, das auf Französisch geschrieben und ins Italienische übertragen wurde. Ab 1778 sind die Libretto auf Deutsch, wobei stets im letzten Teil Chöre und Gesänge auftreten. Am 10. Januar 1778 taucht Polis Name auf den Libretti zum ersten Mal als Komponist auf.

⁵² Siehe Fete allegorique pour celebrer le jour [...] 1777, Stoutgard 1777.

⁵³ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 959 [Theater], fol. 94.

Poli blieb als Konzertmeister im Amt und war vermutlich ebenfalls im Gespräch, den Posten des Kapellmeisters zu erfüllen. Spätestens seit 1778 komponierte er beinahe jährlich ein Singspiel⁵⁴, das von den Eleven und Zöglingen der Hohen Karlsschule aufgeführt wurde.⁵⁵ Als dann im Verlauf des Jahres 1782 die Verhandlungen über seine Einstellung als Kapellmeister einsetzten, lassen sich durch seine Äußerungen erneut Rückschlüsse auf die Hintergründe dieser Position ziehen: Da der Kapellmeister Mazzanti aus Altersgründen bereits zu Beginn des Jahres 1781 um seine Entlassung gebeten hatte, die ihm auch bewilligt wurde, war die Stelle des Kapellmeisters wieder vakant.⁵⁶ In den folgenden Verhandlungen um diese Stelle forderte Poli in seinem Schreiben vom 21. Februar 1782 dieselbe Bezahlung wie Boroni:

„Pour ce qui regarde les appointements, l’offre que vous m’aviez faite n’étant pas acceptable à tous égards [sic!], et comme vous exigez monsieur, que je vous marque le traitement que je souhaite pour remplir dans toute leur étendue les devoirs, qui me seront imposés relativement à toutes les parties de la musique, j’ai l’honneur de vous dire, que je ne pourrais m’en charger qu’avec l’appointement de 2500 Louis d’or exemptes de toute taxe, et revenue, à commencer de la S:t Martin 1781 temps, au quel j’ai réellement fait L’emploi, et les Ouvrages d’un maître de Chapelle.“⁵⁷

Gerade in den Verhandlungen über den Posten als Kapellmeister, die von Februar bis April geführt wurden, standen sich für das Oberhofmarschallamt Regierungsrat Johann Friedrich Kauffmann (1736–1809) im Auftrag von Karl Eugen und Poli erbittert gegenüber.⁵⁸ Da die Tätigkeit des Kapellmeisters dennoch verrichtet werden musste, fühlte sich Poli wohl in der stärkeren Position.⁵⁹

„Comme le temps presse pour la composition de la musique, MM le Duc espère que, dans cette occasion, vous lui donnerez une nouvelle preuve de votre zèle, en vous mettant d’abord au travail.“⁶⁰

Zu diesem Zeitpunkt kann entsprechend die Komposition der Oper noch nicht vollendet gewesen sein. Poli beharrte auf seiner Forderung von 2500 fl. und führte immer wieder an, dass er für die bisher geschriebenen drei Opern noch nicht entlohnt worden sei, und ohnehin sei er als Kapellmeister bereits seit November im Amt und müsse entsprechend für diese Zeit ebenfalls vergütet werden. Der Herzog spielte auf Zeit, eine Taktik, die vorerst wirkungslos blieb, da Poli seine Stellung als Konzertmeister lieber behalten wollte, als diese zugunsten der Kapellmeisterstelle aufzugeben. Nach einiger Zeit bot Poli an, den herzoglichen Gehaltsvorschlag anzunehmen, wenn dafür seine Tochter an der Ecole des Demoiselle angenommen werden würde – war er doch bereits zuvor mit einem Schreiben an Karl Eugen herangetreten, um seine zehnjährige Tochter an der Ecole des Demoiselles unterzubringen. Vielleicht hatte er darauf spekuliert, dass sie später als Schauspielerin und Sänge-

⁵⁴ Es handelt sich dabei um die Werke (jeweils nach den Titeln der bei Cotta erschienenen Libretti): Am 10. Januar 1778 *Denkmal des besten Herzens* (erhalten in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 640 [Hofmusik und Theater], am 10. Januar 1779 *Der Preis der Tugend* (auch: *Das Bild der Bescheidenheit* (erhalten als Manuskript in HStA, A 21 Bü 958, am 10. Januar 1781 *Minerva*, am 17. September 1782 *Les Fêtes Thessaliennes*, (Textbuch erhalten in HStA, A 21 Bü 640 HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 641 [Hofmusik und Theater]). Das zuletzt genannte wurde allerdings nur teilweise von ihm komponiert; Zumsteeg, Gauß und Dietter haben ebenfalls einige Nummern beigetragen.

⁵⁵ Von den Singspielen haben sich lediglich die Libretti erhalten. Aufgrund der verzeichneten Sänger lässt sich annehmen, dass sie ausschließlich von Schülern aufgeführt wurden. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 316v.

⁵⁶ Seine Bitte um Entlassung ist datiert mit dem 13. Januar 1781, in welcher er um 250 Gulden Reisegeld nach Rom bittet. Das Datum legt nahe, dass er die Kündigung direkt nach dem Geburtstag der Gräfin abschickte. In seiner Personalakte wurde jedoch der 25. Mai 1781 vermerkt. Siehe HStA, A 272 Bü 133.

⁵⁷ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 21. Februar 1782.

⁵⁸ Unter anderem drohte Poli damit, den Dienst nach 18 Jahren zu quittieren, wenn seinen Forderungen nicht nachgekommen werde. Siehe HStA, A 21 Bü 954, Brief datiert auf den 27. Februar 1782.

⁵⁹ Erneut musste die Oper unter großem Zeitdruck entstehen, sodass vermutlich Poli kompositorische Aufgaben an die Karlsschüler delegierte.

⁶⁰ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 13, Brief von Verazi an Seeger vom 16. November 1781.

rin übernommen werden würde, oder er hoffte insgeheim darauf, sie selbst ausbilden zu können.⁶¹ Dies stellte jedoch eine abwegige Forderung dar, denn kurz zuvor hatte Karl Eugen entschieden, dass lediglich adelige Töchter dort ausgebildet werden könnten. Dementsprechend ignorierte Karl Eugen sämtliche Forderungen Polis und am 22. April 1782 unterschrieb letzterer den neuen Vertrag des Kapellmeisters. Karl Eugen hatte sich dabei in allen Punkten durchgesetzt und darüber hinaus noch die von Poli zur Verbesserung seines ursprünglichen Vorschlags angebotenen Gesangsstunden angenommen.⁶² Die im Gegenzug gewährten 300 fl. für die drei bereits komponierten Opern waren für Poli sicher ein schwacher Trost.⁶³ Auf welche Opern sich Poli dabei bezieht, lässt sich nicht sagen. Dennoch nahm er seine Arbeit sofort auf, denn direkt nach seiner Unterschrift schrieb Poli dem ehemaligen Violinisten Martinez, der bis 1774 im Hoforchester tätig war. In diesem heute verlorenen Brief hatte Poli ihn in seiner neuen Funktion als Kapellmeister womöglich nach neuen Talenten in Neapel gefragt, denn Martinez antwortete prompt, indem er ihm Ambrogio Minoja (1752–1825?) empfahl.⁶⁴ Dieser Brief zeigt, dass sich Poli Gedanken darüber gemacht haben muss, wie die durch seinen Aufstieg vakant werdende Stelle des Konzertmeisters besetzt werden sollte. Durch das Vorhaben, wieder einen italienischen Musiker dafür einzusetzen, zeigt sich Polis Wunsch, die entscheidenden Posten innerhalb der Hofkapelle nicht an die selbst ausgebildeten Zöglinge zu vergeben, sondern externe Musiker aus Italien dafür nach Stuttgart zu holen.

4.1.3 Berufung als württembergischer Kapellmeister

Als Poli der Posten des Kapellmeisters angetragen wurde, war demnach zu diesem Zeitpunkt Mazzanti längst zurückgetreten und damit die Stelle noch immer vakant. Dennoch musste unter großem Zeitdruck eine neue Oper entstehen: Denn der russische Großfürst und spätere russische Zar Paul I. kam auf seiner vierzehntonatigen Inkognitoreise mit Marija Fjodorovna, geborene Sophie Dorothea von Württemberg, überraschend an den Württembergischen Hof. Das aufgeführte Stück mit dem Titel „Les Fêtes Thessaliennes“ wurde noch an deren Ankunftsstag, dem 12. September 1782 aufgeführt.⁶⁵ Wohl aufgrund des extremen Zeitdrucks steuerten außer Poli auch die neuen Hofmusiker Zumsteeg, Dietter und Gauß einzelne Abschnitte der Komposition bei.⁶⁶ Karl Eugen engagierte in den Hauptrollen zwei gefeierte Kastraten: Dal Prato und Amantini.⁶⁷ In der einzigen erschienenen Kritik des Stücks im *Deutschen Museum* wird in einem anonymen Leserbrief aus Basel vernichtende Kritik geübt.⁶⁸ Nach einer langen Beschreibung des Stückes folgt das kurze Fazit:

⁶¹ Siehe HStA, A 273 [Ecole des Demoiselle] Bü 1 [Allgemeines].

⁶² Siehe HStA, A 21 Bü 613, Vertrag vom 22. April 1782. Eine weitere Abschrift unter ebd., fol. 245–246; Eine französische Vorlage ebenfalls in HStA, A 21 Bü 954.

⁶³ Siehe ebd., fol. 289–290.

⁶⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 133. Aus dem Brief geht ebenso hervor, dass sich Martinez Frau sowie Baglioni (wahrscheinlich Luigi) ebenfalls in Neapel aufhalten würden. Sowohl Martinez wie auch Baglioni waren 1774 aus dem Orchester entlassen worden.

⁶⁵ Die Noten befinden sich in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 9. Siehe HStA, A 21 Bü 959; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 121 [Besuche am württembergischen Hof].

⁶⁶ Vgl. dazu den Kommentar Sittards: „Die Musik war von Poli, die Ballets von Regnault, Decorationen und Costüme von Guibal. Diese Ballet= und Decorations=Oper war nichts anderes als ein schwacher Aufguß der oben beschriebenen ‚Minerva‘, an die sich das Ganze in den kleinsten Einzelheiten anlehnt. Der Unterschied beider Werke bestand nur darin, daß in den Fêtes Thessaliennes statt des Hohenpriesters eine Sybille auftritt und noch einige Arien und Chöre hinzucomponirt sind. Die Sprache ist eine möglichst noch geschraubtere als in der Minerva.“ Zitiert nach Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), Bd. 2, S. 159.

⁶⁷ Siehe HStA, A 21 Bü 641.

⁶⁸ Aufgrund der Tatsache, dass bereits im April ein Leserbrief abgedruckt wurde, welcher aus „Anspach“ eingeschickt worden war, lässt sich vermuten, dass es sich dabei um Carl Ludwig Junker handelte.

„Die Dekorazionen⁶⁹ waren prächtig, die Musik⁷⁰ vortreflich, Gesang und Aktion⁷¹ aber erbärmlich. Noch übler aber kommt der Sachverständige in der Komödie weg. wo oft deutscher Text, italienische Musik, und französische Aktion in einer Arie auf das schrecklichste disharmonieren.“⁷²

Noch im ausgehenden Jahr 1782 stimmte der Herzog außerdem der Ehe von Poli und der Sängerin Julie Roger zu. Sie selbst war in der Ecole des Demoiselles aufgewachsen, hatte Musikunterricht erhalten und sang entsprechend häufig die Partien in den Schulaufführungen. Die Hochzeit mit Poli wurde am 20. Dezember 1782 genehmigt und fand am 31. Dezember statt.⁷³ Als Roger noch als Schülerin betrachtet wurde, lag ihr Jahresverdienst bei 100 fl. – allerdings bemühte sich Poli für sie erfolgreich um eine Gehaltserhöhung auf 300 fl., also um jene Höhe, die die angestellten Hofmusiker bekamen. Was die Ehe anging, so wurde akribisch festgehalten, dass sich durch diese Verbindung die Pflichten und Aufgaben der beiden nicht zu ändern hätten. Die bereits erwähnte Entwicklung einer national geprägten Gesinnung nahm indes nach und nach extremere Züge an. Am 31. Dezember 1782 meldete sich Poli mit einem Schreiben beim Herzog, in welchem er sich über Franz Carl (von) Alberti (1742–1820)⁷⁴ echauffierte und in welchem zur Sprache kam, dass Poli die Entscheidungsgewalt, ob italienische oder deutsche Stücke gespielt werden sollten, nicht aus der Hand gebe.⁷⁵ Doch wenngleich diese Akten teilweise ein anderes Bild nahelegen, war Poli in Stuttgart nicht nur unbeliebt. Und so erscheint in einer Beschreibung der Stuttgarter Hofmusik im Jahr 1783 eine sachliche Charakterisierung seiner Person:

„Concertmeister ist Herr Poli, komponirt artig, spielt gut Violoncell und ist zu seinem Posten recht brauchbar.“⁷⁶

Auch die Tatsache, dass die italienischen Musiker durch ihre Fertigkeiten an den deutschen Höfen brillieren konnten, führte bereits ab den 1770er Jahren zu Spannungen. Einer der Gründe hierfür war sicherlich, dass gerade die besser verdienenden ausländischen Musiker keine Steuern zahlen mussten – auch Poli hatte das in seinen Verhandlungen mit Karl Eugen explizit ausgehandelt. Viel-

⁶⁹ Für die äußere Gestaltung waren Hofmaler Sebastian Holzhey und Viktor Heideloff, Kabinets-Designateur Johann Franz Bassmann (1755–1824), Machinist Johann Christian Keim (1721–1787), Theatral-Schneider NN Schmidt [tätig von 1782?–1786], Theater Friseur Johann Heinrich Graf [tätig von 1782?–1800] sowie der Theater-Bedienter Joseph Hüttner (1740–?) [tätig von 1782–1784] zuständig.

⁷⁰ Vermutlich sind von den 22 erhaltenen Nummern die meisten von Zumsteeg, einige von Poli und Gauß sowie eine einzige von Dieter komponiert worden. Da sich allerdings die Handschrift im Nachlass Zumsteegs befindet und offenkundig Blätter fehlen, lässt sich nicht genau sagen, ob die erhaltenen Noten das Stück werktreu abbilden.

⁷¹ Neben den beiden Kastraten in den Hauptrollen traten auf: Huth als Atenaide, Schweitzer als Sagillo, Sandmaier als Apollonide, Balletti als Asteria, Haller als Aristandro, Gaus als Apollo, Reneau als Il Gran Sacerdote d' Apollo, Roger als Sibilla sowie Keppler als L'amore.

⁷² Zitiert nach Carl Ludwig? [Anonym [Junker: Basel, den 30sten Oktober, in: Deutsches Museum 2 (1782), S. 563–567, hier S. 567.

⁷³ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Schreiben vom 26. Dezember 1782, 31. Dezember 1782.

⁷⁴ Franz Carl (von) Alberti war als Obristwachtmeister und vorgesetzter Offizier für die Herzogliche Militärakademie tätig und hatte den Posten des Oberaufsehers inne. Diese Position folgte direkt nach Intendant, Prorektor und Kanzler. Zu seinem Leben siehe HStA, Q3/60 Bü 5 und Bü 112.

⁷⁵ Krauß äußert über Poli, dass er lediglich italienische Opern aufgeführt habe. Siehe Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 87. Aus seinem kompositorischen Schaffen lässt sich ein solcher Schluss allerdings nicht ableiten. Siehe HStA, A 272 Bü 133, Schreiben vom 31. 12.1782; sowie HStA, A 272 Bü 79; Allerdings bestand für Poli wohl kaum die Möglichkeit mitzuzentscheiden, denn „Die Auswahl der Stücke dependirt von dem Hrn. Oberaufseher und Direkteur, zum theil auch von denen Akteurs [...]“ Zitiert nach [Stuttgart, den 16ten 1783], in: Theater=Journal für Deutschland 1783, S. 120–132, hier S. 126. Dennoch wurde Polis Name insbesondere seit dem Bericht von 1821 in der AMZ mit der italienischen Oper gleichgesetzt. Siehe Kunstgeschichte Württembergs, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 1821, Sp. 657–663, Sp. 673–679, hier S. 675. Siehe auch Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 8, Wallnig: Zu den Musikbeispielen in 'Amaliens Erholungsstunden - Teutschlands Töchtern geweiht' (1996), S. 53, Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 20.

⁷⁶ Zitiert nach [Stuttgart, den 16ten 1783] (1783), S. 127[Anonym]

leicht auch aufgrund dieser bestehenden ungleichen Behandlung traten die Karlsschüler zunehmend aufmüpfig und national-chauvinistisch auf. Polis Vermählung mit der Actrice Roger sowie seine unzureichenden Sprachkenntnisse mögen für immer neu aufkommende Querelen zwischen ihm und den einzelnen Hofmusikern ausschlaggebend gewesen sein. Ob diese Reaktionen überzogen waren, lässt sich rückblickend kaum beurteilen, doch soll ein Erlebnis aus dem Jahr 1783 beispielhaft die Position und zugleich die entstehende Feindlichkeit, der sich Poli gegenüber sehen musste, deutlich machen.

Im Jahr 1783 wurde das Singspiel *Günther von Schwarzburg* aufgeführt, eine der erfolgreichsten Opern der Mannheimer Hofkapelle.⁷⁷ In Stuttgart wurde sie allerdings lediglich zwei Mal aufgeführt.⁷⁸ Eine dabei auftretende „Zwistigkeit“ zwischen Poli und dem Sänger Renneau, wie sie in den Akten bezeichnet wurde, löste sich zwar recht schnell auf, indem sich Renneau entschuldigte, sie gibt aber dennoch einen Einblick in die Denkweise Polis und dessen Ehrgefühl:

Das Singspiel, das die Heldengeschichte des Günther von Schwarzburg nachzeichnet, spielt um die Jahre 1347–1349. Der Konflikt dieser Geschichte konzentriert sich auf die Thronnachfolge, die zwischen Günther von Schwarzburg und Karl, König von Böhmen, entschieden werden soll. Asberta, die Mutter Karls, versucht ihren Sohn durch eine Intrige auf den Thron zu hieven, weshalb sie Günther vergiftet und im dritten Akt Selbstmord begeht. Polis Frau, die eben diese Rolle spielte, wurde im Rahmen der Probe beleidigt, sodass Poli selbst Anzeige gegen den Sänger Renneau erstattete. In den Akten des den Vorfall untersuchenden Regierungsraths Kaufmann hatte sich Folgendes aus Sicht Renneaus abgespielt:

„Der Hergang der Sache seye dieser. Weilen der Dritte Act dieses Schauspiel zu lang seye, habe Gaus⁷⁹ den Befehl bekommen solchen abzukürzen, bey der Probe dieses Act eins habe er Renneau mit Lt. Hauptmann v. Heldt über die Abkürzung der Scene wo sich die Königin ermordet gesprochen, und gesagt, daß sich ja die Königin welche / Rolle die Polische Ehefrau machet, / zu Hauß ermorden, und auf diese Art die Einrichtung des Stück gemacht werden könne. Während diesem Discurs nun habe die Poli dem Souffleur zugerufen, wie muß ich mich erstechen; worauf er, ohne die geringste Absicht einer Beleidigung sondern aus erstbemeldten Grund, ihr geantwortet: Sie kann sich ja zu Hauß erstechen.“⁸⁰

Der letzte Satz war der Auslöser für das Gerichtsverfahren und hat in Agostino Polis Interpretation der Sachlage bedeutet, dass seine Frau die Bühne verlassen solle und damit ihre künstlerische Leistung beleidigt wurde. Der Vorfall zeigt ebenfalls, wie angespannt die Situation zwischen Poli und seinen Hofmusikern bereits war. Der Fall wurde auf Wunsch Polis dem Herzog unterbreitet mit der Bitte, ihn als stellvertretend für viele andere Vorkommnisse zu sehen und er die Hofmusiker auffordern möchte, dem Kapellmeister mit Respekt zu begegnen. Karl Eugen ordnete darauf an, „den Renneau in Gegenwart des CapellMeisters einen recht derben Verweiß zu geben, auch ihn anzuhalten ihme eine öffentliche Abbitte zu thun. Ueberhaupt aber geben Seine Herzogl. Durchlaucht, zu gleicher Zeit ihm Reg. Rath Kauffmann gnädigst auf, der ganzen Herzogl. HofMusic vornehmlich, aber denen Acteurs & Actrice, einen einmal alle auf dem Theatre versammelt seyn werden, in Höchst

⁷⁷ Siehe auch Bärbel Pelker: Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Autographs der Oper ‘Günther von Schwarzburg’ von Ignaz Holzbauer, in: *Die Musikforschung* 54.3 (2001), S. 275–278; dies.: *Günther von Schwarzburg*, in: *MBW* 2001, S. 173–178.

⁷⁸ Nach HStA, A 272 Bü 79 wurde sie viermal aufgeführt. Anhand der Rechnungsbücher des Theaters lassen sich allerdings lediglich zwei Aufführungen nachweisen (am 27. Mai 1783 sowie am 5. September 1783). Nach dem Flopp der zweiten Aufführung, bei welcher lediglich 14 fl. 16x eingespielt wurden, kam die Oper kein weiteres Mal auf den Spielplan. Siehe: HStA, A 21 Bd. 204.

⁷⁹ Jakob Friedrich Gauß (1758–1791), Tenorsänger.

⁸⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, Actum vom 31. Mai 1783; Vgl. dazu auch den Bericht in HStA, A 272 Bü 133 [Schreiben vom 29. Mai 1783].

Dero Nahmen zu bedeuten daß sie dem Kapellmeister Poli diejenige gehörige Achtung bezeugen sollen, die sie ihm wegen seinem Amte zu erweißen schuldig sind.“⁸¹

Im Gerichtsurteil klingt darüber hinaus noch ein zweiter, ähnlich gehaltener Vorwurf an: in der Probe des Stücks *Il mercato di malmantile*⁸² habe Renneau ihn folgendermaßen beleidigt:

„l'insolence que vous avez eu queleques semaines avant mon mariage dans une repetition du di Malmantile que vous avez eu le courage de dire: par exemple dans la Scene ou l'on dit non bisogna affidarsi ad un uom d: et vous avez repondu en me regardant et regardant l'actrice que devais dire ecla: besonders so einen.“⁸³

Für die folgende Zeit sind weitere Klagen vorhanden und aus diesen zum Teil belanglosen Rechthabereien⁸⁴ wurde in der Sekundärliteratur der streitbare und rechthaberische Charakter Polis abgeleitet.⁸⁵ Da 1791 Polis Vertrag erneut auslief, begannen gegen Ende des Jahres 1790 Verhandlungen um den Folgevertrag. Poli selbst unterzeichnete diesen sofort, seine Ehefrau wollte allerdings nicht weiter in das „kalte Theater“, da es ihr gesundheitlich zusetzte.⁸⁶ Ihr Vertrag war jedoch auf Befehl des Herzogs an den ihres Mannes geknüpft, sodass deshalb einiger Schriftwechsel entstand.⁸⁷ Die daraufhin folgenden Verhandlungen über seinen Folgevertrag waren außerdem durch etliche Vorkommnisse noch erschwert worden. Bereits im Jahre 1789 sollte Poli eine Messe schreiben.⁸⁸ Doch hatte er wenig Interesse daran, denn als am 30. Dezember Karl Eugen das erste Mal eine

⁸¹ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 271, Decretum 2. Juni 1783.

⁸² Das Stück wird von Poli zeitlich durch „quelques semaines avant mon mariage dans une repetition de Mercato di Malmantile“ [Hervorhebung im Original] bezeichnet. Da die aktenkundliche Äußerung spätestens am 31. Mai 1783 als Nr. 3 im Bericht angefügt wurde, muss entsprechend in dieser Phase bereits geprobt worden sein. Dazu steht in Diskrepanz, dass sich die Aufführungen des Theaterstücks *Der geadelte Kaufmann* (auch *Der Kaufmann* oder *Der Kaufmann von Smyrna*) erst am 3. Februar 1785, 15. Februar 1785, am 15. April 1785, am 18. November 1785 und am 24. Februar 1787 nachweisen lassen. Siehe HStA, A 21 Bd. 206; HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 208 [TheatralCassen Rechnung]. Da die Aufführung in der Liste aus HStA, A 272 Bü 791785 lediglich ein einziges Mal vermerkt wurde, lässt sich vermuten, dass es wohl bei der Probe des Stückes blieb. Und dass die Liste von 1785 vermutlich noch im Februar erstellt wurde. Jedoch haben sich für den Zeitraum zwischen dem 27. September 1782 und dem 1. Mai 1783 keine Rechnungsakten erhalten, sodass eine etwaige Aufführung nicht zur Gänze ausgeschlossen werden kann.

⁸³ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 280; vgl. die zweite Abschrift ebd., fol. 279.

⁸⁴ Eine durchaus nachvollziehbare Klage stellt etwa der Rechtsstreit zwischen Poli und der Gaststätte Grüner Baum dar. Die strittige Summe immerhin 1463 fl. betrug und damit eine beträchtliche Geldmenge darstellte. Sie wurde zumindest über die Jahre 1784–1786 verhandelt und lief – für Polis Beschwerden unüblich – über das Stadtgericht. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bü 612 [Hofkapelle und Hofmusik, fol. 254–256; Die nächste aktenkundige Verhandlung ist allerdings weniger überzeugend; so zieht Poli erneut vor das Stadtgericht, weil er dem Sänger Gauß etwas mitteilen möchte. Weil der Ladenbesitzer Poli nicht als Diener zur Verfügung stehen möchte, um den im 2. Geschoss wohnenden Musiker zu rufen, verstreiten sich beide über diese Belanglosigkeit und fordern gegenseitige Satisfaction. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 250 ff.

⁸⁵ Beispielsweise Krauß: „Es gab darum zwischen ihm und den einheimischen jungen Musikern, namentlich Zumsteeg, die der nationalen Richtung zum Siege verhelfen wollten, fortgesetzte Reibereien. Polis Eifersucht grenzte an Verfolgungswahn, und der Italiener träumte unablässig von Intrigen, die seine deutschen Nebenbuhler gegen ihn anzetteln sollten.“ Zitiert nach Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 87.

⁸⁶ Es wurde ein Gesundheitszeugnis angefertigt, weil ihren Worten kein Glauben geschenkt wurde, weshalb der Arzt ergänzte: „Ich bin völlig bey der Wahrheit geblieben“ und zu dem Schluss kommt, dass es mit ihrer Gesundheit tatsächlich nicht zum Besten stünde. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 241.

⁸⁷ Siehe dazu ebd., fol. 239–240.

⁸⁸ Im Jahr 1784 schrieb Poli seine einzige erhaltene Messe in lateinischer Sprache. Da es den Kapellmeistern in der Regel oblag, Kompositionen für die Kirche zu schreiben, muss davon ausgegangen werden, dass sich diese Werke Polis nicht erhalten haben. Doch nicht nur die Aufführungssprache führte zu heftigen Diskussionen. Die Jahreszahl findet sich auf dem Titelblatt. Heute liegt die Handschrift unter der Signatur IT-NA0059 in der Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapel. Vor dem Titelblatt wurde der Text ergänzt: „Musica del fù Agostino Poli | Vendibile presso la di lui | Vedova e Figlio Luigi Poli.“ Dass Polis Frau in diesem Zusammenhang als Witwe genannt wird, muss für den ergänzten Text bedeuten, dass er nach Polis Tod 1819 entstanden sein muss. Entsprechend lässt sich vermuten, dass weitere Musikstücke sich zu diesem Zeitpunkt noch im Familienbesitz befunden haben. Bisher war es mir noch nicht möglich Nachfahren der Familie Poli ausfindig zu machen.

Beschwerde an Intendant Seeger sandte, hatte er sie jedenfalls noch nicht vollendet.⁸⁹ Möglicher Grund hierfür könnte gewesen sein, dass die Messe auf Deutsch geschrieben werden sollte⁹⁰ und er wohl trotz seiner knapp 30 Jahre in Württemberg Schwierigkeiten damit hatte. Deshalb wurde ihm aufgetragen, sich für die deutsche Sprache Hilfe zu suchen, die Komposition wurde aber dennoch erwartet. Entsprechend stellt sich die Frage, ob Poli zwischen 1784 und 1792 überhaupt weitere Messen komponiert hat, denn schließlich hätte er sie auf Deutsch komponieren müssen.

Der letzte erhaltene relevante Streit mit Hofmusikern scheint der Streit mit dem Sänger Schulz (?–2.12.1801)⁹¹ von 1791 gewesen zu sein, in welchen auch Zumsteeg verstrickt war. An sich unterscheidet er sich wenig von den vorherigen Plänkeleien. Poli fühlte sich nicht respektiert, weil sich die Hofmusiker gegen ihn stellten. Der Streit entzündete sich, als Schulz eine Arie der Oper *La Clemenza di Tito* von Jommelli für den Namenstag des Herzogs am 4. November 1791 einstudieren wollte, Poli jedoch die Probe für diese Arie strich. Im Verlauf der Verhandlung wurden die anderen Hofmusiker zu Rate gezogen und unter denjenigen, die die Aussage des Sängers unterschrieben, findet sich auch Zumsteegs Name. Im April kam es zu einem weiteren Rechtsstreit, in welchem die Hofmusiker sich wohl offen gegen Poli gestellt haben, und Zumsteeg seinem ehemaligen Lehrer in der Kirche einen Fußtritt versetzt hatte.⁹²

4.1.4 Rückzug aus der Hofmusik

Polis Ausscheiden aus den Württembergischen Diensten, das er bereits am 10. November 1792 beantragte und welches mit dem Dekret vom 29. November 1792 durch das Hofmarschallamt gestattet wurde⁹³, begründete er damit, dass er sich mit dem Sänger Schulz nicht vertragen könnte.⁹⁴ Mit diesem Abschied, der sicherlich ebenfalls mit dem Tod Karl Eugens in Zusammenhang steht, endet die Überlieferung der Ereignisse in den höfischen Akten. Aufgrund weniger Notizen lässt sich erahnen, dass Poli weiterhin in Ludwigsburg gewohnt hat. Noch im Mai 1793 reichte er ein Gesuch ein, dass er in den herzoglichen Landen bleiben möchte und „diejenigen Vorzüge, welche er als Kapellmeister gleich anderen H[erzoglichen] Diener von Hof gehabt hat“⁹⁵ behalten möchte. Die Beschreibung, die Justinus Kerner 1849 als „Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ veröffentlichte, zeigt, wie der italienische Kapellmeister wahrgenommen wurde:

„Ein italienischer Musiker aus der Kapelle des Herzogs Carl, Namens Poli, hatte auch seine Wohnung in den Arkaden des Marktplatzes in Ludwigsburg. [...] Dieses Original war besonders auch von uns Kindern sehr gefürchtet; denn, wie der andere Italiener, wurde auch er oft, ging er in seinem rothen Röcklein und Bordenhute auf dem Markte umher, von uns bösen Buben geneckt

⁸⁹ Da die Beschwerde nicht sonderlich lang ist, soll sie an dieser Stelle in Gänze erscheinen: „Hohen den 30. Decbr. 1789. Mein lieber Obrister und Intendant von Seeger. Es hat der Kapellmeister Poli gegen den ihm ertheilten Befehl, eine neue Meße für Meine herzogl. Hofkapelle zu verfertigen, in der Anlage eine unterthänigste Vorstellung gemacht, worauf der H. Obriste ihme zu bedeuten hat, daß er Kapellmeister seye mithin auch das Onus habe, Compositionenzu machen, und wäre er auch der teutschen Sprache nicht so mächtig, so koenne er sich dabey helfen laßen. Ich bin, Mein lieber Obrister und Intendant, dessen wohlaffectionierter [Karl Eugen] [an] Obrist u Intendant / von Seeger.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133.

⁹⁰ Wohl um das Jahr 1784 scheint die katholische Messe zu großen Teilen in deutscher Sprache gehalten worden zu sein. Werkmeisters Übersetzungen, die seit 1784 in Umlauf waren, führten zu einer Durchmischung der Sprachen im Gottesdienst. Siehe Benedikt Maria Leonhard von Werkmeister (Hrsg.): Gottesverehrungen in der Charwoche zum Gebrauche der Herzogl. Wirtembergischen katholischen Hofkapelle, [Stuttgart?] 1786, Vorwort, sowie Ueber die deutsche Meß- und Abendmahlsanstalten in der katholischen Hofkapelle zu Stuttgart, Stuttgart (?) 1787, S. 5.

⁹¹ Todestag nach Anonym: [Zu Wien ist am 2 Dec der Schauspieler und Sänger Friedrich Schulz [...] In: SC, 16. Dez. 1801, S. 969.

⁹² Siehe HStA, A 272 Bü 133.

⁹³ Siehe HStA, A 21 Bü 954, fol. 95. Die Entlassung wurde am 10. November eingereicht.

⁹⁴ Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 214. Die vorherigen undatierten Schreiben fol. 216–218 legen nahe, dass Poli diesen Entschluss bereits früher gefasst hat.

⁹⁵ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 954, fol. 101 (Konzept) und fol. 102.

und war daher immer mit einem großen spanischen Rohre gegen uns zum Schläge gerüstet. Es war auch wirklich kein kleines Wagestück, den Zorn eines solchen Italieners heraus zu fordern, der keine Rücksichten nahm und sich leicht der tollsten Wuth und Rache überließ.“⁹⁶

Wann sich diese Episode ereignete, lässt sich aus der Erzählung nicht entnehmen. Da die Episode des 1786 geborenen Kerners allerdings in seiner Knabenzeit stattgefunden haben muss, dürfte sie in die 1790er Jahre zu datieren sein.⁹⁷ Auch wenn Kerner Poli als reizbaren Charakter wertet, führt er darin die Tatsache auf, dass die ob der Neckereien zu erwartenden Stockschläge mitnichten dazu geführt haben, die Lausbubenbande von ihren Streichen abzuhalten. Ob sich daran der streitbare Charakter Polis ableiten lässt, oder vielleicht eher Zeugnis über die Streiche und Neckereien des jungen Kerners abgelegt wird, mag dahin gestellt bleiben.

Ungewiss muss bleiben, ob Poli in der Folgezeit weiter als Komponist, Lehrer oder als Musiker arbeitet. Einzelne Erwähnungen in Briefen und Akten lassen jedoch vermuten, dass er weiterhin in Stuttgart tätig war und offenbar sogar mit dem Gedanken spielte, sich erneut in der Hofmusik zu betätigen, zumindest scheint er wieder in Verhandlungen getreten zu sein.⁹⁸

Im August 1815 wurde in einer kurzen Charakterisierung des Stuttgarter Orchesters in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine kurze Würdigung seiner Person eingerückt:

„Der ehemalige Kapellmeister Poli hat sich zur Zeit Herzogs Karl um das hiesige Orchester, welches aus lauter Zöglingen der hohen Karls-Schule bestand, besonders in Hinsicht der jomelli'schen Opern, welche er unter der Leitung des Autors studirt hatte, wahre Verdienste erworben. Er besitzt schulgerechte Kenntnisse in der Composition: ist aber arm an Erfindung. Ungeachtet seines hohen Alters würde er bey einem Sing-Institut noch sehr zweckmässig zu gebrauchen seyn.“⁹⁹

Der Hinweis, dass der mittlerweile 75-jährige Poli noch immer von Nutzen für die Musikausbildung sein könnte, legt allerdings ebenfalls nahe, dass er wohl seit geraumer Zeit nicht mehr aktiv war.¹⁰⁰ Vier Jahre später war Polis Wirken noch immer in positiver Erinnerung geblieben:

„Die Aufführung der Oper [Der Baum der Diana von Vincenzo Martin] selbst war übrigens keine der gelungensten. Die Tempo's waren bald zu langsam, bald zu rasch genommen. Wir erinnern uns noch mit Vergnügen der Tempo's, die einst der italienische Kapellmeister Poli, in Stuttgart, Jomelli's Zögling, in dieser Oper genommen hatte. Auch hielt das Orchester mit den Sängern, oder diese mit jenem nicht immer gleiche Schritte; man merkte gar zu deutlich, daß Nichts gehörig einstudirt war. So wurde unter Poli nie eine Oper in Stuttgart gegeben!“¹⁰¹

Poli verließ in den nächsten Jahren wohl Stuttgart und kehrte aufgrund von Erbstreitigkeiten nach Neapel zurück. Eine Zeitungsnotiz, vermutlich von demselben Korrespondenten, der wahrscheinlich mit den Polis bekannt war, berichtete nur wenige Monate später vom Tod Polis in Neapel:

„Vor einiger Zeit verstarb dahier [Neapel] im größten Elend und samt ärztlicher Zeugnisse sogar aus Mangel an den nöthigen Lebensbedürfnissen der 31 Jahre lang zu Stuttgart gewesene Ka-

⁹⁶ Zitiert nach Justinus 1786-1862 Kerner: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit : Erinnerungen aus den Jahren 1786 - 1804, 1849, S. 129.

⁹⁷ Auch Kerners Benennung im Untertitel als „Erinnerungen aus den Jahren 1786 bis 1804“ würde diese Zeitspanne nahelegen.

⁹⁸ Ich entnehme dies dem Brief des Geh. Raths Mandelsloh, der Herzog Friedrich II in einem Bericht die Verhandlungen folgendermaßen erwähnt. „Die Bedingungen unter welche der ehemalige ConcerMeister Poli in Ew. Herzogliche Dienste eintreten würde, werde ich, so wie die Erkundigungen welche ich wegen anderer brauchbarer Subjecte einzuziehen verlaßt worden bin, sie nechstens unterthänigst vorzulegen nicht ermangeln.“ Zitiert nach HStA, A 12 [Kabinett: König Friedrich], Bü 76 [Grundbestand], Brief Mandelslohe an Friedrich II vom 12. Februar 1802. Die Anlage selbst befindet sich bereits in einem Brief vom 4. Februar 1802 in HStA, A 12 Bü 77.

⁹⁹ Zitiert nach Anonym: Orchester, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Aug. 1815, S. 540–541.

¹⁰⁰ Ob er in der Folgezeit nach seiner Quittierung des Dienstes am Württembergischen Hof noch Unterricht gegeben hat, lässt sich nach jetzigem Kenntnisstand nicht beantworten. Die Bemerkung ließe sich ebenfalls als erstes Indiz für eine Abwesenheit Polis werten.

¹⁰¹ Zitiert nach Korrespondenz=Nachrichten. Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 7. Jan. 1819, S. 24, hier S. 24.

pellmeister Poli von Venedig, der sich um einer Erbschaft willen in seine Vaterstadt zurückbegeben hatte, aber schon drey Jahre lang mit einem noch unbeeindigten Prozeß hingezogen wurde. Der Buchstab des förmlichen Gesezes tödtete hier recht eigentlich und man möchte lieber den Prätor wieder von seinen Stuhl Recht sprechen hören, als ein so langes Recht in so großes Unrecht ausarten sehen. Seine hinterlassene Wittve und Sohn erhalten nun täglich zusammen einen halben Frank aus der Armenkasse.¹⁰²

Wann sich Poli genau nach Neapel begeben hatte, ob 1816 oder erst später, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Als letzter Vermerk lässt sich das Gesuch auffinden, mit welchem die Witwe beantragt, gemeinsam mit ihrem Sohn nach Paris auswandern zu dürfen.¹⁰³

4.1.5 Polis pädagogische Tätigkeit

Vermutlich war Zumsteeg einer der Schüler, den sich Poli für seinen Cellounterricht ausgesucht hatte.¹⁰⁴ Dem jungen Musiker wurde bei der Aufnahme in die Hohe Karlsschule bereits Talent attestiert. Diese Begabung, die in der Kategorie „Genie“ ihren Ausdruck fand, wurde bei ihm mit „gut“ eingeschätzt.¹⁰⁵ Entsprechend ist es naheliegend, dass sich Poli um die seit ihrer ersten Bewertung musikalisch fortgeschrittenen Schüler kümmerte.

Obgleich es zu den Verpflichtungen des damaligen Konzertmeisters Poli gehörte, lediglich einen einzigen Schüler zu unterrichten, tat er wohl mehr als ihm geheißen, was sich an dessen Kompositionen verdeutlicht. Ganz abgesehen davon, dass sich in der Landesbibliothek in Stuttgart Übungsstücke für das Cello in verschiedenen Besetzungen erhalten haben¹⁰⁶, ist darüber hinaus wichtig zu erwähnen, dass diese bisher in der Musikwissenschaft noch nicht wahrgenommen wurden und diese deshalb erstmals einen weiteren Blick auf das dortige Cellorepertoire erlauben. Diese Übungen waren ganz individuell erstellte Musikstücke, die vermutlich auch im Rahmen der jeweiligen Feierlichkeiten an der Hohen Karlsschule aufgeführt wurden, die aber mit Sicherheit auch zu Übungszwecken das Jahr über Verwendung fanden. Eine Datierung ist bisher noch nicht möglich, wengleich die Zeitspanne von Polis Konzertmeistertätigkeit zwischen 1775 und 1781 naheliegt.

Unter diesen Übungsstücken finden sich im Nachlass Zumsteegs (Poli: *Suonata a due Violoncelli*) elf Sonaten, die für unterschiedliche Besetzung, häufig jedoch für zwei Celli und Bass, oder auch direkt als Terzette geschrieben wurden. Ging man bisher davon aus, dass Poli lediglich einen einzigen Schüler im Cello unterrichtete, muss man sich nun mit der Frage auseinandersetzen, für wen diese Terzette bestimmt waren. Ein Blick in die Schülerliste legt nahe, dass es sich bei den drei gesuchten Musikern um die drei Schüler handeln könnte, die offenbar am Cello direkt ausgebildet wurden. Es sind Ernst Häusler, Johann Kauffmann sowie Zumsteeg. Prinzipiell ist denkbar, dass auch die auszubildenden Bassisten eine Rolle gespielt haben könnten, allerdings interpretiere ich die mir bekannten Akten in der Form, dass Poli, entgegen der von Sittard zitierten Vereinbarung, statt der Ausbildung eines einzigen Eleven eine feste Anzahl von Stunden unterrichtete und somit mehrere Schüler von ihm unterrichtet wurden. Da zu einem späteren Zeitpunkt keine neuen Cellisten mehr ausgebildet wurden und die alten Musiker eher anderen Tätigkeiten nachgingen¹⁰⁷, kann man davon ausgehen, dass die Musikerausbildung schnell zu einem vollständigen Orchester führen

¹⁰² Zitiert nach Korrespondenz=Nachrichten, Venedig, Juni, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 24. Juli 1819, S. 704.

¹⁰³ Siehe E 173 III [Kreisregierung Ludwigsburg: Spezialia] Bü 7404 [Wegzug, Stadtdirektion Stuttgart].

¹⁰⁴ Leider sind die Personalakten zu Zumsteeg verloren, diejenigen von Poli beginnen erst ab 1775 und erwähnen Zumsteeg nicht als Schüler.

¹⁰⁵ Siehe HStA, A 272 Bü 248–280. Unter den Bewertungen findet sich drei Mal „ziemlich gut“, sechs Mal „gut“, zwölf Mal mittelmäßig, sechs Mal „sehr mittelmäßig“ und sechs Mal schlecht.

¹⁰⁶ Die Stücke finden sich unter der Signatur Poli: *Suonata a due Violoncelli*, die im Rahmen des Nachlasses von Zumsteegs Enkel der Bibliothek übergeben wurden.

¹⁰⁷ Poli wurde Kapellmeister, Bonsold als Repetiteur vollständig zur Ausbildung der Eleven eingesetzt.

sollte. Die kurzzeitige Überlagerung im Jahr 1778, als im Hofkalender fünf Cellisten aufgeführt sind, ist lediglich der Übergangszeit zwischen den noch angestellten Hofmusikern sowie den neu vermerkten Zöglingen geschuldet. Es zeigt aber einen weiteren Fakt auf: Da die Hofkalender in der Regel zwischen Oktober und Dezember konzipiert wurden, aber für das nächste Jahr veröffentlicht wurden, zeigt sich darin ein Umbruch auf personeller Ebene. Es wird deutlich, dass die Hofmusiker vermutlich noch mindestens bis Oktober angestellt waren, dann sollten die Zöglinge deren Stellen erhalten. Damit lässt sich erklären, weshalb ab dem Jahr 1778 keine weiteren Musikpreise vergeben wurden, da sich die Zöglinge ansonsten aufgrund der fehlenden Lehrer gegenseitig hätten bewerten müssen. Eine Preisvergabe in der Musik war deshalb nicht mehr durchführbar. Abgesehen von den Sonaten und Terzetten gibt es eine weitere Handschrift, der ein hoher Stellenwert zukommt und die zur These führt, dass die Ausbildung der Zöglinge zu einem vollständigen Orchester führen sollte. Da an etlichen Stellen in den zeitgenössischen Berichten vermerkt wurde, dass die Schüler der Hohen Karlsschule ihre Konzerte sowie Opern- und Ballettdarbietungen immer selbst aufführten, spricht der Fund des am Ende der Handschrift erhaltenen *Gran Concerto* für 3 Violoncelli von Poli auch für eine instrumentale Ausbildung, die die Virtuosen ersetzen sollte.

4.1.6 Werke

Terzette

Obige Ausführungen legen demnach nahe, dass die Terzette zum Unterrichtsmaterial der Karlsruher Schüler zählten. Die erhaltenen Noten aus Cod. Mus. II fol. 8 lassen darüber hinaus vermuten, dass sich der von Poli erteilte Unterricht nicht nur auf die Cellistenklasse mit Zumsteeg, Häusler und Kauffmann erstreckt hat, sondern womöglich weitere Kontrabassisten und Fagottisten einschloss. Das wären im Einzelnen die Kontrabassschüler Schaffauer, Hirschmann und Bouquet sowie die Fagottschüler Malter und Mohl. Für diese Vermutung gibt es ein weiteres Indiz, da sich zumindest eine erhaltene Sonate im Besitz von Mohl befand.¹⁰⁸ Betrachtet man entsprechend die auf den Noten vermerkten Besitzer, treten genau vier Personen in den Vordergrund: Zumsteeg, Häusler, Kauffmann und Mohl, also die drei Cellisten sowie ein Fagottist. Die Überlieferung deckt sich demnach exakt mit der entsprechenden Besetzung, die auf den Titelblättern der einzelnen Sonaten angegeben ist. Der Aufbau der Sonaten ist größtenteils regelmäßig konstruiert. Sie sind zumeist dreisätzig angelegt, folgen dem Schema der italienischen *sonata di camera* und damit dem Formmodell schnell – langsam – schnell, das dem Einzelfall entsprechend mit Tempo- bzw. Ausdrucksangaben angepasst wird. In einigen Fällen gehen zweiter und dritter Satz ineinander über. Darüber hinaus sind die einzelnen Charaktere der Sätze klar und deutlich voneinander getrennt. Beispielhaft seien an dieser Stelle zwei der Sonaten besprochen, die sich in der oben beschriebenen Quelle D-SI, Cod. Mus. II fol. 8 befinden. Die *Sonate in G-Dur* [fol. 41–46] trägt den diplomatischen Titel „Suonata | à | Due Violoncelli | e | Basso ò Fagotto. | [Mitte links] Del Sig^r Poli | [rechts unten] Kaufman“. Aus formaler Sicht ist die Konstruktionsweise des ersten Satzes sehr regelmäßig. Der erste Satz ist formal als II: A :II: A B A :II aufgebaut, wobei kleinere Abweichungen das Thema etwas variieren. Während der Bass abgesehen von einigen Füllfiguren an Phrasenenden eine eindeutig begleitende Rolle einnimmt, sind sich die beiden Celli beinahe ebenbürtig. Das Thema besteht aus zwei Ideen: einerseits aus einem fanfarenartigen Anfang (T. 1–2), der durch das Hinzutreten des zweiten Cellos nicht nur durch die zusätzliche Terz, sondern auch in der Lautstärke unterstützt wird. Um die Wirkung zu verstärken wählte Poli andererseits im Bass jeweils einen Oktavsprung auf- und abwärts, der durch ein eingeschobenes *fis* umspielt wird, sowie vom weichen Beginn in Terzlage fanfarenartig aufgebaut wird.

¹⁰⁸ Diese Sonate, bezeichnet als Nro 1, befindet sich heute in D-SI Cod mus. II fol. 100 q. Besetzt wurde sie für zwei Fagotte sowie Bass.

Allegro ma moderato
1

Vlc. 1
Vlc. 2
B.

Abbildung 4.1: Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 1–3.

Das Seufzermotiv, das immer auf die ersten Zählzeiten des Taktes auftritt, durchdringt wie ein Motto den gesamten ersten Satz. Obwohl die Bassbegleitung, die bereits mit dem Fanfarenmotiv einsetzt, an eine übliche Fagottlinie erinnert, zeigt sich in den T. 23–26 eine stilistische Nähe zu Jommellis Cembalokonzert in D-Dur. Aufgrund der gleichbleibenden Melodik des Basses, der einen springenden Orgelpunkt auf das *D* legt, ergänzen die beiden Violoncelli ein kurzes Motiv der Steigerung, welches von Jommelli in ähnlicher Weise angewendet wird.¹⁰⁹

23

Vlc. 1
Vlc. 2
B.

Abbildung 4.2: Spartiert nach D-Sl, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 23–25.

Im zweiten Abschnitt rückt Poli ab Takt 43 kurzzeitig den Bass in den Vordergrund. Die Takte 43–44 sowie die Folgetakte 45–46 erwecken den Anschein eines kurzen Bassosolos, obgleich sie lediglich Umspielungen der Haupttöne des zugrunde liegenden Akkordes sind. Die Bassstimme spielt nur die Grundtöne der Akkorde (Doppeldominant sowie Dominant), agiert aber vor allen Dingen als Gegenpol zu den Synkopen, die von Cello 1 und Cello 2 gemeinsam gespielt werden. Danach beginnt die Wiederholung des ersten Teils, der eine Schlusswendung folgt.

Wie oben bereits beschrieben, gehen auch in diesem Fall die Sätze zwei und drei ineinander über, nicht zuletzt auch deswegen, weil der zweite Satz aus lediglich acht Takten besteht und kaum als eigenständiger Satz zählen kann. Er ist als musikalische Periode in der Mitte zweigeteilt. Das motivische Material besteht aus zweitaktigen Phrasen, die in den zwei folgenden Takten fortgeführt werden und in der Wiederholung des Motivs (T. 5–6) münden. Daran schließt sich eine kurze Schlussfloskel

¹⁰⁹ In Takt 43–49 spielt darin die rechte Hand des Cembalos als Fortspinnung die Begleitung, während die linke Hand die kurzen Einwüfe übernimmt. Der Effekt des Übergreifens auf dem Klavier war sicherlich kein neuer, allerdings hat er dennoch gerade an einer solch exponierten Stelle seinen Sinn als Spielerei erfüllt. Da Jommelli jedoch, wie bereits weiter oben erläutert wurde, als Kapellmeister nicht für die Instrumentalmusik zuständig war und dessen Kompositionen für diesen Bereich vermutlich in Italien entstanden sind, ist heute nicht mehr zu klären, ob dessen Konzerte ebenfalls am Hof Karl Eugens erklingen sind. Die Tatsache, dass Poli allerdings bereits seit 1762 gemeinsam mit Jommelli gearbeitet hatte, rückt eine solche Verbindung in den Bereich des Möglichen, auch wenn sich abgesehen von vagen stilistischen Parallelen keine weiteren Verbindungen ziehen lassen.

The image shows a musical score for three instruments: Violin 1 (Vlc. 1), Violin 2 (Vlc. 2), and Bass (B.). The score is for measures 43 to 46. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The Violin 1 part begins with a forte (f) dynamic and a whole note chord. The Violin 2 part begins with a piano (p) dynamic and a whole note chord. The Bass part begins with a piano (p) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a piano (p) dynamic marking.

Abbildung 4.3: Spartiert D-SI, Cod. Mus. II fol. 8, Sonate in G-Dur, T. 43–46.

in T. 7–8 an. Auffällig dabei ist, dass in Takt 7 erneut der Bass in den Vordergrund tritt, der wie bereits im ersten Satz durch die rhythmische Synkopierung von Cello 1 und 2 betont wird. Weshalb einige Unregelmäßigkeiten in der Schreibweise auftreten, muss vorerst ungeklärt bleiben.¹¹⁰

Der sich anschließende 3. Satz, ein Allegretto, ist harmonisch ebenfalls äußerst regelmäßig aufgebaut: Die sechzehntaktige Periode untergliedert sich in einen Vordersatz und Nachsatz, wobei das viertaktige Motiv zu Beginn durch eine viertaktige Fortspinnung in einem Halbschluss endet. Bemerkenswert sind die folgenden 16 Takte, in welchen Poli kompositorische Steigerungsmittel verwendet, die sich durch konsequente Sechzehntelketten mit crescendo und Dynamikzeichen verstärkt zu einem vorläufigen Höhepunkt des Stückes entwickeln. Das wiederkehrende Thema wird allerdings bereits nach zwei Takten unterbrochen, weil der Bass durch Läufe in den Vordergrund tritt. Im zweiten Teil erlaubt sich Poli von seiner bisherigen instrumentalen Verteilung Abstand zu nehmen und lässt Cello 1 und Bass im Terzabstand gemeinsam spielen. In den darauf folgenden Takten tritt über die Oktavbässe erneut ein Steigerungsmotiv auf, das in Takt 76 seinen Höhepunkt findet und zugleich in den Schluss überleitet. Da der Bass mit seinen Läufen durch dynamische Mittel in den Vordergrund gerückt wird und lediglich durch akkordische Versatzstücke eingreift, die außerdem von dem Material des ersten Teils abgeleitet sind, wird deutlich, dass der zweite Teil beinahe einen ausnotierten Variationssatz des ersten Teils darstellt.

Der symmetrische Aufbau des Stückes und die lehrbuchartige Anlage legen nahe, dass es sich dabei um ein Musterstück handelt. Poli hatte offenbar im Sinn seinen Schülern unter anderem die musikalische Form, also eine Charakterisierung der einzelnen Sätze zu demonstrieren: der erste Satz als Hauptsatz, der zweite als kurzer langsamer Satz sowie der dritte Satz, der ins Spielerische reicht. Darüber hinaus komponierte er die Sätze auch, um einzelne Spieltechniken einzuüben oder vorzustellen. Da Kontrabass und Cello in dem einzigen erhaltenen Konzert Polis, aber auch in den Konzerten Celestinos, Zumsteegs und Dietters nur in Ausnahmefällen in zwei Notensysteme aufgeteilt wurden, verdeutlicht dies Polis Einsatz eines nur zeitweilig deutlich hervortretenden Basses. Damit liegt es nahe, dass die Begleitung nicht von dem eigens dafür angestellten Repetitor Bonsold, sondern vermutlich auch von einem Schüler ausgeführt wurde. Da sich außerdem in diesem Fall der Bass in Titel und Stimmen von den beiden Violoncello Stimmen deutlich unterscheidet, muss davon ausgegangen werden, dass er nicht von einem Cello gespielt worden ist.

An der *Sonate in A-Dur* für drei Violoncelli lassen sich weitere Merkmale seiner kompositorischen Eigenheiten der Schülerstücke zeigen. Das Stück selbst ist erneut dreisätzig aufgebaut, mit einem sehr kurzen zweiten Satz von 15 Takten. Von besonderer Aussagekraft ist in diesem Stück die

¹¹⁰ Beispielsweise setzt der Bass nicht gemeinsam ein, auch wenn er in der Parallelstelle in Takt 5 mit den anderen Instrumenten einsetzt. Ebenfalls fraglich ist der Einsatz des ersten Cellos in Takt 5, in welchem die rhythmische Überlagerung der drei Stimmen durch die Auslassung des *fis* ausgesetzt wird. Als dritte Unregelmäßigkeit sticht Takt 8 ins Auge. Dort wird durch eine Doppelpunktierung der ausgeschriebene Triller weggelassen.

Mittelstimme, die im Cello 2 liegt und im Vergleich zur G-Dur Sonate eine vermittelnde Rolle spielt. Sie ist noch immer nicht als eigenständige Stimme zu werten, allerdings sind die Bezugssysteme nun abwechselnd sowohl Cello 1 als auch Cello 3. Beispielsweise stimmt Cello 2 im Vordersatz (T. 1–6) in die melodische Begleitungsfigur des Cello 3 ein, orientiert sich allerdings bereits in T. 7–8 erneut an Cello 1. Die kurze Episode als musikalisches Wechselspiel (T. 17–20) rückt Cello 2 erneut in das Abhängigkeitsverhältnis zu Cello 1, das bis zum Wiederholungszeichen beibehalten wird. Im zweiten Teil passt es sich erneut an Cello 3 an. Anhand der kompositorischen Faktur der einzelnen Sonaten lassen sich vor allem stilistische Übereinstimmungen zu den Kompositionen Zumsteegs als dessen Schüler erkennen. Die Tatsache, dass ein sehr kurzes Motiv, häufig lediglich ein oder zwei Takte, das kompositorische Material bestimmt und dieses anschließend durch Veränderungen zu einem zwei bis viertaktigen Motiv ergänzt wird, zeigt sich ebenfalls in den Cellokonzerten Zumsteegs.

Quartette

Die Quartette Polis sind, wie oben bereits beschrieben wurde, Kompositionen, die mit seiner Profilierung als Virtuose in Paris in Zusammenhang stehen. Es handelt sich dabei um sechs Quartette, die die folgenden Tonartendispositionen besitzen: Was die Tonartendisposition der sechs Quartette anbe-

Quartett	Satz	Tonart	Taktart	Bezeichnung
Quartetto I	1. Satz	F-Dur	3/4	Andante
	2. Satz	F-Dur	Alla Breve	Allegro moderato
	3. Satz	F-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto II	1. Satz	G-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	G-Dur	3/4	Allegro Spirituoso
	3. Satz	G-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto III	1. Satz	Es-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	Es-Dur	Alla Breve	Allegro
	3. Satz	Es-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto IV	1. Satz	B-Dur	3/4	Andante Larghetto
	2. Satz	B-Dur	Alla Breve	Allegro
	3. Satz	B-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto V	1. Satz	A-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	A-Dur	2/4	Allegro spirituososo
	3. Satz	A-Dur	3/4	Minuetto
Quartetto VI	1. Satz	D-Dur	3/4	Andante Larghetto
	2. Satz	D-dur	3/8	Allegro assai
	3. Satz	D-Dur	3/4	Minuetto

Tabelle 4.1: Aufstellung der Quartette Polis.

langt, ist geradezu auffällig, dass keine Tonart doppelt vorkommt und die Tonarten symmetrisch mit bis zu drei Akzidenzien auftreten. Aufgrund dieser Symmetrie lässt sich womöglich auch erklären, dass die Tonart C-Dur keine Verwendung gefunden hat. Darüber hinaus lässt der gleichbleibende Aufbau mit einem *Andante Larghetto* im ersten Satz sowie einem *Menuetto* als dritten Satz lediglich etwas Spielraum für den formal freieren zweiten Satz. Was die Instrumentierung anbetrifft, tritt bei den Quartetten das Cello erstaunlicherweise als Soloinstrument wenig hervor. Ob sich dieser Umstand auf die Tatsache zurückführen lässt, dass Poli wohl gemeinsam mit Lolli nach Paris reiste und entsprechend die Quartette zu einem gewissen Grad für ihn als Interpreten geschrieben wurden, lässt sich allenfalls vermuten. In der kompositorischen Faktur greift Poli auf kurzweilige Melodien

zurück, die sich anhand von klar segmentierten Formabschnitten charakterisieren lassen. Abgesehen davon, dass das Cello passagenweise einen Ambitus bis zu den Violinen erreicht, wird es ansonsten eher als Generalbass und Harmoniefundament eingesetzt. Die Melodie liegt beinahe ausschließlich in der ersten Violine. Dennoch ist die Behandlung der Mittelstimmen und damit der zweiten Violine sowie der Viola bei der Komposition der Quartette maßgeblich zu betrachten. In ihr offenbart sich die Problematik, die sich ebenfalls in den Terzetten, sowie dem Trippelkonzert im Umgang mit den Mittelstimmen zeigt, die sich in der Regel an den Außenstimmen orientieren. Gerade am Beispiel des zweiten Quartetts, zeigt sich diese Problematik besonders deutlich, denn damit ist das Quartett kein vierstimmiger Satz, sondern ein dreistimmiger. Während die Randstimmen jeweils eigene Funktionen besitzen, befinden sich die Mittelstimmen in einem ständigen Anpassungsprozess an den Außenstimmen. Dabei werden durch Parallelführung die Anzahl der Stimmen verkürzt, an den Übergängen zwischen Formteilen entsteht dementsprechend häufig ein Unisono. In Zumsteegs Werk haben sich keine Quartette erhalten, die entsprechend mit denen Polis verglichen werden könnten. Allerdings zeigen sich, beispielsweise im Vergleich mit den Cellokonzerten Zumsteegs, Unterschiede bei der Behandlung der Mittelstimmen. Insbesondere die Viola wird von Poli anders eingesetzt, denn sie richtet sich generell nach der zweiten Violine. Was die meisten Kompositionen Zumsteegs anbetrifft, wurde die Viola dagegen häufig nicht einmal ausgeschrieben, sondern schlicht *colla parte* mit dem Bass geführt. Diese frühen Kompositionen Polis scheinen in diesem Belang entsprechend nicht stilbildend für Zumsteeg gewesen zu sein. In der Konstruktionsweise ähnlich ist ebenfalls der 2. Satz aus dem 1. Quartett, in welchem zwar die erste Violine immer wieder durch repetierende Noten ihr eigenes Gewicht zurücknimmt, allerdings die restlichen Instrumente keine Eigendynamik entwickeln, sondern stattdessen als organisches Ganzes der ersten Violine gegenüberstehen. Dass sich dabei die Viola zuweilen der zweiten Violine unterordnet oder sich dem Bass anschließt, bestärkt lediglich die Tatsache, dass sie keine tragende Rolle innerhalb des Quartetts spielt.

Quintette

Wie bereits oben erläutert wurde, lässt sich nicht klären, ob die erhaltenen Handschriften der Quintette mit dem heute verlorenen Drucks von 1770 identisch sind. Aufgrund der Ankündigungen zu Werbezwecken muss allerdings geschlussfolgert werden, dass sie zumindest später als die Quartette veröffentlicht wurden. Was die Besetzung betrifft, tritt im Vergleich zu den Quartetten noch eine Flöte als Soloinstrument hinzu. Der formale Aufbau ist insbesondere hinsichtlich der Tempobezeichnung äußerst konstant. (Siehe Tabelle 4.2)

Das sechste Quintett muss als verloren gelten. Abgesehen vom zweiten Quintett beginnen die übrigen mit der Bezeichnung des langsamen Satzes als *Andante Larghetto*. Der dritte Satz ist wie bereits bei den Quartetten stets ein *Menuett*. Unterschiede zeigen sich allerdings in den Stimmenbezeichnungen. Während in den Quartetten die Instrumentierung im Titel nicht besonders hervorgehoben wird, fällt die Bezeichnung im dritten Quintett (B-Dur) mit *Flauto traverso Concertanto, Violino Concertanto, Violoncello Concertanto* auf. Die übrig bleibende Viola und der Bass liefern eher den harmonischen Untergrund, wobei sich die Viola oft an den anderen Instrumenten und zumeist an der Violine orientiert. Entsprechend hat Poli gehäuft Stücke für drei Stimmen mit einer obligaten Stimme sowie Bassbegleitung komponiert. Eine ähnliche Struktur offenbart sich auch in den anderen erhaltenen Quintetten, wenngleich dort Flöte, Violine und Cello nicht mehr explizit als Instrumente „Concertanto“ bezeichnet werden. Beispielsweise treten im 1. Satz des C-Dur Quintetts dieselben drei Instrumente in den Vordergrund, wobei sie jeweils lediglich von Viola und Bass begleitet das Thema abwechselnd vortragen. Für Zumsteeg können die Quintette nur in bedingtem Maße als Vorbild genannt werden. Da sich in Zumsteegs Schaffen keine Quintette erhalten haben, lassen sich bei etwaigen Parallelen, wie bereits bei den Quartetten, lediglich in der Instrumentierung sowie der Verwendung einzelner Instrumente Übereinstimmungen finden. Darüber sind es in den Quintetten Polis nicht nur die erste Violine, die technisch anspruchsvolle Passagen zu spielen hat, sondern auch

Quintett	Satz	Tonart	Taktart	Bezeichnung
Quintetto 1	1. Satz	D-Dur	3/4	Andante con espressione
	2. Satz	D-Dur	2/4	Allegro
	3. Satz	D-Dur	3/4	Menuetto
Quintetto 2	1. Satz	C-Dur	3/8	Larghetto
	2. Satz	C-Dur	4/4	Allegro
	3. Satz	C-Dur	3/4	Minuetto
Quintetto 3	1. Satz	B-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	B-Dur	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	B-Dur	3/4	Menuetto con espressione
Quintetto 4	1. Satz	g-Moll	4/4	Andante
	2. Satz	g-Moll	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	g-Moll	3/4	Minuetto
Quintetto 5	1. Satz	Es-Dur	4/4	Andante Larghetto
	2. Satz	Es-Dur	4/4	Allegro moderato
	3. Satz	Es-Dur	3/4	Minuetto

Tabelle 4.2: Aufstellung der Quintette Polis.

Flöte und Cello, für die er diese Virtuosität ebenfalls ausweitet. Die Quintette lassen den Eindruck entstehen, dass sich Poli mit dem Problem der Instrumentierung besonders auseinander gesetzt hat. Gerade im ersten Satz des ersten Quintetts (D-Dur) spielt Poli besonders auffällig mit der Besetzung, wodurch die Klangfarbe aufgrund der vielen Pausen jeweils neu zusammengesetzt wird. Außerdem spielen die meiste Zeit über lediglich drei Instrumente zugleich, sodass der Gedanke erneut naheliegt, dass Poli die kurzen Stücke in konzertanter Form schreiben wollte. Im zweiten Teil des genannten Satzes verstärkt Poli die Wirkung sogar noch, indem er die tiefen Streicher (vIa, vIc, b) die Melodie spielen lässt, während Flöte und Violine lediglich kurze Einwüfe im Terzabstand in den Unterbrechungen der Melodie hinzufügen (siehe T. 42–67). Diese Art der Instrumentierung, die in einem großbesetzten Orchester sicherlich ausschließlich den Flöten und Oboen zugekommen wäre, wird hier in die Violine übertragen. Entsprechend lässt sich fragen, ob dieses Stück ursprünglich für zwei Flöten¹¹¹ und Violoncello sowie Begleitung (vIa,b) komponiert wurde.

Was die Spieltechnik von Zumsteegs Lehrer betrifft, lässt sich diese am ehesten in den Quintetten ausmachen. Denn während das Tripelkonzert vermutlich für seine Celloschüler komponiert wurde, lassen die Quartette keine Rückschlüsse auf besondere Spielfertigkeiten am Cello schließen. Damit sind diese Quintette die einzigen erhaltenen Stücke, die den Instrumentalisten mit seinen Fähigkeiten auszeichnen würden. Obgleich die Quintette damit Poli wohl am ehesten portraituren, lassen sich an ihnen die geringsten Anknüpfungspunkte zum Werk Zumsteegs festmachen. Weder konzeptuell noch kontrapunktisch schließt sich Zumsteegs Werk diesen Kompositionen an.

Gran Concerto (Tripelkonzert)

Das Tripelkonzert, welches aufgrund der Besetzung auch als Stück für seinen eigenen Instrumentalunterricht verstanden werden kann, entstand vermutlich zeitgleich mit den Übungsstücken Polis. Diese Vermutung liegt nahe, da es die personelle Konstellation als unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass Poli das Konzert vor 1775 geschrieben hat und ab 1782 als Kapellmeister vermutlich

¹¹¹ Die beiden zu dieser Zeit in Stuttgart angestellten Flötisten wären Johann Wilhelm Friedrich Steinhardt und Thorante Augustinelli. Vgl. Jetzt=florirendes Württemberg, Oder Herzogl. Württembergisches Adress- Hand=Buch: auf das Jahr 1769, Stuttgart 1768 Herzoglich-württembergisches Adreß-Buch : auf das Jahr 1772, Stuttgart 1771.

nicht weiter Instrumentalunterricht geben musste. Damit wird deutlich, dass das Konzert Polis vermutlich in der Phase an der Hohen Karlschule entstanden ist, als er seinen drei Celloschülern Unterricht gab. Es wären dann wie bei den Terzetten ebenfalls die Cellisten Zumsteeg, Häusler und Kauffmann. Darüber hinaus lässt sich annehmen, dass es sich bei den weiteren Musiker ebenfalls um Zöglinge handelte. Entsprechend lässt sich durch eine vergleichende Analyse nachvollziehen, was Zumsteeg von seinem italienischen Lehrer gelernt hat und welche Konsequenzen sich daraus ergeben haben. Darüber hinaus lassen sich aufgrund des Konzerts weitere Vermutungen anstellen, die sich aus den obigen Erkenntnissen speisen: Das Tripelkonzert ist keine Reinschrift, sondern eine Partitur mit vielen Fehlern sowie Ergänzungen und Korrekturen. Die Noten heben sich damit drastisch von den Sonaten und Terzetten ab, die weitgehend problemlos in Stimmen notiert und direkt zu spielen waren. Die Handschrift legt nahe, dass aufgrund der ungewöhnlichen Besetzung sowie der existierenden Stimmkopien von Ripieno-Streichern, das Konzert tatsächlich erklingen ist. Ein genauer Anlass ist allerdings in einer derartigen Konstellation nicht leicht zu klären und so muss die Datierung eine vage Vermutung bleiben: Da Cello 1 wie Cello 2 ähnlich virtuos komponiert wurden und Cello 3 eher als Bassstimme Verwendung findet, lässt sich basierend auf der Annahme, dass die Komposition, die Fähigkeiten der Schüler berücksichtigen sollte, eine Datierung um das Jahr 1777 annehmen. Was die Musiker des Tripelkonzertes anbetrifft, so gewann Kauffmann nur im ersten Jahr seiner Ausbildung einen Preis im Cellospiel, wohingegen Häusler und Zumsteeg gleich gut spielten und entsprechend der Preis dem Losverfahren nach an Zumsteeg ging. Darüber hinaus ist es das Jahr, in welchem Joseph II über Stuttgart reiste und die Akademie begutachtete. Da zu diesem hoch-offiziellen Besuch täglich musikalische Darbietungen vorgeführt wurden, wurde eine große Anzahl von Noten benötigt. Von den datierten Cellokonzerten Zumsteegs sind immerhin vier im Jahr 1777 entstanden, was vermutlich ebenfalls mit diesem Besuch in Verbindung steht. Doch selbst wenn sich das Konzert nicht exakt datieren lässt, gibt doch seine kompositorische Faktur weitere Hinweise über den Musikstudenten Zumsteeg. Einerseits muss es als Dokument seines instrumentalen Könnens betrachtet werden, andererseits als stilistisches Vorbild, was den Bereich seiner eigenen Cellokonzerte betrifft.

Mit der Instrumentierung von drei Soloviolen sowie zusätzlich zu den Streichern zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Hörnern und einem Fagott, ist das Konzert groß besetzt. Die Tatsache, dass Trompeten und Pauken keine Verwendung finden – wie beispielsweise bei den Konzerten Jommellis – lässt sich ebenfalls aus der damaligen personellen Konstellation ableiten. Da sowohl Trompeter als auch Pauker der Jagd bzw. der Militärmusik zugerechnet wurden und entsprechend auch unter einer eigenen Rubrik im HAB geführt wurden und nicht Teil des Ausbildungszweiges des Musik waren, findet sich hierin ein weiteres Indiz dafür, dass die Musik lediglich von den Schülern aufgeführt wurde. Kein Zögling studierte Pauke oder Trompete.¹¹² Entsprechend lässt sich ein sehr genaues Bild von der Aufführung des Tripelkonzerts zeichnen: Die drei Violoncelli wurden von Zumsteeg, Häusler und Kauffmann gespielt. Weberling, Dietter, Schaul, Weber, Weil, Mayer, Renneau, Mayer, Kauffmann (der jüngere), Keller, Hauber, Sicard, Keller und Bachmaier spielten Violine, entsprechend mindestens sechs erste und sechs zweite Violinen. Die Violen waren mit Gauß, Mayer und Breitling besetzt. Die Kontrabassisten bestanden aus Schaffauer, Hirschmann und Bouquet. Die Oboen waren mit Schwegler und Schaul vertreten. Die beiden Zöglinge Häberle und Beurer spielten die Hörner, während Malter und Mohl die Fagottstimme übernahmen. Damit bestand das Orchester mindestens aus 28 Personen.

Der formale Aufbau des Konzerts besteht aus dem üblichen Wechsel von Tutti und Solo Abschnitten. Eine tonartliche Ausweichung von B-Dur nach F-Dur in Tutti 2 und Solo 2 unterstreicht noch einmal, dass Poli an Modulationen und ausgefallenen harmonischen Wendungen wenig Interesse hatte.

¹¹² Dies zeigt sich auch anhand der Hofkalender. Kein Schüler der hohen Karlsschule wurde in diesem Bereich ausgebildet.

Tutti 1 Ex- position	Solo 1	Tutti 2 Zwi- schenspiel	Solo 2	Solo 3	Kadenz	Tutti (Schluss)
1–25	26–58	59–68	69–95	96–110	[14 T.]	111–118 (126–133)
B-Dur	B-Dur	F-Dur	F-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur

Tabelle 4.3: Formaler Aufbau des Gran Concerto, 1. Satz

Das charakteristische Thema erklingt jeweils zu Beginn eines jeden neuen Formabschnittes und damit in Takt 1ff., 26ff., 59ff., 69ff., 96ff. und der Kadenz. Einzig im Schluss wurde darauf verzichtet. Die Tutti und Soloteile wechseln sich konsequent ab, was auf die Tradition des *Concerto grosso* verweist. Da nach der Exposition die Tuttistellen verhältnismäßig kurz ausfallen (jeweils lediglich 8–9 Takte), verdeutlicht dies, dass der Rahmen des Konzerts zwar mit einem möglichst großen Orchester komponiert worden ist, dass aber den Solisten am meisten Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte. Zugleich dürfte dies der Tatsache Rechnung tragen, dass die Violoncelli sowohl ihre eigene harmonische Begleitung im Solopart liefern konnten, als auch im Bereich der Mittel- und Solostimme wenig Verstärkung seitens des Orchesters bedurft haben.¹¹³

Innerhalb der Komposition des Tripelkonzerts finden sich viele Elemente, die ebenfalls in den Terzetten für drei Violoncelli auftreten. Dabei zeigt sich, dass tendenziell Cello 1 die Solostimme anführt. Cello 2 ergänzt im Terzverhältnis zumeist die erste Stimme, während Cello 3 mit einer Bassbegleitung lediglich kurze solistische Einwüfe zu spielen hat und zumeist die Grundtöne liefert. Hervortreten kann es in dieser Hinsicht vor allem über die bereits in den Terzetten beschriebenen Mechanismen der Synkopierung. Beispielsweise in T. 44, in welchem von Cello 1 und 2, ergänzt durch die Ripienostimme lediglich ein regelmäßiger rhythmischer Klangteppich gelegt wird. Das Cello 3 selbst spielt zwar ebenfalls lediglich eine Tonhöhe, kann aber durch die Verschiebung um eine Achtel eine rhythmische Akzentuierung bewirken.

Die Kadenz nimmt in diesem Konzert eine Sonderstellung ein. Nicht nur dadurch, dass sie in allen drei Sätzen überliefert ist, sondern auch deshalb, dass sie die drei Violoncelli, unterstützt durch das Fagott, gemeinsam bestreiten und vermutlich aus diesem Grund nicht improvisiert werden konnte, sondern ausgeschrieben werden musste. In ihr zeigt sich vielleicht am deutlichsten die Verbindung zu den Celloterzetten Polis. Während der Anfang der Kadenz lediglich den Beginn des Solo 1 erneut erklingen lässt, ist der sich daran anschließende Abschnitt mit neuem thematischen Material gefüllt. Gerade die anschließenden Takte lassen die drei Celli unterschiedlich auftreten: Während im sechsten Takt der Kadenz noch Cello 2 und 3 als Gegenstimmen zu Cello 1 auftreten, passt sich Cello 2 erneut an Cello 1 an. Die dadurch ambivalente Rolle des Cello 2 verdeutlicht seine Rolle als Mittelstimme, die sich sowohl der Solo- als auch der Bassstimme unterzuordnen vermag. Da sich Poli offenkundig nicht für eine Gleichberechtigung der Celli entschied und darauf verzichtet Wechsel auftreten zu lassen, die aufgrund der Baugleichheit zu jeder Zeit möglich gewesen wären, lässt sich mutmaßen, dass die einzelnen Stimmen den Personen direkt zugeordnet worden waren. Die Schwierigkeit gliederte sich somit hierarchisch von Cello 1 als schwerster Stimme bis hin zu Cello 3, die durch ihre Bassbegleitung die einfachste darstellt. Wenn man sich entsprechend auf die in Kapitel 2 beschriebenen Fähigkeiten der einzelnen Karlsschüler stützt, ließe sich die Besetzung als Cello 1: Zumsteeg, Cello 2: Häusler, Cello 3: Kauffmann rekonstruieren.

¹¹³ Obwohl die Verwendung der Ripienteile auf eine ältere Tradition verweist, ist doch die Verwendung dieser Form als eine gängige der Zeit anzusehen. Beispielsweise findet sich ebenfalls im einzigen von Egljo Celestino geschriebenen Violinkonzert (spätestens bis 1793 komponiert) eine ähnliche Herangehensweise. Celestino verzichtet im Ripienteil auf Viola und Bassstimmen und teilt dafür Violine 1 und 2, sodass eine ausgesprochen hohe Besetzung erklingt. Vgl. Egljo Celestino: Violinkonzert, in Cod. mus. II fol. 62d, D-Sl.

Die Oper *Minerva*

Poli hatte die Pflichten des Kapellmeisters bereits in der Amtszeit von Mazzanti zu erfüllen. Denn obwohl Mazzanti als Kapellmeister eigentlich die Position des Opernkomponisten inne hatte, hat er sie seit dem Jahr 1780 zumindest mit Poli geteilt.¹¹⁴ Und so wurde am 10. Januar 1781 der Geburtstag Franziskas von Hohenheim mit seiner Oper *Minerva* gefeiert.¹¹⁵ Die Oper selbst hat sich lediglich in einem einzigen unvollständigen Manuskript erhalten.¹¹⁶ Während häufig bei Opern die einsetzende Musik als Beginn des Schauspiels verwendet wurde, konnte in Stuttgart durch das noch immer voll ausgestattete Opernhaus auf allerlei Effekte gesetzt werden, die im Libretto genau vermerkt wurden:

„Vorher hört man eine Art von entsetzlichem Donnerstreich, der ein unterirdisches Geräusch ankündigt. gleich auf dieses Gerassel folgt die Symphonie, die ein heftiges Erdbeben ausdrückt, das aus den zeissnen Eingeweiden der Erde entsteht. Stummes Getöse der erschütterten wankenden Erdkugel, das von Zeit zu Zeit durch einen starken Stoß vermehrt und von weinerlich kläglichen Tönen unbekannter und unvernehmlicher Stimmen begleitet wird; es endigt mit einem erschrecklichen Knall. Der Vorhang wird gezogen; die Erde öffnet mit Gewalt ihren Schlund, aus welchem am Ende der Symphonie in einem Augenblick Enceladus, und eine grosse Menge anderer ungeheurer Riesen hervorsteigen.“¹¹⁷

In zehn Szenen werden unterschiedliche Episoden aus der griechischen Götterwelt vorgetragen.¹¹⁸ Wie bei einer als „Festa Allegorica“ bezeichneten Oper bzw. Serenata üblich, lassen sich Bezüge zwischen den einzelnen Charakteren und der höfischen Figuration ausmachen: Apollo, der Herrscher über die Götter des Olymps symbolisierte Karl Eugen, während mit *Minerva* Franziska von Hohenheim gemeint war. Ihr erster gemeinsamer Auftritt findet erst in der dritten Szene statt – eine der wichtigsten Szenen der Oper. Apollo stellt in einer Arie *Minerva* den restlichen Göttern vor: Die eigentliche Gattin Karl Eugens (Juno = Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth) wird im Libretto nicht erwähnt und wenngleich es nicht weiter verwundert, dass die glücklose Ehe beider nicht thematisiert wird, ist ihre Abwesenheit zugleich ein politisches Statement: Die Herzogin hatte durch ihren Tod im April 1780 Karl Eugen die Möglichkeit einer offiziellen Verbindung mit seiner bisherigen Mätresse geebnet. Und entsprechend aussagekräftig maßt es an, wenn Apollo seinen Thron (soglio) mit *Minerva* teilen (dividere) will. Die galante Umformulierung vom „Thron teilen“ zur „Zierde des Throns“ in der deutschen Übersetzung ist vermutlich der politischen Brisanz

¹¹⁴ Poli vertritt in seinen späteren Briefen die Auffassung, dass er der eigentliche Autor der Oper sei. In einem Brief von Verazi an Regierungsrat Kauffmann, datiert auf den 11. November 1780, die Aufführung der Oper betreffend, wird Mazzanti noch vor Poli als Komponist genannt. Darüber hinaus wurden die eingeschobenen Ballettszenen von Regnault geschrieben. Siehe HStA, A 272 Bü 10. Verazi nennt in seinem Brief vom 6. September 1780 sowohl Mazzanti, Poli als auch Regnault und merkt besonders an, dass sie eine Kopie seines Briefes erhalten sollten. Siehe ebd. Siehe auch HStA, A 21 Bü 958, fol. 203, 31. Oktober 1780; Alle drei müssen entsprechend am Kompositionsprozess Teil gehabt haben.

¹¹⁵ Hinweise darauf finden sich sowohl in den Librettoausgaben, auf welchen der Aufführungstag vermerkt wurde, als auch im Zeitungsbericht der NNZ. Vgl. Anonym: Stuttgart, vom 11. Jan], in: NNV 6 (19. Jan. 1781), S. 21–22. Außerdem im Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 1, Augsburg 1781, S. 207.

¹¹⁶ Siehe Agostino Poli: *Minerva*, HB XVII 780, D-Sl. Die Noten beginnen mit der 2. Szene. Vgl. auch Clytus Gottwald: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Bd. Reihe 2, Bd. 6, T. 3: (HB XVII 481 - 946), Bd. 6, T. 3 (= Codices musici 2), Wiesbaden 2004, S. 342–343. Die Oper endet mit der 10. Szene. Die anschließenden Instrumentalstücke [fol. 88–112] sind womöglich aus der Partitur entnommen worden und wurden nachträglich ans Ende gesetzt. Es findet sich darin ein *Allegro marcato* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.), eine *Chasse Rondeau* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.), zwei *Gavotte* (2 Vl., Vla., B.) sowie ein *Allegro* (2 Vl., Vla., B., 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl.). Es ist denkbar, dass es sich beim *Allegro marcato* oder dem *Allegro* um die im Libretto erwähnte Sinfonie handelt, allerdings finden sich in keinem der beiden Stücke zu erwartende programmatische Hinweise, die diese These belegen würden.

¹¹⁷ Zitiert nach *Minerva*. eine festliche Vorstellung an dem Geburtstagsfest Ihrer Excellenz der Frau Reichsgräfin von Hohenheim [...] Stuttgart 1781, S. 9–11.

¹¹⁸ Vgl. dazu auch Wagner: Herzog Karl Eugen von Württemberg (2001), S. 134

(Gio.)	(abweichender Text in der Partitur)	(Jup.)
Chi appena uscita Dalla mia mente, De' rei giganti Domò l'orgolio, Meco il mio soglio Dividerà.	(Con chi sortita)	Sie, meines Hauptes Göttlicher Ausfluß, Durch die der Riesen Furchtbarer Stolz fiel, Soll meines Thrones Zierde nun seyn.

Tabelle 4.4: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 26–27. Abweichungen nach der Partitur (HB XVII 780, D-SI) ergänzt.

der morganatischen Verbindung geschuldet. Die Kirche stand, genauso wie die Verwandten Karl Eugens, der Verbindung ablehnend gegenüber. Mit dem Libretto wurde entsprechend ein weiteres Heiratsversprechen¹¹⁹ des Herzogs an Franziska abgedruckt. Die allegorische Deutung umschloss allerdings auch die Verwandten. Wenn direkt nach der Arie des Jupiter der Chor der Götter einsetzt, so ist dies sicherlich als Hinweis auf diese Verwandten zu sehen, die Karl Eugens Entscheidung zu respektieren hatten. Mit der Musik entsteht eine neue Bedeutungsebene, in die der Komponist durchaus Inhalte zu legen weiß: Obwohl Poli generell seine Melodien auf Dreiklänge aufbaut, ist in diesem Fall das erste Singen im Unisono ein fanfarenartiger gemeinsamer Anruf, der mit dem Wort „Gloria“ seinen Höhepunkt erreicht. Direkt im Anschluss erklingen die Verse:

Per noi la gloria (Fanfarenmotiv) Da Battro a Tile Con nuovo stile Risunerà	Es dring von Baktra (Fanfarenmotiv) Zum letzten Tule von unsern Liedern der Wiederhall
--	---

Tabelle 4.5: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 28–29.

Der „Wiederhall“ erklingt unmittelbar im Anschluss mit dem naheliegenden Mittel des Echos und gibt Poli einen vortrefflichen Vorwand an dieser Stelle imitatorische Effekte einzuflechten, die durch ihre neuen Einsätze einen ständigen Wiederholungseffekt bewirken. Während das Fanfarenmotiv gewissermaßen als kompositorischer Doppelpunkt eingesetzt wird¹²⁰, gibt das darauf gesungene Wort „Gloria“ bereits einen ersten Hinweis auf eine Anspielung, die Poli gemacht haben könnte. Innerhalb einer Messvertonung ist ein solcher Textabschnitt des öfteren mit einer Fuge oder einem Fugenfragment ausgestattet. Ähnliches gilt für die Vertonungen des *Te Deum*. Wenn allerdings Poli in seiner Oper nach dem Wort „Gloria“ nicht nur eine prächtige und aufwändige Instrumentierung verwendet, sondern dazu kompositorische Mittel wählt, die selbst wiederum gängiges Mittel in den kirchlichen Vertonungen sind, liegt der Schluss nahe, dass an dieser Stelle beide Welten miteinander verbunden werden sollten. Die wortausdeutende Melodie der folgenden Takte könnte deshalb ebenso als Verweis auf einen kirchlichen Kontext gemeint sein, womöglich als versteckter Hinweis auf das Heiratsversprechen, das Karl Eugen seiner Mätresse jahrelang gegeben hatte. Weitere Hinweise auf

¹¹⁹ Der kurzzeitig erkrankte Karl Eugen schrieb mit einem Brief an Franziska von Hohenheim am 10. Juli (und damit kurz nach Ablauf der offiziellen dreimonatigen Staatstrauer wegen des Todes seiner Ehefrau vom 6. April) ein explizites Heiratsversprechen. Siehe Simon: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargest. (1876), S. 111–113; Siehe auch die Tagebucheinträge von Franziska von Hohenheim vom 10–12. Juli 1780. Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 39–40.

¹²⁰ An vergleichbaren Stellen verwendet beispielsweise Jommelli in seinem *Te Deum* das Unisono (Instrumente und Stimmen), um besonderes Gewicht auf die Stelle zu legen. (Vgl. die T. 68–75 im *Te Deum* von Jommelli.)

eine solche Deutung ergeben sich aus Szene 6. Nach dem vorherigen Versprechen Apolls seinen Thron zukünftig mit Minerva zu teilen, soll nun die tatsächliche Thronbesteigung inszeniert werden. Mit einem kurzen Terzett das von Apollo, Polihymnia sowie Minerva gesungen wird und an etlichen Stellen durch den Chor ergänzt wird, ist Minervas Text unter dem beschriebenen Kontext eindeutig:

Ap. Quì per te s'inalza un trono. Min. Questo soglio, Appoli, in dono, Sòl c'è sol dovuto a te. Ap. Al tuo merto su serbato Per voler finor del Fato	Ap. Hier steht dir ein Thron errichtet. Min. Diesen Thron, Apoll, ich weiß es, Dank ich deiner Güte nur. Ap. Er ward, dein Verdienst zu lohnen, Dir vom Schiksal aufbehalten.
--	---

Tabelle 4.6: Zitiert nach Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 42–43

Und unter dem Gesang der Musen wird die Krönung mit Lorbeeren in einem Chor mit den Worten vollzogen:

Tabelle 4.7: Minerva, Stuttgart: Cotta 1781, S. 44–45

Cinta il crin di eterni allori Mentre permì, o Diva, il for Hai nel don de' nostri cori D'ogni omaggio il più sincer	Mit Lorbeern dein Haupt umwunden Steig auf diesen Thron, o Göttin, Und empfang das reinste Opfer Von uns allen unser Herz.
---	---

Für den Fall, dass Poli damit eine Komposition angestrebt hat, in welcher das im Libretto verfasste Heiratsversprechen durch die Musik bereits mit der Kirche verknüpft wurde, findet sich jedenfalls kein schriftliches Zeugnis davon. Franziska von Hohenheim, die ihren Geburtstag in ihrem Tagebuch vermerkte, hielt sich in ihrem Tagebucheintrag äußerst zurück und notierte:

„Stuttgardt d. 10. Jan. 1781. Mittwoch. Der Gantze Tag wahr so überhäufd mit der Gnade von Ihero Durchleicht, daß ich seine vor genge niecht auf das Pabier schreiben Kann, desdo tiefer aber in meinem hertzen Ein getzeichnet habe, u. Gott Gab Gnadt, daß Ihero durchleicht bey dem Fatigandem Tag vor sie, sie sich wohl befanden u. Keine incomoditet verspieren; Ihme Sey Dank dar vor.“¹²¹

In den Zeitungen erschienen zwar lange Berichte über den Geburtstag, doch wurde lediglich vermerkt, dass die Oper *Minerva* aufgeführt wurde, eine weitere Deutung der Oper unterblieb. Insbesondere in der ausführlichen Rezension eines anonymen Briefschreibers, datiert auf den 10. November 1781, bleiben derartige Deutungen unbemerkt. Der Autor selbst beschreibt, dass er zwar schon Operetten der Zöglinge hätte aufführen sehen, dennoch kann es kein Kenner des württembergischen Hofes gewesen sein¹²² und entsprechend fällt in seinen Augen die Allegorie im Gesamten durch.

4.2 Biographische Aspekte Schubarts

Schubarts Einfluss auf Zumsteegs Karriere war außerordentlich groß. Entsprechend ist seine Tätigkeit am württembergischen Hof für Zumsteeg von entscheidender Bedeutung. Wenn er auch kein Lehrer an der Hohen Karlsschule war – nach seiner Entlassung vom Hohen Asperg wurde er Hofpoet und unterschrieb etwas vorlaut mit Professor –, muss er doch als maßgebliche Persönlichkeit in

¹²¹ Zitiert nach Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 66.

¹²² Dies leite ich insbesondere daraus ab, dass der Autor die Sänger nicht anders einzuschätzen weiß, als sie anhand ihrer Namen einzuschätzen.

Bezug auf die Lebensumstände Zumsteegs betrachtet werden. In besonderem Maße gilt dies für die Zeit nach seiner Entlassung aus der Gefängnishaft.

Zumsteeg hat Schubart vermutlich bereits in dessen kurzer Ludwigsburger Zeit kennengelernt.¹²³ Dessen dortige Aufgaben als Stadtorganist und städtischem Musikdirektor vor allem aber als Organist und Literat gestatteten ihm den Zutritt zum württembergischen Hof. Der katholische Zumsteeg konnte ihn zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich noch nicht im evangelischen Gottesdienst gehört haben, allenfalls bei einem Konzert. Möglicherweise haben sich beide im Verlauf des Jahres 1782 auf dem Hohen Asperg kennengelernt, jedenfalls arbeiteten sie das erste Mal im Jahr 1782 zusammen.¹²⁴ Wer zwischen den beiden Musikern vermittelte, muss im Dunkeln bleiben. Naheliegender wäre jedoch der Sohn Ludwig Schubart, der seinem Vater auch Noten von Eidenbenz zukommen ließ. Dass in jedem Fall Kontakt zur Familie bestand, zeigt sich ebenfalls in Zumsteegs Verbindung zu Schubarts Tochter, für die er bewusst Stücke komponierte. Abgesehen von den raren Besuchen zu Beginn seiner Haft erlaubte Karl Eugen ihm in Ausnahmefällen den Besuch des Gottesdienstes. Dies stellte seine einzige Möglichkeit dar, unter Menschen zu kommen und so ist es wenig verwunderlich, dass er in seinen Aufzeichnungen 1778 den ersten Gottesdienst festhält:

„Den Iten Februar war der Herzog hier und erlaubte mir die Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes. Wieder eine neue Empfindung für mich, als ich nach zwei Jahren unter einer Anzahl Menschen, die sangen und hörten und beteten, im Tempel vor Gott erschien, und mich wie ein Aussätziger, nach der ehemaligen Verordnung Gottes, dem Priester zeigte. Die Ketten der Gallionen, die über's Kirchpflaster rasselten, mein lieber von Sch***** – den ich durch die Kerkerwand hindurch liebgewann, und den ich nun im Gitterstuhle leibhaftig neben mir stehen hatte, nebst der Schwäche meiner kaum gebornen frommen Gefühle – erfüllten mich bei'm ersten Kirchenbesuch mehr mit Wehmut, als mit Freude.“¹²⁵

Während Schubarts Haft mag es ihm geradezu zynisch erschienen sein, dass der Herzog ein kleines Auskommen für seine Frau bereitstellte und seine Kinder in die Karlsschule und die Ecole des Demoiselle aufnahm, während er selbst eingesperrt war. Die Thematisierung der Beziehung zwischen Vater und Sohn findet sich immer wieder in Schubarts Gedichten und seinen Briefen und ist diffizil zu deuten. Da sich der Herzog außerdem als Vater gegenüber seinen Zöglingen betrachtete, ist dessen Vaterrolle entsprechend zweischneidig von Schubart dargestellt: einerseits als Dankbarkeit gegenüber dem Herzog, dem Schubart schmeicheln wollte, um dem Gefängnis zu entinnen, andererseits gepaart mit einer Selbstkritik am „Vater“, die ihn selbst genauso wie seinen Landesfürsten kritisierte. Besonders spitzte sich dieser Sachverhalt im ausgehenden Jahr 1781 zu. Für den Sohn Ludwig Schubart hatten insbesondere die Tage nach der Aufführung¹²⁶ der Oper „Die Geburt der

¹²³ September 1769 – Mai 1773, nach Bernd Jürgen Warneken: Schubart: der unbürgerliche Bürger (= Die Andere Bibliothek 294), Frankfurt am Main 2009, S. 56–104. Haug hatte sich für einen Posten Schubarts in Ludwigsburg eingesetzt und ihn allerdings auch ungewollt sofort aktenkundig werden lassen, denn der Literaturprofessor hatte mit seiner unerlaubten Gründung einer Lesegesellschaft unerwartet den Unmut des Herzogs auf sich gezogen, der nach Bekanntwerden entsprechend Aufklärung und die Namen der beteiligten einforderte. Im Konzept zum offiziellen Dokument hat Haug viele der Unterschriften der Beteiligten zusammentragen können; Siehe Uhlund: Geschichte der Hohen Karlsschule (1953), S. 57–59. Einige der Namen wurden allerdings am Schluss ergänzt. Schubarts Name zählt zu den ergänzten. Vgl. HStA, A 9 [Kabinett: Herzöge Karl Eugen und Ludwig Eugen], Bü 1 [Karl Eugen]. In diesem Lesekreis befand sich ebenfalls bereits Obrist von Hügel, unter dessen Verantwortung Schubart später etwas erleichterte Haftbedingungen bekam.

¹²⁴ Ob aus der ersten Erwähnung von Zumsteegs Namen in einem Brief von Schubart an dessen Sohn [„Zumsteegs Satttheit ärgert mich.“ zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 83.] geschlossen werden darf, dass sich beide getroffen haben, scheint mir zu zweifelhaft.

¹²⁵ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Schubart's Leben und Gesinnungen : : Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt; Zweiter Theil: Herausgegeben von seinem Sohne Ludwig Schubart, hrsg. v. Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 283–284.

¹²⁶ Donnerstag den 11. Januar 1781. Franziska von Hohenheim notiert in ihrem Tagebuch, dass am Freitag, dem 12. Januar, Audienz gegeben wurde. Vgl. Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 66.

Glückseligkeit“ zur Verbitterung geführt.¹²⁷ Bereits ein Jahr zuvor hatte Karl Eugen beschlossen, für den 16. Dezember 1780, den Stiftungstag der Karlsakademie, die Väter der Zöglinge zur Feier des Tages in die Karlsakademie einzuladen.¹²⁸ Im Tischgespräch hatte er Ludwig Schubart gegenüber nebenbei die baldige Entlassung des Vaters erwähnt, was sich jedoch als leeres Versprechen erwies.¹²⁹ Auch zum Stiftungstag des nächsten Jahres war für Schubart noch keine Änderung der Umstände eingetreten. Für Ludwig Schubart muss es geradezu höhnisch gewirkt haben, dass sein eigener Vater erneut nicht anwesend sein durfte. Daraufhin versuchte Ludwig Schubart selbst aktiv zu werden und schrieb dazu über den Intendant Seeger einen Brief an den Herzog, in welchem er bat, dass er seinen Vater sehen könne.¹³⁰ Eine Antwort blieb jedoch aus. Schubarts Frau wollte ebenfalls nicht untätig bleiben und ging in die herzogliche Audienz am 11. Januar 1781 – ein Tag nach der Aufführung der Oper *Minerva* – um die Möglichkeit zu erwirken, ihren Mann besuchen zu dürfen und sich sogleich um dessen Befreiung einzusetzen.¹³¹ Die Antwort, die sie dort bekam, weckte für die Familie Schubart große Hoffnungen:

„[...] die Antwort war, (daß hat sie nicht mehr nöthig ihren Mann zu besuchen, dann sein Arrest ist aus und sie wird ihn nächstens sehen, sie kann sich nebst den ihrigen ferner auf meine Gnad verlassen) wie mir da ward können Sie sich selbst sagen, fast hätt ich den H[erzog] umarmt vor Freud, ich küßte und dankte tausendmal, [...]“¹³²

Ob es Karl Eugen mit seiner Aussage ernst meinte, bleibt ungewiss, jedoch entstand direkt nach der Aufführung vom 10. Januar ein kurzer Schriftverkehr zwischen Karl Eugen und Hauptmann Schick, Hauptmann der Artillerie, der zur „fete commandirt“ worden war und der auf den Hohen Asperg

¹²⁷ An dieser Stelle lässt sich freilich bloß mutmaßen, ob nicht eine solche Situation Auslöser für die Veröffentlichung des Gedichtes „Die Fürstengruft“ war. Streicher berichtet bereits, dass Schiller ein Manuskript auf der Flucht mitgenommen hätte (Streicher: Schiller's Flucht [1836], S. 82). Dass die Übergabe, die zudem unter Beaufsichtigung von Rieger stand und auch noch von Schubarts Seite unvorbereitet gewesen sein musste, beim gemeinsamen Treffen stattgefunden haben soll, ist schlicht wenig überzeugend. Viel plausibler scheint es, dass Ludwig ein Manuskript, vielleicht durch einen treuen Überbringer erhalten hat. Schubarts Frau war vermutlich nicht darüber in Kenntnis gesetzt, denn ihr ist erst die Veröffentlichung von 1783 bekannt. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 54, ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 154 Die zeitgleiche Veröffentlichung des Gedichts im Frankfurter und Leipziger Musenalmanach 1781 legt nahe, dass es um gezielte Verbreitung ging und dass es jemand aus dem unmittelbaren Umfeld Schubarts gewesen sein könnte. Die Veröffentlichung dürfte jedenfalls sehr zu Schubarts Ruhm beigetragen haben, denn das Gedicht ist neben seinem Hymnus von 1787 das einzige, das als Werk in einem kurz nach dessen Freilassung erschienenen Aufsatz erwähnt wurde. Siehe Schubart, in: Neue Litteratur und Völkerkunde 1.2 (1787), S. 219–252, hier S. 220.

¹²⁸ „Hierauf aber begaben sich Se. Herzoglichen Durchlaucht wieder in die Akademie zurück, und geruheten die Nachttafel zu 84 Gedecken zu gleicher Zeit mit der Akademie in dem Speissaal derselben zu halten, woran die anwesende Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers, wie auch alle Officiers und Professoren gnädigst zugezogen wurden.“ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, vom 22. Dezember], in: NNV 102 (22. Dez. 1780), S. 405–406. „Nachdeme Seine Herzogl. Durchl. Höchstdero Rede geendiget hatten, so wurde von der akademischen Musik ein Concert aufgeführt, nach dessen Endigung Seine herzogliche Durchlaucht Sich wieder in die Akademie zurück begaben und die Nachttafel zu 88 Gedecken in dem Speissaal der Akademie hielten, zu welcher die anwesende Väter der Cavaliers=Söhne und Chevaliers, wie auch alle Officiers und Professoren gnädigst gezogen wurden. Auch die anwesende Väter der bürgerlichen Zöglinge hatten die Gnade, von Seiner herzogl. Durchlaucht an der Seite ihrer Söhne in dem Speissaal bewirthet zu werden.“ Zitiert nach ders.: [Stuttgard, vom 17. Dec.], in: NNV 102 (21. Dez. 1781), S. 405–406. Wagner zitiert diese Stelle Wagner: Geschichte der Hohen Carls-Schule (1857), S. 263 allerdings wahrscheinlich aus der heute verlorenen SPZ von 1780 oder 1781.

¹²⁹ David Friedrich Strauß (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen, Bd. 1, 1848, S. 306, Brief vom 4. Dezember 1780[Brief vom 4. Dezember 1780].

¹³⁰ Vgl. ders.: Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen, Bd. 2, 1878, S. 25, Brief vom 28. März 1782.

¹³¹ Helena Schubarts Angabe des 11. Januar 1781 als Audienztermin ist durchaus plausibel. Allerdings konnte ich neben ihrer Aussage keinen weiteren Hinweis auf ihre Audienz entdecken.

¹³² Zitiert nach Strauß: Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen (1878), S. 25, Brief vom 28. März 1782. Wohlwill hat diese Episode bereits 1895 äußerst kundig ergänzt und kommentiert. Vgl. Adolf Wohlwill: Schubartiana, in: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Litteraturen 45.87 (1891), S. 1–32, hier S. 9–10.

zurückgekehrt war.¹³³ Mit seiner Entlassung vor Augen schrieb Schubart den Text zum Prolog des Geburtstag Karl Eugens am 11. Februar 1782, der von Zumsteege vertont wurde. Dass darin die Rolle des Vaters sowie der Waisen überaus deutlich thematisiert wird, stellt einen Selbstbezug auf die Familie Schubart dar und lässt sich entsprechend ambivalent lesen.

Am Morgen ebendieses Geburtstags saßen die königlichen Gesandten, Fremden und Abgeordneten gemeinsam mit der versammelten Karlsakademie in der Kirche. Die Predigt hielt Consistorialrath und Stiftsprediger Johann Friedrich Schmidlin (1715–1783) über die ersten vier Psalmverse des 118. Psalms:¹³⁴

„1 Danket dem Herrn! denn er ist freundlich, ewig währet seine Güte. 2 Es sage nun Israel: Ewig währet seine Güte. 3 So singe Aarons Haus: Ewig währet seine Güte. 4 So singen, die den Herrn verehren: Ewig währet seine Güte.“¹³⁵

Die Dankesrede, die sich vermutlich zu gleichen Teilen wegen der Erhöhung der „Karls=Akademie“ zur Universität an Kaiser Joseph II sowie auch an Herzog Karl Eugen richtete, war die wohl intendierte Lesart des Textes. Eine erhaltene Komposition Schubarts, *Psalm 118*, auf ebendiese vier Strophen legt nahe, dass er das Musikstück auf denselben Text für diese Feierlichkeit komponiert hatte.¹³⁶ Die bisher auf das Jahr 1763 datierte Komposition wurde Schubart aufgrund der namentlichen Nennung auf den Manuskripten zugeschrieben, erscheint aber im Kontext der Feierlichkeiten sowohl aufgrund der Abschriften wie auch durch die Textgleichheit auf eine Vertonung des Jahres 1782 zurückzuführen sei. Die Noten haben sich nur in Stimmen erhalten, sodass der Name des Urhebers auf der rechten oberen Ecke wohl nicht identisch mit dem Schreiber der Noten ist, alle erhaltenen Notenabschriften sind undatiert. Schubart mag den Text und insbesondere die Kompilation des Chorals [Strophe 2 und 10] im hinteren Teil mitsamt den Noten dazu geliefert haben, ob er jedoch für die Aussetzung des Chorals sowie die Komposition des eigentlichen Psalms in Frage kommt, ist fraglich.¹³⁷ Hatte er überhaupt die Fähigkeiten, ein Orchesterwerk dieser Größenordnung ohne Hilfe zu schreiben? Als er beispielsweise 1781 in der Gefängnishaft die Gelegenheit bekam seiner Frau einen längeren Brief zu schreiben, resümierte er über sein Leben und fasste seine bisherige Tätigkeit wie folgt zusammen:

„Mein Lebenslauf ist nun in den Händen des Hrn. Obrist. Ich dachte einen Roman für dich zu schreiben; aber die Komödie läßt mir keine Zeit. Ich habe Komödien, Schäferspiele, Lieder mit Musik, Klaviersonaten die Menge gemacht, und verfertige ietzt ein Trauerspiel; ich will sehen, daß es alles zusammen geschrieben und dir übermacht wird. Vielleicht entschädigts dir die Unkosten, die dir meine Gefangenschaft gemacht hat, einigermaßen.“¹³⁸

¹³³ Siehe HStA, A 272 Bü 13, fol. 17, Brief vom 18. Januar 1782.

¹³⁴ „Der Gottesdienst fieng mit einem feyerlichen Te Deum an, und der Consistorial-Rath und Stifts=Prediger Schmidlin hielt eine Rede über die 4 erstere Verse des 118ten Psalms.“ Zitiert nach Anonym: [Stuttgard, den 17. Februar] (1782), S. 90, 19. Februar. Vgl. auch Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben, Bd. 3, Augsburg 1782, S. 781.

¹³⁵ Zitiert nach Die Psalmen. Uebersetzt von Moses Mendelssohn, übers. v. Moses Mendelssohn, Berlin 1787, S. 289.

¹³⁶ Die Komposition ist ebenfalls gedruckt erschienen als Christian Friedrich Daniel Schubart: Psalm 118: Danket dem Herrn, für 4 Stimmen (SATB), 3 Violinen, Viola, Violoncello und Orgel, hrsg. v. C. Hofius, Ammerbuch 2010. Hartmut Schick vertritt die These, dass Schubarts Kantate bereits 1763 in Aalen erklungen sei und bezieht sich dabei auf die Berliner Handschrift des Werkes (RISM ID no. 452509496). Holzer schreibt über Schubarts Zeit in Aalen, er hätte dort komponiert. Eine handschriftliche Abschrift findet sich in ders.: Psalm 118, in Cod. mus. II fol. 62u, D-Sl.

¹³⁷ Was Schubarts erhaltene Musikstücke betrifft, hat sich kein einziges vollorchestriertes Werk erhalten. Die Drucke und Abschriften der Werke Schubarts sind in der Regel für Klavier und Singstimme, oder für Klavier zu vier Händen. Das Werkverzeichnis von Schubart nach Ernst Holzer von 1905 listet dieses nicht auf; ganz im Gegensatz zu Sauer, der dieses unkommentiert übernimmt. Vgl. Florian Sauer: Christian Friedrich Daniel Schubart: (1739 - 1791). thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren, Magisterarbeit, Tübingen: Eberhard Karls Universität, 1987. Dass Schubart zumindest gedanklich die Einweihungsfeier ebenfalls verarbeitet zeigt auch sein Gedicht: „Bei Einweihung der Carls-Universität als zugleich die Nachricht von Oetingers Tod sich verbreitete.“ Friedrich Christoph Oetinger (1702–1782), Theologe und Schriftsteller, starb am 10. Februar 1782 in Murrhardt.

¹³⁸ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: C. F. D. Schubart's Gesammelte Schriften und Schicksale, Bd. 2, 1839–1840, S. 18.

<p>[2. Strophe] Der Herr ist freundlich, daß was lebt sich freue barmherzig und von großer Güt und Treue Er sorg um uns, daß uns kein Unfall schade, voll Lieb und Gnade.</p>	<p>[10. Strophe] Lobt Menschen lobt ihr seine Diener rühmet den gnädigen sein Lob geziemet den Knechten Gottes und den Herrn er- heben bringt Heil und Leben.</p>
--	---

Tabelle 4.8: Partitur Psalm 118, Schorndorfer Musikhandschriften, Nr. 359, D-Sla

In dieser Aufzählung nennt er neben literarischen Werken lediglich Klavier- und Gesangstücke. Ein größeres kirchliches Werk findet in Briefen oder anderen Zusammenhängen keine Erwähnung. Es ist davon auszugehen, dass Schubart in seiner Situation der Predigttext zu Karl Eugens Geburtstag und der Erhebung der Karlsschule bekannt war, sodass er als ehemaliger Stadtorganist den Choral hätte ergänzen können. Eine den Predigttext – als Dankeshymne auf Karl Eugen – zu ändern mag für ihn nicht weiter möglich oder wünschenswert gewesen sein, hatte er doch mit der Hoffnung auf die baldige Entlassung allen Grund und die Möglichkeit Karl Eugen mit dem Aussetzen des Chorals seine Dankbarkeit mit diesem Text auszudrücken.

Die getroffene Auswahl des Psalms ergibt gleichsam über die Auswahl der folgenden Strophen aus dem zeitnah erschienenen Gesangbuch von Cramer einen Text, der in der ersten Strophe die Hoffnung deutlich macht, dass dem lyrischen Ich kein Unfall geschehen soll und dass es Heil und Leben bringt, den Herrn zu ehren. In anderen Worten mag Schubart auf dem Hohen Asperg den kirchlichen Gesang unter dem Deckmantel der Dankbarkeit und dem Lob Gottes tarnen, in Wirklichkeit scheint er allerdings den Gesang viel mehr als Möglichkeit zur Charakterisierung seiner eigenen Situation begriffen zu haben.¹³⁹ Schubart hatte weder Zugang zu Musikern¹⁴⁰ noch zu Notenpapier.¹⁴¹ Einzig durch einen Besuch von Ludwig Schubart bekam er einige Kompositionen von Eidenbenz, die er auch bewertete.¹⁴² Erfahrung in der Komposition von größeren Werken hatte dieser ebenfalls nicht vorzuweisen, war er doch allenfalls als Komponist kleinerer Lieder, Klavier- bzw. Cembalostücken und Divertissements hervorgetreten. Die Handschrift der Noten sowie der Textschrift lassen Zumsteeg als möglichen Schreiber und eventuell sogar als Komponisten erscheinen.

¹³⁹ Zu dieser Lesart fügen sich die ausgelassenen Strophen nahtlos ein. Beispielsweise Strophe 5: „Wem bleibt sein Antlitz, wenn ers sucht, verborgen? | So weit der Abend sich entfernt vom Morgen, | Entfernt er wieder unsrer sünden Strafen, | Die schon uns trafen.“ Zitiert nach Johann Andreas Cramer: *Sämtliche Gedichte*. Bd. 1, Karlsruhe 1783, S. 89.

¹⁴⁰ Selbst wenn er auf dem Hohen Asperg bei Theateraufführungen als Leiter gewirkt hat, bleibt doch die Frage, um was es sich für ein Orchester gehandelt hat. Johann Steininger berichtet, dass Theateraufführungen nur eine kurze Zeit stattfanden. „Dieses unser lustiges Zusammenleben mit Schubart dauert ungefähr 2 Jahre, nämlich bis zu Riegers Tode [am 15. Mai 1782, Anm. d. A.], der schnell am Schlag starb. Sein Nachfolger, Graf Scheler, war ein vortrefflicher Mann, aber unser Komödienspielen wollte ihm nicht gefallen, und so wurde es abgeschafft; – wir vermißten es lange.“ Zitiert nach Johann Steininger: *Leben und Abenteuer des Joh. Steininger, ehem. herzogl. würtemb. u. Kaiserl. österr. Soldaten von 1779–1790, späteren Tambourmaitres u. Kanoniers unter d. französ. Republik u. d. Kaiserreich v. 1791–1815, nachherigen Königl. würtemb. Regiments-Tambours u. jetzigen 79 jähr, hrsg. v. Gustav Diezel, Stuttgart 1841, S. 46.*

¹⁴¹ Als Schubart nach dem Tod Riegers wesentlich mehr Handlungsräume zur Verfügung standen, hatte er für den Prolog für den 11. Februar 1784 keine Möglichkeit die Komposition vor ihrer Aufführung zu hören. Entsprechend äußert er „Ew. Gnaden würden mir eine Gnade erweisen, wenn Sie geruhten, mir nach der Aufführung den Chor von Zumsteeg gnädigst – nur zur kurzen Einsicht – in der Partitur zuzuschicken.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): *Schubart Briefe*, Bd. 2 (2006), S. 142, 4. Februar 1784.

¹⁴² Siehe ebd., S. 77, (Juli 1783) und S. 83 (12. August 1783).

Auch wenn nicht gesichert ist, dass der Psalm im Rahmen der Feierlichkeiten aufgeführt wurde, lässt sich jedoch die Aufführung des Prologs zum Singspiel am 15. Februar 1782 belegen. In ihm zeigt sich inhaltlich das ganze Ausmaß des verzweifelten und äußerst geschickt agierenden gefangenen Schubarts. Dabei steht Schubarts Lobpreis über den Herzog und über dessen väterlicher Fürsorge konträr zu seinem eigenen Empfinden.¹⁴³ Zu welchem Zeitpunkt Schubart deutlich geworden ist, dass die vorgegaukelte Freiheit eine Farce war, ist ohne neue Quellen nicht zu eruieren, entsprechend muss auch weiterhin die Interpretation des Stückes zwischen einer ehrlich gemeinten Dankbarkeit gegenüber dem Herzog und einer zynischen Preisung seines väterlichen Auftretens gelesen werden. Schubart, der wie beim 118. Psalm die Vertonung, wenn überhaupt, erst nach der Aufführung zu Gesicht bekommen hat, dürfte entsprechend bei Änderungen und Anpassungen kaum die Möglichkeit gehabt haben, selbst in den Schaffensprozess einzugreifen. Das kurz gehaltene Stück zeigt, dass er als Dichter die Rolle seiner Tochter in vollem Bewusstsein ihrer doppelten Rolle als Sängerin/Schauspielerin und als Teil der personellen Katastrophe seiner familiären Konstellation inszenierte. Schubart legte der „Julie“ genannten Rolle die Worte in den Mund:

„Vom Grabe meines Vaters komm’ ich her,
 Ich, armes Mädchen, ich!
 Die Nessel all’ hab ich
 Aus meines Vaters Grab gejätet.
 Sind gleich mir meine Hände wund;
 So hab’ ich doch die Nessel all’
 Aus meines Vaters Grab gejätet.
 Und nun!
 Du guter Gott im Himmel du!
 Tod ist mein Vater!
 Meine Mutter auch!
 Du guter Gott im Himmel du,
 Wer wird mir armen Waisen,
 Nun Vater seyn?
 Nun Mutter seyn?“¹⁴⁴

Und Schubart führt die Rolle Julies ins Offensichtliche, indem er die Vaterrolle thematisiert:

„Hulda.
 Wer war dein Vater?
 Julie.
 Ein guter, guter Vater!
 Nun ist er tod!
 Ist tod! ist tod!
 Und ich die Vaterlose! –
 Ich, die Mutterlose!“¹⁴⁵

Julie, die im Anschluss die Vaterfigur in Karl Eugen zu erkennen hat, thematisiert nicht nur ihre eigene Rolle als Schülerin der Ecole des Demoiselles, sondern trägt damit gleichsam die Anklage des Vaters auf der Bühne vor und durchbricht damit die Grenze des fiktionalen Theaters. Schubart, der aus dem Mund seiner Tochter seinen eigenen Tod besingen lässt, könnte seine Situation nicht sarkastischer zu Gehör bringen. Dass der Herzog dabei als gnädiger Fürst und Beschützer der Waisen auftrat, war äußerst kunstreich, denn Schubart war sicher bekannt, dass im Anschluss an

¹⁴³ Zu einem ähnlichen Schluss gelangt Warnken. Siehe Warnken: Schubart (2009), S. 303–304.

¹⁴⁴ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: „Prolog und musikalischer Epilog, am Geburtsfeste des Herzogs zu Württemberg 1782. Aufgeführt auf dem Theater zu Stuttgart. Komponirt von Herrn Zumsteeg.“ In: Sämtliche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1787, S. 3–28, hier S. 22.

¹⁴⁵ Zitiert nach ebd., S. 24.

dessen Geburtstag der Herzog in der Regel sämtliche Waisenhäuser inspizierte und sich von deren Qualität überzeugte. Schubart vereint entsprechend äußerst kunstvoll seine Anklage mit einer standesgemäßen Huldigung. In seiner Festungshaft muss er in der Zeit zwischen 1781 und 1782 „Die Forelle“ geschrieben haben.¹⁴⁶ Das Gedicht, das zuerst 1783 in der „Blumenlese für Klavierliebhaber“ bei Boßler in Speier mit der ersten Strophe abgedruckt wurde, erschien dort in der Vertonung von Christoph Rheineck.¹⁴⁷ Schubarts eigene Vertonung, die sich zuerst im Notenheft von seiner Klavierschülerin, der Tochter von Hauptmann Frey, überliefert hat, muss in ähnlicher Zeit entstanden sein.¹⁴⁸ Schubarts vierte Strophe, in welcher er moralisch warnt, fällt mit einem Gerücht¹⁴⁹ seine Tochter betreffend zusammen, von welchem er im Brief vom 3. Juni 1783 an seine Frau berichtet:

„Dem sanften Julchen tausend Küße. Neulich sagte mir iemand, es lauf’ ihr ein Tänzer nach. O Weib, um Gottes willen, verhinder’ diesen abscheulichen Schritt. Lieber mag sie einen lahmen Schneider, als einen geflügelten Tänzer nehmen. Solche Kerls werden am Ende Krüppel an Leib und an der Seele. Das Julchen soll nur warten. Gott wird ihr schon einen Mann ausersehen, es muß kein solcher Luftpaschagier [sic.] seyn.“¹⁵⁰

Schubarts Warnung der letzten Strophe warnt ausdrücklich in seiner vierten Strophe nicht die Forelle, sondern spricht die eigentliche Adressatin an:

„Seht ihr die Gefahr so eilt.
Meist fehlt ihr nur aus Mangel der Klugheit
Mädchen seht Verführer mit der Angel!
Sonst reut es euch zu spät.“¹⁵¹

Ob Schubart an dieser Stelle auf seine Tochter anspielte oder vielleicht bereits beim Schreiben der Zeilen im Jahr 1782 an seine kurze Affäre mit der Klavierschülerin Regina Voßler (1767–?) dachte¹⁵², oder womöglich auch die Klavierschülerin Philippina Frey damit meinte¹⁵³, lässt sich

¹⁴⁶ Holzer datierte das Werk auf 1782. Vgl. Holzer: Schubart als Musiker (1905), 90ff. Noten veröffentlicht in ebd., S. 175–176. In bearbeiteter Form nach Holzer ebenfalls abgedruckt in Warnken: Schubart (2009), S. 241.

¹⁴⁷ Vgl. Heinrich Philipp Boßler (Hrsg.): Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift, Speier 1783, S. 13.

¹⁴⁸ Die Komposition hat sich in zwei Varianten erhalten: In einer nach dem Notenbüchlein der Klavierschülerin Frey, sowie als Notensammlung von C. L. v. Buttlar ebenfalls datiert auf 1783. Sowohl Buttlar als auch Frei werden das erste Mal im Herbst 1783 in Schubarts Briefen erwähnt, sodass eine genauere Datierung bisher nicht möglich ist. Holzer hält jedoch die datierte Stuttgarter Handschrift für akkurat und dort ist 1782 notiert. Siehe Holzer: Schubart als Musiker (1905), S. 107. Das Titelblatt findet sich abgedruckt in Hartmut Schick: Schubart und seine Lieder, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/17479/1/17479.pdf> (besucht am 10. 12. 2015), S. XXII. Die Ludwigsburger Handschrift befindet sich in Privatbesitz. Für die Möglichkeit zur Einsicht danke ich herzlich Jürgen Breyer, Ludwigsburg.

¹⁴⁹ Das Gerücht wird allerdings allzu bald Realität, sodass Schubart am 21. Oktober 1784 nur zu schreiben bleibt: „Das arme Julchen ist am Herzen krank – wenn sie nur ihr liebes Herz nicht an einen solchen Schlingel gehängt hätte!“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 163.

¹⁵⁰ Zitiert nach ebd., S. 73.

¹⁵¹ Zitiert nach dem Faksimile der Handschrift in Franziska Dunkel/Paula Lutum-Lenger: Hohenasperg - ein deutsches Gefängnis, hrsg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2011, S. 60.

¹⁵² Über diese Affäre von 1781 berichtet Schubart in seinem Brief vom 25. und 30. September 1783, Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 108.

¹⁵³ Diese Deutung halte ich für die realistischste, denn Schubart notierte in ihr Notenheft als einziges die Charakterzeichnung des Stückes mit „Naif“. Ob die Interpretation „fraglos auf die gesetzeswidrige Gefangennahme Schubarts im Jahr 1777“ anspielt, wie Schick bemerkt, erscheint mir voreilig. Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Lieder, hrsg. v. Hartmut Schick (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 8), München Berlin 2000, S. 164.

heute kaum mehr beantworten.¹⁵⁴ Dass Schubart aber eine konkrete Person vor Augen gehabt hat, lässt sich aus einer Äußerung seines ersten Gedichtbandes, der 1785 erschien, schließen:

„Und doch hab’ ich nie ein Gedicht, einen prosaischen Aufsatz, oder ein Klavierstück ausdrücklich für den Druck bestimmt. Ich machte sie meist für meine Freunde, meine Schüler und Schülerinnen, und ließ sie damit als ihrem Eigenthume hausen.“¹⁵⁵

Private und lyrische Aussagen mischen sich entsprechend in seinen Arbeiten. Erst mit Beginn des Jahres 1783 erbat sich Schubart die Möglichkeit Musikalien drucken zu lassen.¹⁵⁶ Ob mit dieser Möglichkeit die Drucke aus Winterthur entstanden, wie Holzer vermutet¹⁵⁷, ist zweifelhaft. Vielmehr scheint plausibel, dass die Äußerung von Schubart auf die in Stuttgart entstehende Notendruckerei Bezug nimmt.¹⁵⁸ In der Folgezeit ist über die Bekanntschaft von Zumsteeg und Schubart nichts Näheres bekannt. Persönliche Treffen werden aber nach wie vor – wenn überhaupt – nur in Ausnahmefällen stattgefunden haben.¹⁵⁹ Jedenfalls hatte auch dessen Familie Schwierigkeiten, ihn auf dem Hohen Asperg zu besuchen.¹⁶⁰ Während Ludwig und Helena Schubart versuchten, in Kontakt zu dem Häftling zu treten, muss er den Text zum Prolog verfasst haben, der von Friedrich Haller¹⁶¹ für Oktober 1783 bestellt worden war.¹⁶² Die nächste, allerdings nur indirekte Verbindung wird 1784 über Seeger bestanden haben. Erneut ist das Verbindungsstück der auf den herzoglichen Geburtstag gefertigte Prolog für den 11. Februar 1784. Und so schreibt Schubart am 4. Februar¹⁶³ an den Schulleiter:

„Ich habe 3. biß 4. Entwürfe zu Singspielen auf diesen feierlichen Anlaß gefertigt. Allein meine Entfernung vom Stuttgardischen Theater und die drauß entspringende Unkenntniß der Schauspieler und Musiker hat mich von der vollen Ausführung abgeschreckt. Indeß schmeichl’ ich mir,

¹⁵⁴ Eine vage Deutung müsste zwei Ebenen einschließen: Einerseits Schubart als warnende Instanz, als welche er einem jungen Mädchen den Ratschlag der Achtsamkeit gibt. Andererseits ist mit dem Jäger und Angler ebenso ein anderer Liebhaber, wie vielleicht auch er selbst gemeint. Die ins Bildhafte übertragene sexuelle Komponente, die mit der Metapher der Rute beschworen wird, ist bereits von Hans-Wolf Jäger erkannt worden, wenngleich ich seiner weiteren Interpretation nicht folge. Vgl. Hans Wolf Jäger: Von Ruten. Über Schubarts Gedicht Die Forelle, in: Karl Richter (Hrsg.), = Gedichte und Interpretationen 1983, S. 374–385; Vgl. Giuseppina La Face Bianconi: Schuberts ‘Forelle’. Eine didaktische Annäherung an den musikalischen Sinn, in: MBW 2013, S. 45–76.

¹⁵⁵ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1785, Vorwort (May 1785)

¹⁵⁶ Vgl. auch die Äußerungen Schubarts. „Ich habe beim Herzog um die Erlaubniß gebetten, Musikalien drucken lassen zu dürfen. Für die Belohnung soll mir der Buchhändler Bücher geben.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), Brief Nr. 226, Ende 1782 oder Anfang 1783.

¹⁵⁷ Siehe Holzer: Schubart als Musiker (1905), S. 114.

¹⁵⁸ Siehe Rudolf Krauß: Die Buch- und Notendruckerei der Hohen Karlsschule, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte XX (1911), S. 209–234.

¹⁵⁹ Es findet sich kein Hinweis darauf, dass sich Zumsteeg und Schubart während dessen Haft überhaupt getroffen haben.

¹⁶⁰ Siehe beispielsweise die Briefe vom 12., 18. und 22. Oktober 1783, in welchen Schubart berichtet, dass der Kommandant einen unerlaubten Besuch seines Sohnes sowie seiner Frau verhinderte. Die Antwort Karl Eugens lautete: „Der General hätte sehr wohl gethan. Er finde es nicht gut, die meinigen mit mir sprechen zu lassen.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 127. Vgl. auch S. 122–129.

¹⁶¹ Johann David Friedrich Haller (1761–1797). Siehe Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon (2000), S. 30.

¹⁶² Da sich kein Prolog des Jahres 1783 im Nachlass Zumsteegs befindet und keine Erwähnung existiert, muss davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg nicht daran beteiligt war. Die naheliegendste Vermutung ist, dass Haller selbst die Komposition des Textes fertigte. Da sich die Korrespondenz zeitlich vor dem Namenstag Karl Eugens am 4. November 1783 abspielte, erscheint es plausibel, dass der Prolog dafür gedacht war. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 128, Brief an Seeger vom 28. Oktober 1783.

¹⁶³ In den Rechnungsbüchern der Theatalkasse taucht einige Male der Name Schubarts in diesem Zusammenhang auf, so werden einige Quittungen über eine Briefkorrespondenz zwischen dem Stuttgarter Theater und dem Hohen Asperg akkurat festgehalten. Bei dem Boten vom 4. Februar handelte es sich um Joh. Adam Beck, wohingegen ein Corporal Breyer für den Rückweg am darauffolgenden Tag beauftragt wurde. Insbesondere der Rückweg ist interessant, weil dieser offenbar den Prolog für den 11. Februar mitbrachte. Zumsteeg kann mit der Komposition entsprechend kaum vor dem 5. Februar begonnen haben. „[Quittung] Nro. 342. den 4ten Febr: 1784 ist vor den Botten Joh. Adam Beck ein Gang nach Asperg bezahlt worden mit ... 48 x. [Quittung] Nro. 343. 5. Febr: An den Corporal Breyer welcher vom Asperg geleit mit dem Prolog auf d. 11. Febr. herab geschickt war ... 1 fl. 25x“. Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 204.

daß der neue Einfall, die Musik ins Interesse der Prologs [sic.] zu verweben, dißmal seiner abgezeckten Würkung nicht verfehlen werde. Der brafe Zumsteeg wird gewiß meinen Sinn ganz treffen.“¹⁶⁴

Die drei Entwürfe der von Schubart geschriebenen Singspiele müssen bisher noch als verschollen gelten.¹⁶⁵ Schubart zeigt sich bei der Wahl Zumsteegs als Komponist des Stückes sicher nicht abgeneigt, wengleich er kaum Möglichkeiten hatte, einen Komponisten selbst auszuwählen. Dass er auf die Kompositionsfähigkeiten des jungen Komponisten zu vertrauen hatte, wird auch in einem Brief desselben Tages (4. Februar) deutlich, in welchem er aus der Ferne um den von Zumsteeg komponierten Chor zur Einsicht bittet.¹⁶⁶ Es haben sich weder Noten noch Libretti dazu erhalten. Der Schriftverkehr macht darüber hinaus deutlich, dass die gemeinsame Arbeit zwischen Schubart und Zumsteeg nur auf dem Papier stattfand, ein Treffen hat allem Anschein nach nicht stattgefunden. Ob Schubart, wie er behauptet, in der Folgezeit für das Orchester in Stuttgart arbeitete, ist heute nicht mehr nachweisbar.¹⁶⁷ Ein Augenzeuge berichtet jedoch von einer Vorführung am 11. Februar 1784 auf dem Hohen Asperg. Es handelte sich dabei um Carl Ernst Friedrich von Scheler (1760–1841)¹⁶⁸, dem Sohn des Kommandanten, der dem Fest beiwohnt – und wengleich er sich offenbar für Schubart interessiert, so war für ihn die Musik eher uninteressant, sodass er stattdessen über das Feuerwerk berichtete, für das er zuständig war:

„Auch mein Vater that dieses [ein Mittagessen und einen Balle für die Offiziere geben, Anm. d. A.] an diesem Tage, und ich gab Abends in dem Magazin ein Feuerwerk, welches vielen Beifall hatte. Der Eingang stellt eine Colonnade von vier und zwanzig auf Papier gemalten Säulen vor. Am Ende derselben war der Tempel des Apolls mit einem Altare, dessen Fuß viele Herzen brannten; im Hintergrunde waren Priester, die opferten, man hörte eine unsichtbare Musik und eine Cantate von Schubart. Hierauf erschien ein Genius weiß gekleidet und hielt eine Rede, opferte einen Blumenkranz und verschwand. An diesem Tempel kam man in ein figurirtes zimmer, wo Erfrischungen standen, und dann in einen Saal woeinige Stunden getanzt wurde. Einige raketten verkündigten, daß ein Feuerwerk auf dem Platz solle abgebrannt werde.“¹⁶⁹

Da sich Carl Ernst Friedrich von Scheler auf dem Hohen Asperg bei seiner Familie befand, muss zweifelhaft bleiben, ob Schubart eine eigene Kantate komponiert hatte, die er für die dortige Feier verfertigte. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei dem aufgeführten Stück um den von Zumsteeg vertonten Prolog handelte, der am 4. Februar zu Zumsteeg gesandt worden war. Der nächste Epilog vom 4. November, der erneut Ende Oktober hätte vorbereitet werden müssen¹⁷⁰, findet in den erhaltenen Briefen Schubarts keine Erwähnung. Dieser muss den Text allerdings verfertigt haben, denn eine Woche nach der Aufführung erhielt Schubart am 13. November eine Bezahlung

¹⁶⁴ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 141.

¹⁶⁵ Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass Schubart an dieser Stelle nicht übertrieb. In den Rechnungsunterlagen findet sich die Anmerkung „[Quittung Nro:] – 55: Herr Proffessor Schubarth verfertigte | auf das Geburts=Fest Serenissimi | 3 Prologen, zur Erkendlichkeit dafür | sandte man Ihm nach Hohen Asperg | 3 St. Reinster (?) Taback, sonach der Anlagen | erkostet | 3 fl. 12“. Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁶⁶ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 142, 4. Februar 1782.

¹⁶⁷ Er schreibt nach den Feierlichkeiten an seine Frau: „Von Stuttgart hab ich schon wieder eine Bestellung für das Orchester.“ Zitiert nach ebd., S. 142, 25. Februar 1784.

¹⁶⁸ Sein Bruder Karl Eugen Ludwig von Scheler (1764–?) wurde von Schubart bis zum Tod des Vaters auf dem Hohen Asperg unterrichtet. Siehe ders. (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 3 (2006), S. 315. Vgl. auch Gebhardt: Die Schüler der Hohen Karlsschule (2011), S. 462.

¹⁶⁹ Zitiert nach Scheler: Leben und Reisen des Baron von Scheller (1789), 112, Brief im Anfang Februar 1784.

¹⁷⁰ Ohnehin muss Schubart in dieser Zeit schlimm erkrankt sein, weshalb er schreibt: „Ich habe seit einiger Zeit schwere Anfälle geduldet. Allem Ansehen nach, droht mir ein plötzlicher Tod. Rüste dich auf diese Nachricht und bete – bete zu Gott, daß ich im Frieden von hinnen fahre.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 162, 21. Oktober 1784.

aus der Theatrankasse.¹⁷¹ Erneut erfolgte die Überbringung des Geldes auf den Hohen Asperg über einen Mittelsmann.¹⁷² Im Jahr 1785 bekam Schubart die Möglichkeit seine Gedichte und Musikalien zu veröffentlichen. Er wandte sich zur Korrektur seiner Werke an Zumsteeg, denn dieser hatte mittlerweile einige Erfahrung in der Notendruckerei sammeln können.¹⁷³ Ein Jahr später versuchte Schubart Zumsteeg einen Gefallen zu tun. Womöglich kannte er die missliche finanzielle Lage der Zumsteeg'schen Familie, sodass er den Wunsch äußerte, diesem mit etwas Einträglichem helfen zu können.¹⁷⁴ Schubart schrieb, dass Zumsteeg das Gedicht *Der Ewige Jud* herausgeben solle, sobald er selbst damit fertig sei. Aufgrund der Tatsache, dass sich Schubart an Zumsteeg wendete, liegt nahe, dass es sich um eine Komposition des Gedichtes handelte, das entweder als Komposition Schubarts von Zumsteeg redigiert oder von diesem vollständig komponiert werden sollte. Das Gedicht greift ebenfalls recht raffiniert die erfundene Gestalt des Ahasveros, des ewigen Juden, auf. Es ist eine dichterische Umsetzung einer christlichen Volkssage, die wohl im 13. Jahrhundert entstanden ist.¹⁷⁵ Ahasveros muss sein Dasein auf der Welt auf ewig damit fristen unsterblich umherzuirren. Auf den ersten Blick erscheinen autobiographische Aspekte und Umarbeitungen des Gedichts von Seiten Schubarts damit eher abwegig:

„[...] Aus einem finstern Geklüfte Karmels
 Trat Ahasver. Er schüttelte den Staub
 Aus seinem Barte; nahm der aufgethürmten
 Todenschädel einen, schleudert' ihn
 Hinab vom Karmel, daß er hüpf't und scholl
 Und splitterte. »Der war mein Vater!« brüllte
 Ahasveros. Noch ein Schädel! Ha, noch
 Sieben Schädel polterten hinab von
 Fels zu Fels! »Und die – und die« mit stierem,
 Vorgequollnem Auge raß'ts der Jude:
 »Und die – und die – sind meine Weiber – Ha!«
 Noch immer rollten Schädel. »Die und die,«
 Brüllt' Ahasver, »sind meine Kinder, ha!
 [...] Da brüllt' ich mit den Riesen zehn Mondenlang
 Mein Angstgeheul, und geisselte mit Seufzern
 Die Schwefelmündung. – Ha! zehn Monden lang!!
 Doch Aetna gohr, und spie in einem
 Mich wieder aus. Ich zuckt' in Asch', und lebte noch:“¹⁷⁶

Gerade der Verweis des Zeitmaßes von zehn Monden mag im Hinblick auf seine eigene zehnjährige Hafstrafe einen ersten Hinweis geben. In dieser Ausgabe findet sich ebenfalls die Gestalt der Waise Julie alias Juliana Schubart, die Schubart so raffiniert in die Huldigung einzuflechten wusste. Die Abfolge der Gedichte *An Schiller*, *Der ewige Jud* und *Die Fürstengruft* mögen deutlich machen, dass

¹⁷¹ „[Quittung N°] –:50. Den 5ten Mertz, 1785 werden nach der Anlage dem Hl: Hauptmann Gross zugestellt, die dem Herrn Schubarth vor Verfertigung eines Prologs gebührende ... 5 fl. 30 – [Quittung N°] –:51, Den 13ten 9bris 1784 werden demselben für einen vor Schubart ausgefertigten Epilogen ... 5 fl 30 – “ Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁷² In diesem Fall handelte es sich vermutlich um Hauptmann Johann Philipp Groß (1742–1813). Für die wertvollen Hinweise der Lebensdaten und Aspekte der Biographie von Groß danke ich herzlich Werner Gebhardt. Groß ist zumindest ein weiteres Mal in den Akten vermerkt, als ihm am 1. Juni 1785 für den Ankauf von Komödien aus Nürnberg Geld ausbezahlt wurde. Siehe HStA, A 21 Bd. 208.

¹⁷³ „Frag doch den brafen Zumsteeg, nebst meinem Bidergruße, ob er nicht die Güte haben und die Korrektur der musikalischen Rhapsodien besorgen möchte? – Der gute Mann thuts gewieß. Für mich allein wär sonst die Last zu schwehr.“ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 189, 30. Juli 1785.

¹⁷⁴ Siehe ebd., 233, 12. Mai 1786.

¹⁷⁵ Vgl. Mona Körte (Hrsg.): Ahasvers Spur: Dichtungen und Dokumente vom 'Ewigen Juden' (= Reclams Universal-Bibliothek Bd. 1538), Leipzig 1995.

¹⁷⁶ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Gedichte, Bd. 2, Stuttgart 1786, S. 72–77, hier S. 73 u. 74.

sich hinter der Anordnung zudem nicht nur eine politische Aussage verbirgt, sondern ebenfalls eine inhaltliche: Schiller traute sich noch immer nicht zurück ins Herzogtum Württemberg, sodass sich die angehängte Moral an *Der ewige Jud* mit der Vergebung vielleicht auch an ihn direkt gerichtet hat. Eine weitere Zusammenarbeit zwischen Zumsteeg und Schubart ist nicht bekannt und wird sich wohl erst nach seiner Entlassung ergeben haben.¹⁷⁷ Schubarts Gefangenschaft dauerte bekanntlich noch bis zum 11. Mai 1787 und hatte ihn seelisch tief geprägt.¹⁷⁸ Als Carl Ludwig Junker Anfang Juni 1787¹⁷⁹ den Stuttgarter Hof besuchte, basierte die Stückauswahl, allen voran die Stücke Paisiellos und Salieris sicher noch nicht auf einer Auswahl seitens Schubarts.¹⁸⁰

Nach der Freilassung müssen Schubart und Zumsteeg jedoch eng zusammengearbeitet haben¹⁸¹, denn bereits mit der ersten Gelegenheit bei Hofe eine Komposition aufführen zu lassen, greift Schubart zurück auf den gemeinsamen Prolog von 1782.¹⁸² Es lässt sich wohl davon ausgehen, dass die Aufführung dieses Prologs als womöglich erste Aufführungsentscheidung von Schubart gewertet werden darf. Und in der erneuten Aufführung scheint der Dank gegenüber dem Fürsten die ausschlaggebende Intention gewesen zu sein. Darüber hinaus lässt sich wohl davon ausgehen, dass die Prologe am 4. November 1787 zum Namenstag¹⁸³ sowie am 11. Februar 1788, dem Geburtstag Karl Eugens,¹⁸⁴ von Schubart¹⁸⁵ gedichtet wurden.¹⁸⁶ Und Schubart hatte wohl einen weiteren Grund diese Gelegenheitsarbeiten durchaus ernst zu nehmen, denn in beinahe jedem Werk, das von Zumsteeg vertont wurde, konnte er seiner Tochter Juliana eine bedeutende Rolle zukommen lassen.¹⁸⁷ Nicht immer wurden die Prologe und Epiloge der Feiern auch vertont. Beispielsweise endete der

¹⁷⁷ Gerade im Hinblick auf die folgenden Prologe ist bemerkenswert, dass der zunehmende Handlungsspielraum Schubarts sich nicht in einer Fortsetzung der Vertonung der Prologe und Epiloge des Dichters mit Zumsteeg äußerte. Der Prolog vom 14. November 1785 etwa wurde von Gauß komponiert. Siehe HStA, A 21 Bd. 206.

¹⁷⁸ Siehe Dunkel/Lutum-Lenger: Hohenasperg (2011), S. 61.

¹⁷⁹ Er muss, aufgrund seiner Beschreibung, Stuttgart vor dem 2. Juni erreicht und nach dem 9. Juni wieder verlassen haben. Siehe Carl Ludwig Junker: Einige artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Ludwigsburg, und Stuttgart, im Junius 1787, in: Museum für Künstler und Kunstliebhaber 1.2 (1788), S. 69–83.

¹⁸⁰ Die folgende Äußerung von Haering, kann nicht den Gegebenheiten entsprechen. „Als Schubart 1787 die Direktion über die deutsche Musik bekommen hatte, fand sie neben der von Poli geleiteten fremden Eingang.“ Zitiert nach Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 9. Entscheidend war der Bau des kleinen Theaters, mit welchem hauptsächlich deutsche Schauspiele aufgeführt wurden. Das unter Schubart *Die Pilgrime von Mekka* aufgeführt worden sei (ebd., S. 10), entspricht ebenfalls nicht der Aktenlage, denn es findet sich bereits eine Aufführung am 12. März 1784. Siehe HStA, A 21 Bd. 204.

¹⁸¹ Bereits in der zweiten Ausgabe von Schubarts *Vaterländischer Chronik* erwähnt er in seinem Abriss zum Stuttgarter Theater Zumsteeg zwei Mal wohlwollend, wobei am 15. Juni der erste Prolog Schubarts und vertont von Zumsteeg aufgeführt wurde. Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Dramaturgie, in: VC 2 (Juli 1787), S. 14–15. Vgl auch Rudolf Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: WVVG 10 (1901), S. 252–279, hier S. 255.

¹⁸² „Freitags wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt: Sophie, oder der Gerechte Fürst; mit einem von Schubart verfertigten und von seiner Tochter zu deklamirenden Prolog. Dieser Prolog ist nebst einer Anrede des Verfassers an die Freunde der heimischen Thalie besonders abgedruckt worden.“ Zitiert nach Anonym: Freitags wird auf dem kleinen Hof=Theater aufgeführt [...] In: SPZ, 14. Juni 1787, S. 300.

¹⁸³ Siehe Prologe am 4. November 1787 zum Namenstag, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19b, D-SI), [Stuttgart] 1787.

¹⁸⁴ Der Text des Prologs wurde im Kunstblatt zur Vaterlandschronik (Christian Friedrich Daniel Schubart: Die Stunde der Geburt. Ein Prolog auf das Geburtstagsfest des Herzogs von Wirtemberg, in: Kunstblatt zur Vaterlandschronik 2 [Feb. 1788], S. 17–24) vollständig abgedruckt. Die Noten dazu befinden sich in Prolog vom 11. Februar 1788, (Notenmanuskript in: Cod. mus. II fol. 19e, D-SI), [Stuttgart] 1788. Für den Fall, dass die Partitur vollständig ist, müssen große Teile des Prologs deklamiert worden sein.

¹⁸⁵ Wenngleich lediglich der Prolog auf Schubart selbst zurückzugehen scheint, sind doch die Anpassungen der am selben Tag gespielten Oper „Hadrian in Syrien“ von Schubart und dessen Sohn für den Stuttgarter Hof angepasst worden. Die Musik schrieb indes Gauß. Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Herzog Karls Lebensfest, in: VC 13 (12. Feb. 1788), S. 97–98.

¹⁸⁶ Schubart verweist für eine längere Besprechung aber auf sein Kunstblatt. Der angekündigte Artikel erscheint dort aber nie. Siehe ebd.

¹⁸⁷ In der Kantate vom 4. Oktober 1788 sang Julie noch die Rolle der Liebe.

Festakt am 11. Februar 1789 mit einem deklamierten Gedicht nach dem aufgeführten Schauspiel.¹⁸⁸ Da Schubart in der Regel Gedichte und Schauspiele Fremder nur dann in der Zeitung veröffentlichte, wenn er ihre Namen benannte, lässt sich wohl mutmaßen, dass er der Autor des kurzen Gedichtes ist. Schubart verlor im Verlauf seiner Diensttätigkeit als Hofpoet das Interesse daran, die regelmäßigen Prologe zu verfassen. In einem Brief an den von ihm hochgeschätzten Ernst Ludwig Posselt in Karlsruhe schrieb er am 10. Dezember 1789:

„Dieser Monat aber ist für mich der Lästigste im ganzen Jahre. Musikalische Prologe, Neujahrs-wünsche, die Pflicht erpreßt, meine Chronik und ein Gedicht auf den letzten Feldzug, stehlen mir jedes Theilchen zeit weg.“¹⁸⁹

Auch wenn Schubart offiziell als „Hof- und Theaterdichter“ unter dem herzoglichen Schauspiel genannt war, werden seine dortigen Handlungsspielräume an sich wohl eher begrenzt gewesen sein.¹⁹⁰ Direkt nach seiner Entlassung war er jedenfalls davon überzeugt, dort nach Gutdünken verfahren zu können, sodass er an Ringlehr schrieb:

„Ich bin vom Theater, der Musik und einer Schaar wichtiger Gönner und Freunde mit offenen Armen empfangen worden. Herr Obrist Seeger hat mich dem Theater mit dem ausdrücklichen Befehle des Herzogs vorgestellt, daß selbiges künftig ganz von meinen Befehlen, Einrichtungen und Anstalten abhängen soll.“¹⁹¹

Es bleibt indes fraglich, wessen Hand die dem Beruf des Hofdichters obliegenden Pflichten an diesen delegierte, wie sie zuvor auch an Uriot und Verazi verteilt wurden.¹⁹² Der Prolog vom 11. Februar 1790 wurde erneut von Zumsteeg vertont¹⁹³, die Zusammenarbeit zwischen den beiden dürfte recht eng gewesen sein, denn Schubart rückt in die Chronik vom 23. Februar 1790 ein:

„Hier in Stuttgart ist nun das erste Vierteljahr des musikalischen Potpourri erschienen, worinnen geiß manches blätchen ist, von aromatischem Dufte. Eidenbenz, Schwägler, Abeille haben sich sonderlich hier ausgezeichnet. Das Fischerlied von Abeille S. 17 hat so viel Grazie, als Eidenbezens Trinklied in den gesellschaftlichen Thon der harmlosen Freude stimmt. Künftig werden

¹⁸⁸ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Fürstenehre, in: VC 13 (13. Feb. 1789), S. 98–99.

¹⁸⁹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 390, Brief Nr. 463, 10. Dezember 1789.

¹⁹⁰ Ob er beispielsweise wie Krauß unterstellt den Kauf der Partitur „Die Dorfdeputierten“ von Schuhbauer aus München über Dufresne selbst angeordnet hat, oder eher lediglich als Mittelsmann fungierte, muss dahingestellt bleiben. Vgl. Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor (1901), S. 258.

¹⁹¹ Zitiert nach Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), 296–297, Nr. 399, 31. Mai 1787. Auch zitiert in Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor (1901), S. 258. Ähnliche Äußerungen Schubarts finden sich noch im August.

¹⁹² Die bisherige Forschung ist sich in diesem Punkt einig, auch wenn es praktisch keinen Beweis dafür gibt. Warneken schreibt etwa: „Fünf halbe Vormittage in der Woche leitet Schubart Theaterproben und hält an der theaterschule Vorlesungen über Deklamation, Aktion und Mimik. Ihm obliegen auch die Spielpläne und die Besetzung von Schauspiel und Oper. Über Engagements entscheidet nicht er, sondern der Intendant, ein Obrist von Seeger, und dieser hat dabei keinen großen Spielraum: Karl Eugen, der sich nur noch wenig für sein Hoftheater interessiert und selten dort zu Gast ist, hat einen Sparkurs auferlegt.“ Zitiert nach Warneken: Schubart (2009), S. 337–338. Warneken beruft sich dabei auf (Krauß: Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor [1901], S. 262), der sich auf die Briefe vom 13. Juni und 26. August 1787 bezieht. Dort findet sich kein Hinweis auf Unterrichtszeiten, lediglich der Hinweis, er würde fünfmal die Woche Proben und Vorlesungen halten. Auch Wagner urteilt ähnlich: „In das Opern-repertoire nahm Schubart deutsche Komponisten auf, beispielsweise Ditters von Dittersdorf. Besonders warmen Herzens aber ging er an Mozart-Inszenierungen heran, die im Juni 1790 der ‚Figaro‘ krönte.“ Zitiert Wagner: Herzog Karl Eugen von Württemberg (2001), S. 234. Wagner nennt ihn in seiner Ludwigsburger Zeit Kapellmeister, Streitberger interpretiert den Brief vom 2. Dezember 1787, in welchem Schubart seinem Sohn von dem Unglück seines Sturzes und seiner gebrochenen Hand berichtet, jedoch findet sich darin kein Wort über das Dirigieren. Siehe Fritz Streitberger: Der Freiheit eine Gasse: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart, Bietigheim 2001, S. 121–122. Vgl. auch Kurt Honolka: Schubart: Dichter und Musiker, Journalist und Rebell. sein Leben, sein Werk, Stuttgart 1985, S. 293. Schubart war weder Kapellmeister noch Konzertmeister. Eine Dirigiertätigkeit scheint entsprechend abwegig.

¹⁹³ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Der elfte Februar, in: Chronik 13 (12. Feb. 1790), S. 97–99.

Zumsteeg und ich darauf bedacht seyn, diesem Blumentopfe ein immer steigenderes Interesse zu geben.“¹⁹⁴

Schubart nutzte darüber hinaus die von ihm herausgegebene Zeitschrift, um Werbung für die Stücke der ihm bekannten Musiker zu machen. In den bestehenden Spielplan hat Schubart jedenfalls kaum oder gar nicht eingegriffen. Abgesehen von dem *Mönch von Carmel* entstammen alle Stücke bis Ende des Jahres dem festen Repertoire des kleinen Theaters – da allerdings der Intendant des Theaters, Alberti, die Opernbücher selbst in Mannheim bestellte oder sich besorgen ließ, ist eine Einmischung von seiten Schubarts unwahrscheinlich.¹⁹⁵ Seiner Tätigkeit als Hofdichter kam er, wenn auch widerwillig, dennoch nach¹⁹⁶, wobei er seine letzten Werke als Hofpoet für den 4. Oktober 1791 schrieb.¹⁹⁷ Neben „Nekrine“¹⁹⁸, dessen Text mit vier Seiten äußerst knapp bemessen war, wurde die etwas längere Kantate „Wetteifer der Liebe, Freundschaft und Hochachtung am Tage Franziska’s“ aufgeführt, die von Zumsteeg vertont wurde. Schubarts Begräbnis wurde von einem anonymen Einsender festgehalten, der den Trauerzug wie folgt beschrieb:

„Er ist begraben! Das war ein Jammer in der Familie! – Nach hiehergebrachter Sitte begleitete ihn das theater. Zu beiden Seiten des Leichenwagens giengen 12 Träger, welche aus Schauspielern, Hofmusikern und Tänzern bestanden, dann folgte das ganze Theater zwei und zwei langsam nach; hinter diesen noch drei Kutschen, in welchen sein Sohn, Doktor, geistlicher und einige Freunde saßen. Von oben herab wie der Zug unter dem Getöse der Glocken und der trauermusik vor dem Hause des Verstorbenen vorbeiging, mischte sich vornehmlich das Klaggeschrei der Tochter in den Klaggesang. Eine große Menge Volks gieng neben dem Wagen her bis zur Begräbnisstätte. Die Personen vom Theater nahmen ihn vom Trauerwagen, und senkten ihn hinunter in’s Grab. Alles war gerührt, und nur die Rede des Geistlichen konnte uns wieder zu uns selbst bringen. – Friede sei mit Schubarts Asche! Er hat viel gelitten. –“¹⁹⁹

Die vermutlich von Ludwig Schubart verfasste Anzeige zum Tod lautete in der *Schwäbischen Chronik* am 12. Oktober 1791 wie folgt:

„Vorgestern, am 10. Okt. Zwischen 8 und 9 Uhr starb hier C.F.D. Schubart, im 52sten Jahr seines Lebens. Er war schon seit einigen Wochen krank, schien sich aber vor 10 Tagen wieder zu erholen, biß ein Steckfluß seinem Leben ein Ende machte. Schubart bekleidete seit 5 Jahren das

¹⁹⁴ Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart: Tonkunst, in: Chronik 16 (23. Feb. 1790), S. 136. Ab dem zweiten Heft tauchen auch Werke von Zumsteeg auf: *Die Menschengesichter, An den Abendstern, Lob des Jägerlebens, Kartoffellied*. Siehe ders.: Tonkunst, in: Chronik 48 (15. Juni 1790), S. 413–415. Die Dritte Ausgabe erschien erst im November, mit Zumsteegs *Ossian auf Slimora*, siehe ders.: [3. Das dritte Vierteljahr ...] In: Chronik 90 (9. Nov. 1790), S. 774.

¹⁹⁵ Auch Alberti bestellte per Post immer wieder Pakete, ließ sich allerdings die Schauspiele aber sowohl von Haller oder auch Madame Mayer mitbringen: „40 Stk: Unter der Adresse an Herrn Obristwachtmeister Alberti, von Madame Mayer besorgten im accluso bemeldten Comoedien Exemplarien von Schauspiele aus der Schwan: Buchhand: zu Mannheim 23 f. 6 x“ sowie „An den HofMusicus Haller, welcher aus der ebenbemeldte Schwan Buchhandlung die in specificirt anligenden Conto bemeldte piecen besorgte, d.a.d: 14: Jan. 1786“ Zitiert nach HStA, A 21 Bd. 208.

¹⁹⁶ Volke geht so weit zu behaupten, dass seine „Theaterdirektion [...] getrost vergessen werden [kann].“ Zitiert nach Werner Volke: Christian Friedrich Daniel Schubart, in: Walter Scheffler/Bernhard Zeller (Hrsg.): Literatur im deutschen Südwesten 1987, S. 59–71, hier S. 69.

¹⁹⁷ Siehe HStA, A 282 Bü 10.

¹⁹⁸ „Nekrine | ein | mit blasenden Instrumenten begleiteter | Prolog | auf das | höchste Namens Fest | Durchlauchtigster Herzogin | FRANCESCA | von Würtemberg | den 4ten October | 1791 | Poesie von Schubart. | Musik von Schwegler. | deklamirt von Madme Gauß.“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 10. Emma Simon bezieht sich in ihren Äußerungen auf diesen handschriftlichen Entwurf. Siehe Simon: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim: unter Benutzung vieler bisher nicht veröff. Archivalien biographisch dargest. (1876), S. 198–199. Allerdings ist der Prolog, wie üblich, ebenfalls im Druck in der Buchdruckerei der Akademie erschienen. Während Zumsteegs Vertonung für eine exklusive Feier im Schloss Hohenheim geschrieben wurde, erklang Schweglers Prolog im Großen Opernhaus vor der Oper Axur.

¹⁹⁹ Zitiert nach Anonym: Herzogliches Hof=Theater zu Stuttgart, in: Allgemeines Theaterjournal 1.1 (1792), S. 64–68, hier S. 67–68. Der erste Nachruf wurde teilweise abgedruckt bei Fritz Streitberger: Ein feuriger Rebell: die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart, Berlin 2011, S. 93–94. Ein längerer Nachruf erschien von Stäudlin in der nächsten Ausgabe der Chronik. Siehe Johann Gottfried Stäudlin: [Er ist begraben...] In: Chronik Nachschauen (14. Okt. 1791), S. 671–678.

Amt eines Herzoglichen Hof- und TheaterDichters und gab zugleich die Vaterländische Chronik heraus, durch die er, so wie durch mehrere andere Schriften und seine eigene Biographie, bei dem deutschen Vaterlande sich schon längst beliebt und berühmt gemacht hatte.“²⁰⁰

4.2.1 Tonartencharakteristik

Es ist kein einfaches Unterfangen den Einfluss der Tonartencharakteristik Schubarts in der unmittelbaren Anwendung zu entschlüsseln. Die Tonartencharakteristik entstand wohl noch auf dem Hohen Asperg.²⁰¹ Veröffentlicht wurde sie jedoch erst im Juli 1787 und damit kurz nach seiner Entlassung.²⁰² Schubart war sich des streitbaren Charakters durchaus bewusst, sodass er bereits in dieser ersten Veröffentlichung auf Kritiker Bezug nimmt.²⁰³ Die bereits in dieser Ausgabe angekündigte Fortsetzung folgte am 31. März 1789, in welcher die Charakteristik in ihrer vollständigen Form erscheint²⁰⁴ und wie sie später von Ludwig Schubart in der zusammengestellten „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ von 1806 erneut abgedruckt wurde²⁰⁵. Die Charakterisierung ist in sich widersprüchlich und nicht konsistent. Schubarts Wortwahl ist alles andere als präzise, schließlich verwendet er als Metapher der Charakterisierung häufig eine Farbe. Eine „Farbe der Schwermuth“²⁰⁶ in Bezug auf die Tonarten lässt sich nur unpräzise mit seinem vorherigen Aufsatz „Vom musikalischen Colorit“²⁰⁷ in Verbindung setzen. Was jedoch deutlich hervortritt ist eine Kategorisierung über die Anzahl der Vorzeichen. Viele Vorzeichen werden als stark colorierte benannt, wobei er sich in diesem Zusammenhang lediglich auf Kreuztonarten bezieht. B-Tonarten hingegen bezeichnet er als generell dumpfe und sanfte Töne.²⁰⁸

Die Auflistung der Tonarten in Quinten zeigt, dass die erste Veröffentlichung von 1787 lediglich ein Auszug einer solchen Systematik war, denn dort erscheinen die Tonarten bis vier „B“, Kreuztonarten erscheinen überhaupt nicht. Schubart plädierte darin nicht etwa für ein vollständiges Stück in einer Tonart, sondern für die kompositorische Umsetzung einzelner Textabschnitte und deren poetischer Idee mit Mitteln der Musik. Ausführlich zeigt er in seiner *Chronik*, wie ihm die tonartliche Einordnung von Abschnitten vorschwebte:

„Ich lege den Liebhabern der Tonkunst, den Freunden des schönen Sangs, der wahren Deklamation und der wirksamen Flügelbegleitung ein herrliches Stück aufs Pult. Es ist des Pfarrers Tochter von Taubenheim, Bürgers Meisterballade, von Zumsteeg in Musik gesetzt, und von Breitkopf in seiner bekannten Manier deutlich, reinlich und mit Geschmack abgedruckt. Das ganze Stück ist hier Strofe für Strofe musikalisch ausgemacht. Im düstern Kolorite des Dichters. Der Tonkünstler wählte dazu das weiche F, in den der natürliche Ton der Ballade wie hineingebannt zu seyn schient. Die erzählenden Stellen werden sodann meist im harten F vorgetragen, und thun so mit den gewählten schönen melodischen Gängen, die herrlichste Wirkung. Wie ganz getroffen ist nicht der lokende Ton des falschen gierigen Ritters S. 6 und 7. Dann der Uebergang vom Taumel der Sünde zum schmerzvollen Erwachen des Mädchens S. 8 u. f. Wie einfach und stark ist des Vaters Grimm gemahlt, und wie herzdurchschneidend jammert das Mädchen: ‚O weh mir! daß du mich zur Mutter gemacht!‘ Und wie dies alles kontrastiert mit dem höllisch spottenden Tone

²⁰⁰ Zitiert nach Ludwig [?] Schubart: [Er ist begraben...] In: *Chronik* 122 (12. Okt. 1791), S. 245.

²⁰¹ Ludwig Schubart äußert in seinem Vorwort, dass er wohl die Ausarbeitung in den Jahren 1784 und 1785 begonnen hatte. Siehe Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik* (1806), S. IV. Christian Schubart berichtet am 15. Juli 1785 an Seeger, dass er die *Ästhetik* „ganz ausgearbeitet“ hätte. Siehe Breitenbruch (Hrsg.): *Schubart Briefe*, Bd. 2 (2006), 183–184, hier S. 184. [Nr. 314, 15. Juli 1785.

²⁰² Vgl. Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787).

²⁰³ Schubart erwähnt die Literaturbriefe, entgegnet allerdings, dass die dort aufgestellte Behauptung sich selbst entkräften würde. Siehe ebd., S. 55.

²⁰⁴ Siehe ders.: [Charakteristik der Tonarten], in: *VC* 26 (31. März 1789), S. 211–216.

²⁰⁵ Siehe ders.: *Ideen zu einer Ästhetik* (1806), S. 377–382.

²⁰⁶ Siehe ebd., S. 376..

²⁰⁷ Siehe ebd., S. 363–367.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 376.

des Betrügers: ‚Arm Närrchen, versetzt er, das thut mir ja leid.‘ Dann der geflügelte Grimm des getäuschten Mädchens, im harten D sich ergiessend; – – wie meisterhaft, wie völlig getroffen ist nicht dies alles! ‚Und dann der Ausgang – wie herzugreifend! Wie wieder in den Grundton‘ – in das hohle furchtbar schöne weiche F sich auflösend, und mit Seelengewimmer am Unkengestade hin schwindend! Die Modulazionen sind rein studiert, oft neu, nicht ängstlich gesucht, aber immer am rechten Orte mit Meisterhand herbeigeführt. Kurz – Bürger hat hier den Mann gefunden, der der treffendste musikalische Ausleger seines poetischen Genius ist. Nur rath ich allen, die dies köstliche Stük singen und spielen, daß sie sich einer reinen und kräftigen Klavierbegleitung fleissigen, und zum Vortrage einen Sänger wählen, (eine weibliche Stimme deucht mich hiezu zu schwach,) der versteh, was er singt, und sonderlich – was heutiges Tages so jämmerlich vernachlässiget wird, rein und verständlich deklamirt. Schlechter Vortrag macht die gesündeste Schöpfung des Dichters und Tonkünstlers zum Krüppel. – Preiß des angezeigten Schönen Werks, welches man hier gegen baare Bezahlung bei Zumsteeg abholen kann, ist 1 fl. 12 kr.²⁰⁹

Was Schubart an dieser Stelle in Form eines Anzeigentextes beschreibt ist die Verknüpfung einzelner Stellen mit den jeweiligen Tonarten. Besonders deutlich wird dabei, wie kontextabhängig Schubart die Eigenschaften den jeweiligen Tonarten zuschreibt. Während Schubart die Tonart f-Moll konsistent als Todesschwermut und als Jammer verwendet²¹⁰, ist D-Dur in kaum einem Lied von ihm als „Ton des Triumphes“ eingesetzt worden.²¹¹ Und auch an dieser Stelle fühlt er, dass das ergrimme Mädchen mit ihrer Erwiderng tonartlich überzeugend charakterisiert sei. Von Triumph kann dabei freilich keine Rede sein.

Betrachtet man die heute Schubart zugeschriebenen Lieder, lässt sich eine gewisse Symptomatik in Bezug auf die Tonarten erkennen. Während er generell Tonarten wie f-Moll, A-Dur und größtenteils auch B-Dur konsequent in Bezug auf seinen eigenen Text anwendet, finden sich insbesondere für g-Moll, Es-Dur und D-Dur kaum Lieder, deren Charakteristiken mit dem Inhalt kongruent sind.²¹² Die weiteren Tonarten finden kaum Verwendung oder sind in ihrer Verwendung ambivalent.²¹³

4.3 Johann Friedrich Seubert

Der Violinist Johann Friedrich Seubert (1734–1794) war als Lehrer selbst zwar eher unscheinbar, jedoch spricht seine lange Tätigkeit als solche sowie die große Zahl an Schülern, die er unterrichtete, für sich. Obgleich er erst 1768 eine Tätigkeit in Stuttgart aufgenommen hat²¹⁴, wurde er bereits mit dem Entstehen des Faches Musik an der Karlsschule 1771 als Musiklehrer verpflichtet.²¹⁵ Die Aktenlage zu Seubert ist äußerst dürftig, insbesondere seine Musikerakte muss als verloren gelten.²¹⁶ Lediglich in der Akte zu den Musiklehrern der Hohen Karlsschule finden sich wenige Materialien, die sich auswerten lassen, sowie einige verstreute Notizen aus anderen Aktenbeständen.

Johann Georg Hartmann²¹⁷ berichtete in seiner Beschreibung von der Tätigkeit des Hofmusikers:

²⁰⁹ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: *Tonkunst*, in: *Chronik* 59 (26. Juli 1791), S. 491–492.

²¹⁰ Dies gilt für die Lieder 17, 27 und 47. Die Nummerierung der Lieder Schubarts folgt ders.: *Sämtliche Lieder* (2000).

²¹¹ Vgl. die Lieder 19, 31, 33, 44, 48, 50, 59, 67 und 83. Eine gewisse Konsistenz ließe sich nur in Bezug auf das Militärische feststellen, das sich dann jedoch einer psychologischen Deutung des lyrischen Ichs verweigert. Auch der oben von Schubart beschriebene Grimm scheint dazu wenig passend.

²¹² Die Lieder 26 und 40 sind durch ihre mehrfache Überlieferung schwierig zu deuten.

²¹³ So beispielsweise G-Dur.

²¹⁴ Siehe Schauer: *Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon* (2000), S. 48.

²¹⁵ Siehe Nägele/Pelker (Hrsg.): *Die württembergische Hofmusik - eine Bestandsaufnahme* (2014), S. 512.

²¹⁶ Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt] Bü 617 [Hofkapelle und Hofmusik (auch Instrumental- und Vokalkünstler)].

²¹⁷ Hartmann muss die Zustände der Ausbildungsstätte auf Solitude sowie in Stuttgart äußerst gut gekannt haben, denn er wohnte selbst dort mit einem Bedienten im 4. Haus und unterrichtete zumindest zu Beginn Religion. Siehe HStA, A 272 Bü 157; HStA, A 272 Bü 156.

„Ihr Lehrer, der Musikmeister Schubert brachte sie bald so weit, daß schon im Jahr 1771 vor dem Herzog und dem Hofe mit Beifall aufführten.“²¹⁸

In seiner Personalakte wird das Anstellungsdatum mit dem 10. Juli 1771 angegeben.²¹⁹ Hartmanns Äußerung erscheint damit unglaubwürdig, hatten die Eleven doch noch keinen geordneten Musikunterricht erhalten, und aufgrund des in dieser Zeit noch eher stiefmütterlich behandelten Faches dürften sich die Übe- und Probezeiten der Eleven in Grenzen gehalten haben. Seuberts Name taucht das erste Mal auf den Unterrichtsplänen vom Oktober 1771 auf.²²⁰ Gemeinsam mit seinen beiden Kollegen Schulfink und Decker war er wohl für den Musikunterricht bis 1774 bestellt. Zeitweise scheint Seubert für den Unterricht alleine verantwortlich gewesen zu sein.²²¹ Doch es konnte ein Anstieg der Schülerzahl verzeichnet werden, sodass ab spätestens März 1774 wohl auch Bertsch und Stauch Musikunterricht gaben.²²² Spätestens im August 1774 wohnte Seubert in den hinzugefügten Akademiegebäuden auf der Solitude. Bei der Zimmeraufstellung, die der Hausmeister Hopfenstock in Form einer Consignation notiert, wohnte Seubert zusammen mit seiner Frau und zwei Kindern im „6. Hauß“.²²³ Anders als Poli hat Seubert auf unterschiedlichen Instrumenten unterrichtet.²²⁴ Dazu zählten die Instrumente Violine, Oboe (Hautbois), Flöte, Waldhorn und Fagott.²²⁵ Spätestens ab September wurde der Musiklehrerstab noch durch den Cellisten Bonsold erweitert, ab Januar kam Agostino Poli hinzu.²²⁶ Die zunehmenden Schülerzahlen mögen zwar zu diesem Anstieg der Lehrerzahl geführt haben, aber sie hatten auch Auswirkungen auf den Unterricht Seuberts. Hatte er auf den Listen seit 1771 selbstbewusst direkt unter der jeweiligen Tabelle unterschrieben, so zeigte dies, dass er der erste Musiklehrer am Institut war. Die zunehmende Einbindung weiterer Lehrer führte dazu, dass ihm insbesondere die besseren Schüler abhandenkamen, wurden sie doch von den eigentlichen Hofmusikern unterrichtet. Die sonstigen Cavaliersöhne und Eleven, deren Bestimmung nicht die Musik war, blieben weiterhin bei ihm. Der Umbruch zwischen 1774 und 1775 mag somit für ihn einer Entmachtung gleichgekommen sein. Seuberts besondere Stellung zeigt sich auch in der

²¹⁸ Zitiert nach Johann Georg August Hartmann: Kurze fragmentarische Geschichte des württembergischen Hof=Theaters (1750–1799), in: Reiner Nägele (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 89. Nägele nimmt an, dass es sich bei dem Ausbilder um einen „Schubert“ handle, den er als Christian Friedrich Daniel Schubart identifiziert. Siehe ebd., Fn. 4. Dies wirkt allerdings unglaubwürdig, weil Schubarts Name nicht in den frühen Akten zur Militärischen Pflanzschule auftaucht. Vgl. etwa HStA, A 272 Bü 80, ff. Eine explizite Musikklasse gab es während Schubarts Zeit in Ludwigsburg noch nicht. Im Originaldokument (HStA, A 12 [Kabinett: König Friedrich], Bü 75 [Grundbestand]) lese ich „Seubert, Johann Friedrich“, dessen Tätigkeit sich problemlos mit der Erwähnung in Einklang bringen lässt.

²¹⁹ Siehe HStA, A 272 Bü 133.

²²⁰ Siehe HStA, A 272 Bü 161. Gemeinsam mit Seubert unterrichtet in diesem Monat bisher nur noch Schulfink (Schulfink). Ab Dezember findet auch Decker als dritter Musiklehrer namentlich Erwähnung. Da Seubert nicht zu den Aufsehern gehörte, findet sich sein Name nicht in den entsprechenden Aufseherlisten. Es lässt sich deshalb nicht ausschließen, dass er bereits seit 1770 an der Karlsschule tätig war, allerdings wird er vermutlich erst mit wachsenden Schülerzahlen benötigt worden sein. Die künstlerischen Eleven, die zuerst als Stuckateure ausgebildet wurden, hatten Musik und Tanzunterricht, der im „hinteren Vestibule vor dem SpeißSaal“ stattfand. Dieser wird wohl durch Bertsch unterrichtet worden sein, dessen Namen sich auch unter den Aufsehern findet. Siehe HStA, A 272 Bü 156.

²²¹ Weshalb Seubert im April 1772 einen Monat lang alleine unterschreibt, lässt sich bisher nicht klären. Möglich sind Erkrankungen seiner Mitlehrer, genauso wie Urlaubsgesuche oder schlichtes nicht Ausfüllen der Liste. Siehe HStA, A 272 Bü 161.

²²² Siehe HStA, A 272 Bü 162.

²²³ Die Zimmeraufteilung wechselte jedoch immer wieder, weshalb er auf einem undatierten und mit Durchstreichungen offenbar auch korrigierten Plan im „4. Haus“ verzeichnet ist. Siehe HStA, A 272 Bü 156.

²²⁴ Zumindest gilt dies für den Eleven Brand, der sich im Gegensatz zu seinen Mitschülern um Musikunterricht bei Seubert bemühte und entsprechend seine Flötenlektionen bei Seubert fortsetzen durfte. Siehe HStA, A 272 Bü 157.

²²⁵ Siehe August Friedrich Batz: Beschreibung der Hohen Karls-Schule zu Stuttgart, Stuttgart 1783, S. 120. In der Aufzählung der Lehrer des Instituts wird Seubert als einziger Musiklehrer genannt. Der Grund hierfür mag dessen lange Anstellung gewesen sein, denn nach Position hätten die Kapellmeister genannt werden müssen.

²²⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

Verantwortung für die Instrumentenverwaltung. So berichtete er 1775 im März, dass neue Saiten bestellt werden müssten.

„Ich hatte noch einige Stück von der Violoncele gehabt, der CammerVirtuos Poli sagte mir aber, man könne solche nicht brauchen, weil der Tratt [Draht] nicht vest übersponnen, und man solchen mit den Fingern hin und wieder treiben könne: Als habe auf Ordre Herrn ObristWachtMstr. Euer Hochwohlgebohren bitten sollen dieselben möchten doch Herrn ExpeditionsRath Hahn Befehl ertheilen, welche zu beschreiben nehml: 6 Stück übersponnen violoncell C 6 S6. übersponnen Violoncelle G und 24 Stück Violin silberSaiten.“²²⁷

Die Saiten wurden zwar erst im Mai bestellt, aber der Vorgang zeigt, dass es offenbar weder die Aufgabe Boronis als Kapellmeister noch Polis als Konzertmeister war, sich um die Bestellung der Saiten zu kümmern. Die daraus entstehende Verantwortung zeigte sich noch immer zehn Jahre später, als durch den Tod des Instrumentenwirts bzw. „Instrumente Inspectors“ Joseph Hübler (?–1787) aus Augsburg diese Verantwortung neu vergeben werden musste. Als Nachfolger sollte Johann Friedrich Haug, der Instrumentenmacher nun auch die Inspektion übernehmen und die Übernahme sollte im offiziellen Rahmen stattfinden, sodass von jeder Behörde ein Amtsträger für die korrekte Übergabe unterschrieb – Seubert zeichnete für die Musik verantwortlich.²²⁸

Der erste Vermerk in Seuberts Personalakte stammt vom 3. März 1778, in welchem an Seeger berichtet wird, dass durch den Tod eines Hoftrompeters dessen Gage an Seubert gehen soll, um „die Zufriedenheit über die bisherigen Dienste“²²⁹ zu bekunden. Seubert war zu diesem Zeitpunkt bereits seit sieben Jahren am Institut und auch die Ausbildung für Musiker und Tänzer existierte bereits (darüber hinaus hatte Boroni bereits den Dienst quittiert.)

Mit der Eröffnung des kleinen Comödienhauses trat Seubert als Vermittler zwischen den Musikzöglingen und den Theateraufführungen auf. Er ließ insbesondere von seinen Schülern die benötigten Notenmaterialien anfertigen.²³⁰ Da sein Name sowohl im Ankauf von Notenpapier Erwähnung findet, als auch bei der Anfertigung von Rastrierungen, muss wohl davon ausgegangen werden, dass insbesondere die Zöglinge diese Aufgaben übernahmen.²³¹ Es lässt sich annehmen, dass es sich bei den abgeschriebenen Stücken um Material aus Mannheim handelte, das über Johann Heinrich Stein nach Stuttgart postalisch gesendet worden war.²³²

Über die folgenden Jahre ist neben dem alltäglichen Dienst kaum etwas über Seubert zu erfahren. Erst am 5. Mai 1791 tritt er wieder in Erscheinung.²³³ Ein Brief erörtert die Situation der Hofmusik:

„Monsieur! Dans les circonstances, ou L'Academie Ducale Militaire se trouve actuelement de chercher un autre Maître de Chapelle, qui soit préférablement en état d'enseigner le chant, je me faurais mieux adresse qu'a' vous, Monsieur, en Vous priant de procure a Son Altesse Serenissmi ou un vieux Chanteur, ou un autre homme, qui possede en même temp au fond la connoissance

²²⁷ Zitiert nach HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt] Bü 629 [Hofmusik und Theater].

²²⁸ Neben den Unterschriften wurde – um es offiziell zu halten – der jeweilige Titel ergänzt, sodass auf dem Dokument am 2. Juni 1787 unterschrieben haben: Obristwachtmeister Alberti, der gegenwärtige InstrumentenInspector Hof InstrumentenMacher Joh. Friedrich Haug, RegierungsRath Kaufmann, Joh. Frid [und] Musique Meister Joh. Frid. Seubert. Siehe ebd. Darüber hinaus findet sich Seuberts Namen am häufigsten in den Rechnungsbüchern der Theaterkasse. Zwar haben auch andere Personen Saiten gekauft, aber regelmäßig taucht nur Seuberts Name auf.

²²⁹ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 133, Brief vom 3. März 1778.

²³⁰ Siehe HStA, A 21 Bd. 197.

²³¹ Ob er das Geld selbst behielt oder an die Schüler weiterreichte ist nach Auszahlung den Hofakten nicht mehr zu entnehmen.

²³² Die beiden gekauften Schauspiele waren „Der Ernde Kranz“, Erstaufführung am 16. Juli 1779, und „Die Jagdt“, Erstaufführung am 10.9. 1779. Siehe HStA, A 21 Bd. 197. Die beiden Schauspiele wurden in Stuttgart recht positiv aufgenommen und erzielten mit ihren Erstaufführungen über 100 fl, ein für Stuttgart überdurchschnittlich hoher Wert.

²³³ Siehe HStA, A 272 Bü 133, Brief vom 5. Mai 1791. Da es sich um eine Abschrift handelt und die Zahlen 8 und 9 sich von Schreiber zu Schreiber sehr ähnlich sehen können, wäre auch das Datum vom 5. Mai 1781 denkbar. Die Reihenfolge innerhalb der Akte kann darüber keine weitere Auskunft geben, denn das Blatt befindet sich zwischen den Briefen von 1778 und 1792.

de la Composition et particulierement une bonne methode au chant. Il a diriger l'orchestre, dont la plupart existe encore dans l'academie et dans l'Ecole es Demoiselle à donner des lecons fixées pour ces deux Institus, et à composer de tems en tes des morceaux des fetes, où des operettes. Quant aux apointemente ils se reglent toujours selon la capacite du maitre. Depuis long tems S. Alt.^{S^mc} ne les fait pas monter en oûtre qu'à deux Mille florins. Vous m'obligeur infiniment. Monsieur, si vous voudriez bien vous marger avec cette commission et m'y repondre aussitot que Vous avez trouvé un tromey? capable. J'ai l'honneur d'être avec la plus grande consideration. St. le 5 May 1781.²³⁴

Es handelt sich dabei um die Antwort zur Nachfrage, wie ein etwaiger neuer Kapellmeister gesucht werden müsste. Der Brief wurde auf Französisch geschrieben, was für Seubert in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich ist: Wäre der Brief an den Leiter der Militärakademie Seeger gerichtet gewesen, hätte er wohl auf Deutsch geschrieben. Es muss sich entsprechend um einen Briefadressaten handeln, dessen Wort bei Karl Eugen Gewicht hatte, sodass eigentlich nur Uriot in Frage kommt, der vielleicht gemeinsam mit Regierungsrath Kauffmann im Auftrag Karl Eugens die Verhandlungen mit Poli führte. Seubert nennt keinen Namen eines möglichen Kapellmeisters, den er empfehlen würde, aber aufgrund der inhaltlichen Überlappung mit den Verhandlungen, muss wohl davon ausgegangen werden, dass er den Italiener empfahl. Die Verwaltung und der Nachkauf von Saiten verblieb in der Obhut Seuberts, sodass er durchgängig bis Mai 1791 noch immer in den Rechnungsbüchern erwähnt wird.²³⁵

In einem Dokument über die Musikmeister der Hohen Karlsschule von 1782 wird Seubert prominent erwähnt, in welchem die Schüler mit den jeweiligen Instrumenten aufgelistet sind, die er unterrichtete.

Es handelt sich dabei um 13 Schüler, die beinahe ein vollständiges Orchester abbilden. Was Seubert in seinem Unterricht genau unterrichtet hat, wird nicht näher erörtert, aber die Zusammensetzung der Schüler zeigt Seuberts enorme Bedeutung. Es handelt sich dabei abgesehen vom Kavalierssohn von Kunsberg und dem Tänzer Weberling ausschließlich um Tonkünstler.

Seubert taucht danach nur noch mit einem einzigen Brief vom 14. Januar 1792 in den Akten auf, in welchem er insbesondere seinen durch Krankheit schwer angeschlagenen Zustand detailliert beschreibt.²³⁶ Er erwähnt darin seinen Amtsantritt vor 20 Jahren, was mit den oben zitierten Quellen übereinstimmt. Seubert starb am 26. September 1794.²³⁷

4.4 Antonio Boroni

Während Zumsteegs Zeit an der Karlsschule hatte der venezianische Komponist Antonio Boroni (1738–1792) von 1771–1777 und damit einen Großteil der Zeit von Zumsteegs Ausbildung die Kapellmeisterstelle inne.²³⁸ Er verpflichtete sich in seinem vorerst für vier Jahre angelegten Vertrag vom 18. Juni 1771.²³⁹ Der an den Geheimen Legationsrath Bühler sowie die Behörde weitergereichte Antrag kann allerdings mit dem Dekretum vom 20. November 1771 in Kraft getreten sein. In

²³⁴ Siehe ebd.

²³⁵ „Dem Musicmeister Seubert vermög anliegenden Zettels, vom 26. Apr: und Quittung vom 10. Maii 1791 vor die zum Theater erkaufte und übernommene Romerische [aus Rom] Saiten und zwar: 4 St. Violoncell C, 4 St. Violoncell G. übersteuern 8 fl. 24x, 2 Bund Violinquinten, 2 Bund Violinquarten 2 Bund. Violin D. 4 St. Violoncellquinten 4 St. Violoncell D. = 21fl. 36x. ; [Summe] 30 fl. Und nach Abzug an Hrn. Oberst von Wolffskehle überlassener Saiten den Betrag mit 1 fl. 18.“ Zitiert nach HStA, A 19a Bd. 967. Am 31. Januar 1792 sowie am 1. März 1782 tätigte er einen erneuten Kauf, auch wenn zwischenzeitlich Philipp Jakob Scheffauer im November Saiten aus Rom gekauft hatte.

²³⁶ Siehe HStA, A 272 Bü 133.

²³⁷ Datum nach Schauer: Das Personal des württembergischen Hoftheaters 1750-1800. Ein Lexikon (2000), S. 48.

²³⁸ An dieser Stelle wird lediglich die Stuttgarter Lebenszeit Boronis betrachtet. Für eine genauere Betrachtung siehe Daniel Brandenburg/Silvana Simonetti: Art. „Boroni, Antonio“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Personenteil Bd. 3 (1999), Sp. 440–441.

²³⁹ Vgl. auch HWA 1772 (1771), S. 69.

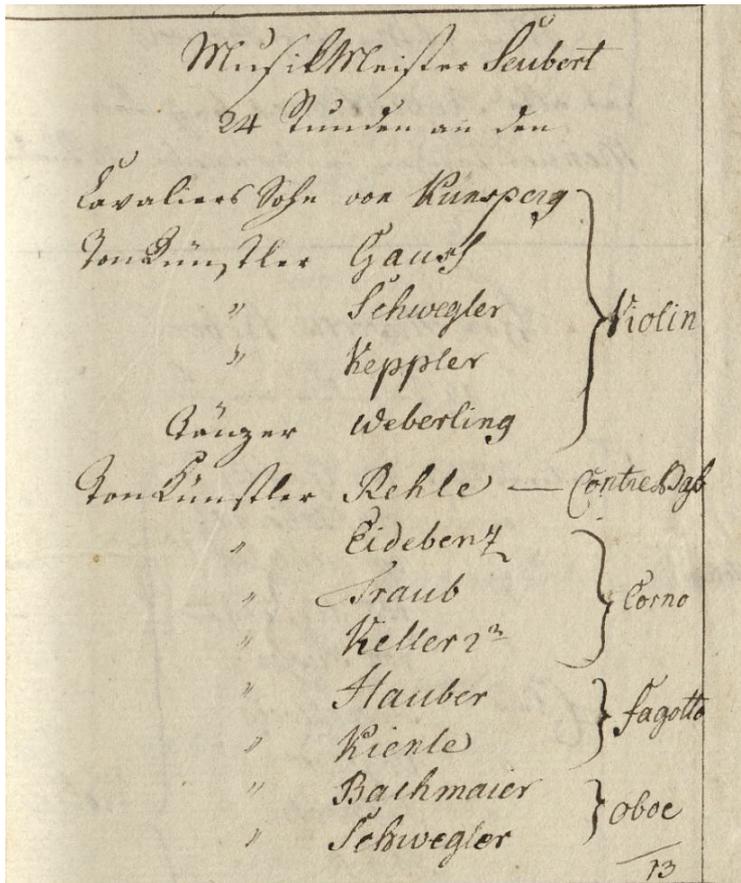


Abbildung 4.4: Liste der Musikschüler Seuberts, HStA, A 272 Bü 82.

jedem Fall blieb noch genug Zeit, um den neuen Oberkapellmeister in den Hofadressskalender mit aufzunehmen.

„col suo talento non solamente nelle compositioni musicali per la chiesa, teatri ed altre occorenze, ma ancora nel sonare il cembalo [m. Bleistift ergänzt: al Teatro] ne’ concerti concerti, academie o sian Musiche di camera e far il servitio della chiesa ed tutte altre musicali functioni.“²⁴⁰

In seinem Folgevertrag, der auf den Oktober 1774 datiert ist, ist nur noch unbestimmt die Rede von „genere di composizione di Musica, sia per il Teatro, Chiesa, Musica di Camera, ed in qualunque altre musicali composizioni“.²⁴¹

Dass die versprochene aufgeführte Kammermusik gleichzeitig als Lehrwerk für die Karlsschüler diente, muss angenommen werden, wenngleich sich bis heute kaum etwas erhalten hat.²⁴² Einer seiner ersten Kompositionsaufträge muss für den Besuch der Familie Friedrich Eugens 1772 in Auftrag gegeben worden sein²⁴³ Die *Stuttgartisch Privilegierte Zeitung* berichtete über die Festlichkeiten:

„Bey Eröffnung des Vorhangs hörte man eine angenehme Simphonie, worauf von denen Gottheiten des Olimps eine auf die höchste Anwesenheit der Durchlauchtigsten fremden Herrschaften eingerichtete sehr schöne Cantata abgesungen wurde, welche sich mit einem allgemeinen chor der samtlichen Gottheiten endigte.“²⁴⁴

Ungewöhnlich ist, dass Boroni die Kantate nicht auf Karl Eugens Geburtstag, sondern auf seine Schwägerin Friederike Dorothea Sophia von Brandenburg-Schwedt verfertigte.²⁴⁵ Die Geehrte erscheint darin jedoch im Vergleich zu den späteren Singspielen auf Franziska geradezu farblos. Die preisenden Götter und der Götterwettstreit wissen wenig mehr beizutragen, als ihre Güte und Schönheit zu preisen. Bevor die Kantate abends aufgeführt wurde, verteilte Karl Eugen an demselben Tag die Preise der Hohen Karlsschüler und so zeigt sich, dass auch bereits eine erste Musikprüfung samt Musikpreis stattgefunden hatte.²⁴⁶ Boroni wird wohl einer der Prüfer gewesen sein, denn schließlich berichtet die Zeitung, dass direkt nach dem Absingen der Cantate die Preisverleihung stattfand:

„[...] und einigen herzoglichen Cammer=Virtuosen in der Musique vorgenommenen Examinibus zuerkannt waren.“²⁴⁷

²⁴⁰ Zitiert nach HStA, A 21 Bü 613, fol. 194r.

²⁴¹ Zitiert nach ebd., fol. 173.

²⁴² Von seinen Werken wurden lediglich drei Werke gedruckt bzw. finden sich im RISM Katalog: *La Moda* RISM A/I B 3771a, B 3771 und B 3770, das einzige Konzert, ein *Hornkonzert* hat das 19. Jahrhundert überdauert und zählt jetzt allerdings zu den Kriegsverlusten von D-DS. Obwohl sich viele Messen erhalten haben, lassen sie sich heute chronologisch kaum mehr zuordnen. Aufgrund der Aktenlage wurde jeweils nur deutlich, dass er Stuttgarter Messen komponiert haben muss, allerdings ohne genauere Rückschlüsse zuzulassen. Vgl. ebd.

²⁴³ Da der Text französisch und italienisch erschien, muss wohl davon ausgegangen werden, dass der eigentliche Entwurf von Uriot stammt, während Verazi den Text in italienische Reimform brachte. Vgl. Antonio Boroni/Mattia Verazi: *Les Dieux Au Concours Dans Le Temple DApollon: Cantate Donnee A La Solitude Le XVI. Fevrier A Son Altesse Roiale Madame La Princesse Frederique Dorothee De Wirtemberg Par Ordre De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Duc Regnant De Wirtemberg*, [Stuttgart] 2012, URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz356926222>.

²⁴⁴ Zitiert nach Anonym: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: SPZ, 5. März 1772, S. 108–110, hier S. 109.

²⁴⁵ Eine mögliche Erklärung ist Folgende: Da Zarin Katharina II. versuchte, eine potentielle Braut für Paul I. zu finden und Sophie Dorothee zu den Favoriten zählte, lässt sich ein solches Fest durchaus als hoffnungsvolles Freudenfest auf eine mögliche Hochzeit mit dem künftigen Zaren lesen. Auch wenn in den Zeitungsnachrichten russische Gesandte am württembergischen Hof nicht explizit genannt werden, lässt die Präsenz des russischen Hofes sowie dessen Politik in der *Stuttgarter Privilegierten Zeitung* kein Zweifel daran, dass der württembergische Hof mit großem Interesse nach Russland schaute.

²⁴⁶ „[16. Februar] Sr. Herzoglichen Durchlaucht und anderer hohen Häupter [...] in dem dazu adaptirten Vestibule des Speißsaals ihre auch in der Music verlangte Geschicklichkeit öffentlich zeigte ec.“ Zitiert nach Anonym: Ludwigsburg, vom 17. Febr. In: SPZ, 3. März 1772, S. 106. „den ersten Preiß in der Musik an Johann Jacob Brand aus Stuttgart, den zweyten an Johann Kauffmann aus Kornwestheim.“ Zitiert nach ders.: Ludwigsburg, vom 17. Febr. (1772), S. 110.

²⁴⁷ Zitiert nach ebd., S. 108.

Boroni beantragte am 7. Juli 1773 einen Kuraufenthalt in Canstatt und versicherte sofort zurückzukehren, falls er benötigt werde.²⁴⁸ Der Herzog gestattete es ihm. Als sich sein erster Vierjahresvertrag dem Ende näherte, entstand einiger Schriftverkehr zur Verlängerung des Vertrags.²⁴⁹

„Sein neues engagment betreffend so will er sich gar gans gegen Genuß seines bishen gnädigst ausgesetzten Gehalts verbinden, Euer Herzoglichen Durchlaucht zeitlebens zu dienen, niemals eine Vermehrung seiner Gage zu verlangen, und jedermalen alle Dienste so von ihm in seinem Metier verlangt werden, mit allem Eyer zu leisten; sich auch gegen alle Vortheile der Welt? sonst nirgends zu engagiren. Nur bittet er unterthgst ihm zum Schein ein engagement von 4 Jahren der Ursachen wiederum gnädigst ausfertigen zu lassen, damit er seinen alten Vatter, welcher beie Unwischkunst unterht. damit trösten und überweisen könne, daß er nicht zeitlebens in der frembde bleiben sondern nach Verfluß dieser Zeit wiederum zu ihm kommen würde.“²⁵⁰

Boroni hatte damit glänzende Aussichten was seine Stellung und Gehalt in Stuttgart anging. Seine Aufgaben als Komponist hielten sich jedoch in Grenzen, da um Geld zu sparen immer wieder ältere Werke neu aufgeführt wurden. Dennoch scheint Boroni die unter Jommelli entstandene Dienststruktur übernommen zu haben. Etwa die obige Kantate zum 16. Februar 1772, die wohl von Uriot stammt und von Verazi italienisch gedichtet wurde. Darüber hinaus wurden ihm ab spätestens 1775 Aufgaben betreffs der Aufführung der Eleven übertragen. Er schrieb das Stück „De la Bienfaisance“ das von Uriot konzipiert worden war, welches jedoch als erstes Stück dieser Art vollständig als höfische Oper nur von Eleven aufgeführt werden sollte. Im Druck erscheint ein mit Verweis auf den Eleven Dietter folgender Verweis:

„SYMPHONIE. | Composée par l'Elève DIETHER, sous la direction de Mr. BORONI, & exécutée par les vingt-huit | Elèves qui forment l'Orchestre.“²⁵¹

Ob Boroni an der Komposition überhaupt in irgendeiner Form beteiligt war, ist bisher nicht weiter zu belegen. Jedoch scheint die grundsätzliche Konzeption des Uriot'schen Werkes eher gewesen zu sein, dass die Schüler möglichst in allen Belangen selbst als Künstler auftraten. Uriot setzte sich stattdessen dafür ein, dass Boroni gerade nicht als Komponist in Erscheinung trat, denn am 14. September 1775 richtet er sich mit einem Schreiben direkt an Karl Eugen und erklärt:

„C'est certainement a S.A.S. a ordonner la Musique du Divertissement, et je ne seais pas si pour le fiare composer, Monseigneur peut avoir en vue d'autres personnes que M: Le Maître de Chapelle, quant à la musique de la Danse, qui y en attaché, j'ai deja prevenu M. Saunier de choiisir dans toute celle qu'il a les airs qui conviendron le mieux au genre des dances qui doiventre exectueess, et je lui recommande d'en donner le ton au compositer pour qu'il s'y regle en faissant la musique des morceau de chant qui precedent et qui suive les diverses parties de la danse.“²⁵²

Der extra hervorgehobene Vermerk von Boronis Namen scheint damit eher noch zu unterstreichen, dass der Oberkapellmeister lediglich Dirigent war, jedoch nichts mit der Komposition zu tun hatte. Bemerkenswert ist darüber hinaus auch die Trennung der Tänzer von den Musikern. Denn die Ballettmusik, die nicht in den Zuständigkeitsbereich der Hofmusik und damit auch nicht in den Bereich der Musikeleven fiel, wurde entsprechend durch die Tänzer, die auch den Chor stellten, ausgeführt.²⁵³ Es wird wohl auch diese Aufführung gewesen sein, die Boroni dazu brachte als Lehrer an der Militärakademie mitzuwirken. Sein Name wird in der Liste zwischen der Prüfungszeit und der

²⁴⁸ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Dekret vom 7. Juli 1773.

²⁴⁹ Siehe ebd., 21. Juni 1771.

²⁵⁰ Zitiert nach ebd., Dekret vom 30. August 1774.

²⁵¹ Zitiert nach dem Libretto in HStA, A 272 Bü 11.

²⁵² Zitiert nach HStA, A 21 Bü 958.

²⁵³ « AIR du CHOEUR | joué Piano & dansé par les premiers Danseurs. » Zitiert nach dem Libretto HStA, A 272 Bü 11.

Aufführung am 10. Januar in den Unterrichtslisten erwähnt.²⁵⁴ Da die Musiklehrer ansonsten in der Regel in derselben Reihenfolge unterschrieben, mag sich die Autorität des Kapellmeisters zugleich in der ersten Unterschrift bei der Notenvergabe im Musikunterricht zeigen. Auf der Liste ist sein Name nur in der Spalte der „2. Abtheilung“, in welcher ausschließlich die Eleven geführt wurden, die dem neuentstandenen Musikzug zugeordnet waren, angegeben. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er lediglich den designierten Sängern Unterricht geben wollte und die Instrumentalmusiker von ihm keinen Unterricht erhielten. In dem Konzept zum Folgevertrag, der im Oktober 1774 ausgestellt wurde, werden seine Pflichten recht genau benannt, wenngleich die vertragliche Regelung vielleicht mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmte. Er verpflichtete sich „genere di composizione di Musica, sia per il Teatro Chiesa, Musica di Camera, et in qualunque altre musicali composizioni.“²⁵⁵

Es findet sich entsprechend nur der spätere Hinweis darauf, dass Boroni Zöglinge unterrichtet habe. Als Christmann (oder Zumsteeg?) 1789 den bisherigen Lebenslauf Dietters schreibt, merkte er an:

„Zu gleicher Zeit [als sich Dietter dem Musikstudium widmete: 1774, Anm. d.A.] entschloß sich auch Herr Schaul der ältere, Herr Zumsteeg, Weberling und Gauß zu diesem Studium und eröffnete zu dem Ende ihre Absicht dem damaligen Kapellmeister Boroni. Dieser mußte sich seiner damaligen Bestimmung gemäß dem Unterricht unterziehen. Boroni aber schien dazu entweder nicht Gedult genug, oder wahrscheinlicher keinen eigentlichen guten Willen zu haben. Kurz: Nach Verfluß der beiden ersten Monaten wurde der Unterricht unter dem Vorwand plötzlich abgebrochen, daß er behauptete, er hätte zu bald mit der komposition angefangen; seine Zöglinge hätte noch nicht den rechten Begriff von ihren Instrumente; es fehle Ihnen noch die nöthige Erfahrung im Notenlesen und was dergleichen schaaale Ausflüchte mehr waren. Mit einem Wort: Der Unterricht hörte ganz auf [...].“²⁵⁶

Es wäre naheliegend zu vermuten, dass der Unterricht zu Beginn des Jahres 1775 in Ludwigsburg stattfand. Boroni hätte dann die Komposition und die Aufführung der Sinfonie von Dietter beaufsichtigt.²⁵⁷ Ebenfalls 1775 wandte sich Boroni verärgert an den Herzog, als er von einem Professor der Militärakademie, Hainlin, gefragt wurde, ob er nicht Noten in einem Musikjournal veröffentlichen möchte. Ankündigungen dazu seien schon ohne sein Wissen in allen Städten Frankreichs gedruckt worden.²⁵⁸ Dass er am 13. April 1775 neues Schreibmaterial anforderte, dürfte wohl ebenfalls damit in Verbindung stehen. Sicherlich wollte er den Vorkommnissen in Frankreich auf die Spur kommen.

Seit dem zweiten Jahr der Militärakademie schrieb der Kapellmeister Stücke für die Schüler, die jeweils zu den wichtigen Hoffesten aufgeführt wurden. So wurde beispielsweise am 8. März 1775 das Stück *Le Temple de la Bienfaisants* von Antonio Boroni aufgeführt. Im Libretto wurden erstmals alle Mitwirkenden namentlich aufgeführt, sodass sich die äußeren Umstände des Stücks sehr genau bestimmen lassen:

Die Tänze waren von Balletti konzipiert worden (der sich zu dieser Zeit im Rechtsstreit mit Poli befand (s.u.)). Es dürfte wohl die letzte große Aufführung Ballettis gewesen sein bevor er verstarb. Immerhin standen den acht Sängern ebenfalls acht Sängerinnen gegenüber. Das Orchester (7/6/2/2/2/2/2) bestand bereits zu diesem frühen Zeitpunkt lediglich aus Schülern. Und es überrascht auch nicht, dass ein Großteil der bereits hier aufgelisteten Schüler später in die Musikabteilung versetzt wurde. Bemerkenswert ist, dass der Violoncellist Ernst Häusler noch nicht daran beteiligt war.

²⁵⁴ Siehe HStA, A 272 Bü 162.

²⁵⁵ Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁵⁶ Zitiert nach Zx. [Christmann?]: Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikus Dietter in Stuttgart (1789), Sp. 257.

²⁵⁷ Da es lediglich einen einzigen Preis für Komposition gibt und dieser am 16. Dezember 1778 verliehen wurde, also zu einem Zeitpunkt, an dem Boroni bereits den Stuttgarter Hof verlassen hatte, muss ausgeschlossen werden, dass der Kapellmeister an dieser Komposition beteiligt gewesen ist. Siehe Haug: Beschreibung des achten Jahrs-Tags der Herzoglichen Württembergischen Militair-Akademie (1778), S. 40.

²⁵⁸ Siehe HStA, A 21 Bü 613, Brief Anfang April 1775.

Das Stück selbst ist eine Huldigung Karl Eugens, die sich allerdings insbesondere von den späteren Stücken dadurch unterscheidet, dass in den allegorischen Figuren lediglich die Sonne auftritt, die Minerva jedoch noch keine Rolle spielt. Bereits nach der Einleitung erklingt eine Symphonie, die von Dietter komponiert wurde. Der Prolog ist in besonderem Maße aufschlussreich, denn ähnlich wie in den Prologen von Jean-Baptiste Lully schrieb auch Boroni seinen Prolog bereits als politische Erläuterung des Stückes. Es ist sicherlich kein Zufall, dass auch dabei die erste Arie von Gauß mit folgendem Text beginnt:

„Déjà la Nuit a fui devant l’Aurore;
Et déjà le Soleil a commence son cours!“²⁵⁹

Dass Boroni an der Hohen Karlsschule nicht nur als Kapellmeister komponierte, sondern auch unterrichtete lässt sich nachweisen.²⁶⁰ Er scheint dort allerdings vor allem Gesangs- und Theorieunterricht gegeben zu haben. Erste Anzeichen, dass Boronis Gunst bei Karl Eugen im Sinken begriffen war, finden sich im April 1777, als er einen Brief an den Herzog schreibt, in welchem er sich darüber wundert, weshalb er bei den jährlichen Prüfungen nicht auf der Liste der „maestri di musica“ stehe.²⁶¹ An dieser einzigen Stelle berichtet er zugleich über seine Tätigkeit an der Hohen Karlsschule:

„Presentemente il sud.“²⁶⁰ Alto Sig. Seeger mi fa sapere come V.A.S. desidera che dia Lezione di canto; devo perciò rapresentarle che per il tempo presente non trovo che possa approfittare delle mie lezioni | attesa la disposizione naturale, e la maturità della voce | che le due Giovani Sandemajer e Huth Minore; potendo però se piace aver qualche cura nell’atto stesso dei Giovani Elevi: Metto ancora sotto gli occhi di V.A.S.^{ma} che per vedere qualche progresso delle mie istruzioni vi è bisogno d’una Lezione Metodia, e fuori delle ore destinate per Mons^e. Persch senza di che tutti gl’altri suoi scolari resterebbero privi delle loro ordinarie Lezioni. V.A.S.^{ma} mi farà intanto la grazia d’esser persuaso che in questa occasione ancora farò tutto quello che la mia delicate complessione potrà permettermi mentre per dar ben Lezione di cantare bisogna che il maestro canti, non potendosi dare ad intendere le finezze di quest’arte | come V.A.S.^{ma} sa benissimo | che per l’imitazione; e benchè nell’accordo che ho l’onore d’avere con V.A.S.^{ma} non vi sia fatta alcuna menzione di Lezioni particolari protesto d’esser pronto ad eseguire I cenni dell’ A.V.S.^{ma} in tutto ciò possa farle piacere, e possa credermi capace per il suo servizio.²⁶²

Sein Interesse am Unterricht scheint äußerst begrenzt gewesen zu sein. Mit allerlei Begründungen versuchte er die von Karl Eugen verlangten Gesangstunden von sich fern zu halten. Dass Boroni weiteren Unterricht in Komposition gegeben hat, lässt sich daraus jedoch nicht ersehen. Da Sandmaier und Huth allerdings im Jahr 1775 unter Boroni die Titelrollen der erwähnten Oper *Le temple de la bienfaisance* sangen, lässt sich wohl vage annehmen, dass er zumindest innerhalb dieser zwei Jahre den beiden Elevinnen Gesangsunterricht erteilt hat. Ärgernisse gab es von Seiten Boronis wohl genug – vielleicht störte sich der Komponist auch daran, dass er zwischen den verschiedenen Aufführungsorten wechseln musste und ihm kein Transportmittel zur Verfügung gestellt wurde.²⁶³

²⁵⁹ Zitiert nach Boroni/Verazi: *Les Dieux Au Concours Dans Le Temple D’Apollon* (2012). Die thematische Verknüpfung zu Ossians Sonnengesang ist nur eine vordergründige, denn wengleich das Sehnen nach der Liebe über einen ganzen Tag den inhaltlichen Kern des Gedichts ausmacht, ist es ein anderer Inhalt der an dieser Stelle transportiert werden soll: Karl Eugen wurde sehnhchst vom Hofstaat von seiner Italienreise zurückerwartet. Das Motiv des Tages als Zyklus, in welchem die Rückkehr des geliebten Herrschers eingeflochten wurde, steht damit für das Erwarten der Rückkunft.

²⁶⁰ Dass er allerdings als Kapellmeister einen anderen Status innehatte, beweist allein schon die Tatsache, dass es keine gesonderten Akten als Lehrer der Karlsschüler über ihn gibt. Vgl. HStA, A 272 Bü 133.

²⁶¹ Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 156r–157l. Diese Notiz ist zugleich der letzte Brief in der Akte Boronis. Ob dieses Übergehen schließlich zu seinem Verlassen des Herzogtums geführt hat, lässt sich nicht mehr sicher sagen, lediglich, dass es den sicherlich schon existierenden Wunsch Boronis bestärkt hat.

²⁶² Zitiert nach ebd., fol. 156r–157, Brief vom 4. April 1777. Die Entstehung des Briefes steht zugleich mit dem Besuch Kaiser Josephs II. am 7. April 1777 in Verbindung.

²⁶³ „4 hat sowohl der OberCapellMeister Boroni als BalletMeister Saunier schon einigemal, wenn sie unpaß gewesen und doch in die repetition oder sonst ihren amtlichen Geschäften halber auszugehen gehabt, mich um eine Kutsche oder Porte-Chaise angegangen.“ Ein gewöhnlicher Gang zwischen dem Alten Schloss und dem Opernhaus wurde mit zehn

Ob schließlich derartige Kleinigkeiten oder auch der Streit mit Agostino Poli über die Aufführung am 10. Januar 1777 zu dem Entschluss führten Stuttgart zu verlassen, lässt sich heute nicht mehr beantworten. Die Stelle des Kapellmeisters wurde im HAB des Jahres 1778 bereits als vakant ausgeschrieben, entsprechend muss Boroni bereits spätestens im November 1777 seinen Dienst quittiert haben.²⁶⁴ Er verließ seinen mit 2700 fl. hochbezahlten Posten vorzeitig und befand sich spätestens 1778 wieder in Rom, wo er Kapellmeister an St. Peter im Vatikan wurde.²⁶⁵

Die heute erhaltenen Werke Boronis gliedern sich beinahe vollständig in zwei Gruppen: Die Opernproduktionen, die aufgrund seiner Tätigkeit als Kapellmeister entstanden, sowie die Kirchenstücke, insbesondere *Te Deum* und *Messe*. Die erhaltenen Kirchenmusikstücke scheinen praktisch alle aus seiner Zeit nach dessen Wirken in Stuttgart zu stammen.

4.5 Ferdinando Mazzanti

Der Kastrat und Violinist Ferdinando Mazzanti (1725?–1805) zählt zu den Personen der württembergischen Hofmusik, die am schwierigsten einzuschätzen sind.²⁶⁶ Seine Kapellmeisterschaft von 1779–1781 umfasst die für Zumsteegs Ausbildung vielleicht relevanteste Zeit, in welcher sich jedoch nur wenige Nachweise in den Stuttgarter Akten finden lassen.²⁶⁷ Entsprechend ist die Wirkung des Kapellmeisters kaum nachzuvollziehen. Die Kenntnisse über den vielgereisten und weithin bekannten Soprankastraten Ferdinando Mazzanti sind erstaunlich spärlich, abgesehen von gelegentlichen kurzen Erwähnungen:

„Die der Tonkunst gewidmete Eleven der Herzoglichen Militair=Akademie haben zu Vervollkommnung ihrer fast schon bis zum Erstaunen gebrachten Geschicklichkeit, durch Aufstellung des Herrn Mazzanti, eines Italiäners, noch mehreren Unterricht bekommen.“²⁶⁸

Wenngleich Mazzanti als Kapellmeister angestellt war, so war seine Tätigkeit an der Militärakademie wohl vor allen Dingen auf den Gesangsunterricht ausgerichtet.²⁶⁹ Bereits einige Jahre früher beschreibt Burney verschiedene Treffen in Rom, die wohl im Jahr 1770 stattgefunden haben und äußerst sich zu Mazzanti als kundigen Musiker mit mittlerweile schwacher Stimme:

„Er hat selbst viel gesetzt, Z.E. Opern und Motteten für die Singstimme; wie auch Trios, Quatuors, Quintetten und andere Stücke für die Geige.“²⁷⁰

Von diesen Kompositionen haben sich abgesehen von den wenigen Kompositionen, die 1782 in London gedruckt wurden, lediglich einige Solfeggien, einige Opernarien und ein *Te Deum* erhalten.²⁷¹

Kreuzern vergütet und findet sich auch 1783 noch in den Ausgaben der Rechnungsbüchern verzeichnet. Siehe HStA, A 21 Bd. 204.

²⁶⁴ Das letzte erhaltene Dokument der Personalakte von Boroni ist ein Schreiben vom April 1777. Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁶⁵ Vgl. Brandenburg/Simonetti: Boroni, Antonio (1999), Abert: Die dramatische Musik (1907), S. 529.

²⁶⁶ Für seinen Lebenslauf, dem aus Akten aus dem HStA kaum etwas hinzuzufügen ist, siehe Daniel Brandenburg/Silvana Simonetti: Art. „Mazzanti, Ferdinando“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. 11 (1999), Sp. 1424–1425.

²⁶⁷ Siehe die Kapellmeisterakte (HStA, A 21 Bü 613) und die Lehrerakte (HStA, A 272 Bü 133).

²⁶⁸ Zitiert nach Anonym: III. Gelehrte Anzeigen und Neuigkeiten, in: Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1778 1778, S. 407.

²⁶⁹ Dies geht jedenfalls aus dem Schreiben vom 1. August 1778 hervor. Siehe HStA, A 21 Bü 613, fol. 357.

²⁷⁰ Zitiert nach Charles Burney: Carl Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln, Bd. 1, Hamburg 1772, S. 211.

²⁷¹ Ein ambrosianischer Lobgesang, der in Frankfurt am 3. Oktober 1790 aufgeführt wurde, hat sich als Komposition offenbar nicht erhalten. Ebenso wenig seine Oper Rosamunde (Erstaufführung 1. September 1780), die nachweislich sechs Mal bis 1785 gespielt wurde. Auf einer Liste (HStA, A 272 [Oberhofmarschallamt], Bü 79 [Kupferdruckerei und Kupferstecherei, Theater, Reitschule, Volksschule auf der Solitude]) sind davon abweichend sieben Aufführungen vermerkt.

Mazzanti²⁷² unterrichtete allerdings im Rahmen seiner Kapellmeisterstelle auch Komposition, so dass er als Kompositionslehrer genannt wurde.²⁷³ Im Rahmen seiner Stelle als Kapellmeister oblag ihm ebenfalls wie Boroni auch die Komposition der Kirchenmusik, in deren Rahmen sicherlich auch das *Te Deum*²⁷⁴ entstand. Aufgrund seiner äußerst kurzen Tätigkeit als Kapellmeister mit seiner offiziellen Anstellung am 25. Mai 1779 und seinem Ausscheiden am 23. April 1781 lässt sich schlussfolgern, dass er dieses im Rahmen seiner Stelle üblicherweise für die zwei Geburtstagsfeste Karl Eugens von 1780 und 1781, an denen jeweils ein *Te Deum* erklang, hätte schreiben können. Während 1781 das *Te Deum* von Jommelli erklang, käme für die Komposition Mazzantis nur der 11. Februar 1780 in Frage.²⁷⁵ Die Vorführung muss allerdings ohne den Fürsten stattgefunden haben, denn dieser plante einen kurzfristigen Ausflug nach Franken.²⁷⁶

Betrachtet man nun die prächtige Vertonung des *Te Deums* von Mazzanti, zeigt sich darin ebenfalls, dass sich im Gloria gewisse Ähnlichkeiten zur oben erwähnten dritten Szene der ein Jahr später aufgeführten Oper *Minerva* finden lassen: Wengleich an mehreren Stellen Fugen bzw. Fugenfragmente Anwendung finden, schreibt Mazzanti mit der Angabe „Maestoso“ den Textabschnitt „Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia“ (=„Dich preist auf der Erde die heilige Kirche“) in einer Fuge, die in ihrer Klangfarbe und ihren Elementen stark an die Vertonung Polis erinnert (T. 133–148). Im Stimmauszug wird darüber hinaus deutlich, dass die Größe Gottes („Patrem immensae maiestatis“) durch eine Tuttistelle vertont wurde, die sich nicht nur durch lange Haltetöne, sondern auch mit Stimmgewalt²⁷⁷ gegen die fugenartig verschlungene „Kirche“ abgrenzt. Während diese sich entsprechend eher vielstimmig zu Wort meldet, spricht der Allmächtige mit einer einzigen Stimme.

4.6 Niccolò Jommelli

Als Niccolò Jommelli (1714–1774) den Stuttgarter Hof im Jahre 1769 verließ, war Zumsteeg noch ein kleines Kind. Er mag zwar die Hoffeste miterlebt haben, aber eine persönliche Verbindung zwischen dem Oberkapellmeister und ihm bestand nie.²⁷⁸ Dennoch muss Zumsteeg mit einzelnen Stücken aus dem Werk Jommellis vertraut gewesen sein, da dessen Stücke noch Jahrzehnte nach dessen Tod in Stuttgart aufgeführt wurden. Auffallend ist dabei der Umstand, dass mit dem Fortgang Boronis erneut die Werke Jommellis zu den wichtigen Festen gegeben wurden. Dies war sicher auch dem Umstand geschuldet, dass vorerst kein Ersatz für das Fehlen Jommellis vorhanden war.

²⁷² Darüber hinaus findet sich ein Brief vom 25. August 1778 in HStA, A 272 Bü 100. Darin berichtet er, dass er sich einige Opern genauer angesehen (examinert) hätte, und *La Buona figliola* für die beste hält. Allerdings scheint eine Aufführung wohl ausgeblieben zu sein, denn bereits am 13. September 1778 findet sich ein weiteres Schreiben, in welchem er die Originale der Opern *Alessandro nel Indie*, *Artaserse* und *Calliroe* einsehen wollte. Siehe HStA, A 21 Bü 613.

²⁷³ Siehe Friedrich Ekkard: Litterarisches Handbuch der bekanntern hoehern Lehranstalten in und ausser Teutschland in statistisch-chronologischer Ordnung, Erlangen 1782, S. 309.

²⁷⁴ Siehe RISM ID no. 450005313.

²⁷⁵ Beispielsweise berichtet Seeger von einem gesungenen *Te Deum* zur Feier des herzoglichen Geburtstages am 10. Februar 1780, nennt aber nicht den Namen der Komponisten. Siehe HStA, A 272 Bü 10, fol 22, Schreiben vom 10. Februar 1780. Am 10. Februar 1781 wurde das *Te Deum* von Jommelli zu Beginn des Gottesdienstes aufgeführt. Direkt im Anschluss wurde das *Te Deum* von Boroni aufgeführt. Siehe ebd., fol. 23, undatiert; dazu passt, dass Mazzanti bereits einige Tage vor den Feierlichkeiten um seinen Rücktritt bittet.

²⁷⁶ Der Reiseweg führte am 10. Februar über Aalen nach Dinkelsbühl. Am 11. Februar über Ansbach nach Nürnberg. Zurück kam Karl Eugen erst am 16. Februar. Siehe Württemberg: Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim (1913), S. 20–21, 10–17. Februar 1780.

²⁷⁷ Der gesamte Bläusersatz, alle Vokalstimmen sowie die Streichergruppe spielen, einzig die beiden Flötenstimmen schweigen.

²⁷⁸ Abweichend dazu bemerkt Maier: „Von dem sechzehn Jahre in Stuttgart und Ludwigsburg wirkenden Niccolo Jommelli hat Zumsteeg gelernt, gesangvoll zu schreiben. Manch elegante geschwungene Melodieführung erinnert an den großen Italiener [...]“. Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

131 **Maestoso**

Sopran
Te per Or - bem ter - ra - rum te per orb - em ter - ra -

Alt
Te per Or - bem ter - ra - rum Te per

Tenor
Te per Or - bem ter - ra - rum te per Or - bem ter -

Bass
Te per Or - bem ter - ra - rum Te per Or - bem ter -

139

S.
rum San - cta con - fi - te - tur San - cta con - fi - te - tur Ec -

A.
Or - bem ter - ra - rum San - cta con - fi - te - tur San - cta con - fi -

T.
ra - rum San - cta con - fi - te - tur Ec -

B.
- rum San - ta con - fi - te - tur San - cta con - fi - te - tur Ec - cle - sia

147

S.
cle - - si, a Pa - trem im - men - so im - men - so

A.
te - tur Ec - cle - sia, Pa - trem im - men - so im - men - so

T.
cle - - sia, Pa - trem im - men - so im - men - so

B.
Ec - cle - si - a Pa - trem im - men - so im - men - so

Abbildung 4.5: Spartiert nach den Stimmauszügen RISM ID no. 450005313

Die erste große Aufführung eines Werkes von Jommelli fand allerdings erst im Jahr 1777 statt, als zum Geburtstag Franziskas am 10. Januar „*Didone Abbandonata*“ aufgeführt wurde. Und bereits drei Monate später, als Kaiser Joseph II im April 1777 unerwartet in Stuttgart einige Tage verweilte, wurde dieselbe Oper erneut gegeben.²⁷⁹ Dem Kaiser soll die Musik so gefallen haben, dass er sich die Partitur der Oper erbat.²⁸⁰ Der kurze Schriftwechsel, der daraufhin entstanden sein soll, wurde häufig wiedergegeben:

„Spätern Nachrichten zu folge soll der Kaiser nach der Aufführung in Wien geäußert und dem Herzog Carl geschrieben haben: ‚Es scheine, er habe ihm, der Execution der Musik nach zu urtheilen, nicht die rechte Musik der Oper geschickt, so wie er sie in Stuttgart gehört habe.‘ Carl soll hierauf erwidert haben: ‚Die Musik sey zwar die nemliche; aber sein Orchester habe er dem Kaiser nicht zur Aufführung schicken können.‘“²⁸¹

Die Aufführung von *Demofonte* im Folgejahr am 10. Januar 1778 ist insbesondere auf die Abwesenheit Boronis zurückzuführen. Am 10. Januar 1780 ging *Didone Abbandonata* erneut über die Bretter, ebenso wie zwei Jahre später, bedingt durch den großfürstlichen Besuch am 25. September 1782.²⁸² Allerdings wurde die Oper zu diesem Besuch für die beiden Kastraten von außerhalb vermutlich neu eingerichtet.²⁸³ Erst vier Jahre später wurde *La Clemenza di Tito* zu Karl Eugens Geburtstag am 11. Februar 1786, allerdings in Abwesenheit des Herzogs sowie demjenigen von Franziska am 10. Januar 1787 gegeben und deren letzte Aufführung fand zum Namenstag des Herzogs am 4. November 1791 statt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Zumsteeg von Jommelli in der Aufführung mindestens diese drei Opern ausgiebig kennengelernt haben muss.²⁸⁴ Von einer Dominanz der Opern Jommellis am Stuttgarter Hof lässt sich bei diesen wenigen Aufführungen, wenn auch zu den bedeutsamen Geburts- und Namenstagen, kaum sprechen.²⁸⁵ Die zeitgenössischen Äußerungen Christmann beschrieb die musikalischen Gegebenheiten in Württemberg wie folgt:

²⁷⁹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 23. Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (1890), S. 150. Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 81. Gilde: Persönlichkeiten um Schiller (1963), S. 215. Julius von Hartmann: Chronik der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1886, S. 165. Krauß behauptet, dass dem Kaiser das „Originalmanuskript“ überlassen worden sei.

²⁸⁰ Eine negative Interpretation, wie sie etwa Walter vornimmt, scheint haltlos: „Selbst Konzert und Oper waren jetzt von der Militärakademie gleichsam ‚hausgemacht‘ – und übrigens auch entsprechend dilettantisch, selbst die Frauenrollen wurden von jungen Eleven gespielt oder gesungen.“ Zitiert nach Walter: Carl Eugen von Württemberg (2009), S. 240.

²⁸¹ Zitiert nach Kunstgeschichte Württembergs (1821), Sp. 659. Vermutlich danach, ohne die Quelle zu nennen Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 23, Gilde: Persönlichkeiten um Schiller (1963), S. 215. Die Anekdote erscheint jedoch unglaubwürdig, denn der Kaiser hätte die Stuttgarter Fassung bekommen, welche in Wien erneut aufgeführt worden wäre – es lässt sich jedoch keine Aufführung einer Oper Jommellis seit 1776 in Wien nachweisen. Vgl. Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776 - 1966; Teil 1: 1776 - 1810, Wien 1966. Eine etwaige Abschrift wäre darüber hinaus vermutlich in den württembergischen Rechnungsbüchern des Theaters aufgetaucht, denn die Kopierkosten von über 600 Seiten wären entsprechend mit ca. 75 Gulden zu veranschlagen gewesen und hätten in HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 195 [TheatralCassen Rechnung], ff aufgeführt werden müssen.

²⁸² Es muss davon ausgegangen werden, dass die Instrumentalmusik in Form von Sinfonien und Ouvertüren, genauso wie die sakrale Musik von Jommelli immer wieder erklingen ist. Allerdings finden sich dazu kaum Hinweise in den Akten. Eine Ausnahme bildet der bereits zitierte Bericht Seegers vom 10. Februar 1781, der in einer Planung vermerkt, dass zum Geburtstag Karl Eugens dessen *Te Deum* abgesungen werden soll. Siehe HStA, A 272 Bü 10, fol. 23, sowie der Zeitungsnotiz vom 22. Juni 1794, in welcher von einer Sinfonie Jommellis berichtet wird, die zwei Tage später aufgeführt wurde. Siehe Anonym: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] (1794), S. 163.

²⁸³ Durch die veränderte Besetzung und die eingefügten Kastratenrollen wäre dies naheliegend. Allerdings haben die Partituren D-SI, HB XVII 242a–d den Theaterbrand in Stuttgart überstanden. Für den Fall, dass eine Umarbeitung vorgenommen wurde, hätte dies in einer weiteren Partitur geschehen müssen. Siehe Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 2 (2000), S. 249–250.

²⁸⁴ Hinzu kommt unter Umständen die Oper *L'Olimpiade*, die in der Hohen Karlsschule 1783 gedruckt wurde (RISM A/I J 588). Da allerdings die Oper nicht aufgeführt wurde und Zumsteegs Funktion in der Musikdruckerei nicht eindeutig bestimmt werden kann, muss fraglich bleiben, ob Zumsteeg die Oper kannte.

²⁸⁵ Siehe Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 80–82 und diesem folgend Nägele: Johann Rudolph Zumsteegs ‚Geisterinsel‘ - Zur Aufführungsgeschichte einer Festoper (1798, 1805, 1889) (2000), S. 63.

„Sein [=Karl Eugens] Werk ist das noch jetzt bestehende aus Landeskindern errichtete Orchester – sein Werk der wahrhaft sublimen Geschmack, hauptsächlich in der Executur Jomellischer Compositionen, der sich bis jetzt erhalten hat [...]“²⁸⁶

Dass Christmann in allgemeiner Form von Compositionen spricht, zeigt dessen Kenntnisse des Stuttgarter Raumes, denn es handelte sich bei den Aufführungen Jomellischer Werke nicht nur um die Opern, sondern auch um Sinfonien und einzelne Arien.²⁸⁷

Die Annahme, Zumsteeg hätte von den Werken Jommellis gelernt, geht auf die Äußerungen Ludwig Schubarts zurück²⁸⁸, die sich bereits im gedruckten Nachruf auf Zumsteegs Tod finden und seit diesem Zeitpunkt immer wieder Erwähnung finden.²⁸⁹ Friedrich Haug, als enger Freund Zumsteegs, erwähnt in dessen Nachruf hingegen Jommelli erst gar nicht.²⁹⁰ Die Aufzählung der compositivischen Vorbilder wurde indes bereits 1789 festgehalten, an denen sich Schubart und Haug orientierten.²⁹¹ Und Zumsteeg hätte als Zögling vermutlich Schwierigkeiten gehabt, die „Originalnoten“ einzusehen, schließlich hatten nach 1778 sogar die Musiklehrer der Akademie, ob des schlechten Zustandes der Noten, Schwierigkeiten selbige zu erhalten.²⁹² Für die Zeit bis 1778 ist die Beschäftigung mit den Compositionen möglich, denn 1789 wird eine solche im biographischen Artikel zu Dietter erwähnt.²⁹³ Die folgenden Berichte hielten diese Aussage für glaubwürdig, spätestens seit Arnolds längerer Biographie von 1810, in welcher die Textstelle Schubarts schlichtweg kopiert wurde.²⁹⁴ Der folgenschwerste Satz zur Rezeption Jommellis findet sich allerdings bei Krauß, indem er schreibt:

„Er [Agostino Poli] war ein begeisterter Anhänger der Jomellischen Überlieferung und abgesagter Gegner der emporstrebenden deutschen Tonkunst, insbesondere Mozarts.“²⁹⁵

²⁸⁶ Zitiert nach Johann Friedrich Christmann: *Tableau über das Musikwesen im Württembergischen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1799), Sp. 71–80; 5 (1799), Sp. 95–102; 6 (1799), Sp. 118–28; 7 (1799) Sp. 139–14, Sp. 119.

²⁸⁷ So wurden beispielsweise am 10. November 1787 immerhin 80 1/2 Bogen Arien und Duette durch Seubert kopiert. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 210 [TheatralCassen Rechnung].

²⁸⁸ Siehe D-Sa, 2263 Familienarchiv Zumsteeg–Henning Nr. 6, S. 1.

²⁸⁹ So etwa MacClymonds: *Niccolò Jommelli. the last years, 1769–1774* (1980), S. 260. Siehe auch Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 155.

²⁹⁰ Siehe Friedrich Haug: [Nachruf], in: *Skizze von Zumsteeg's Leben und Charakter. Nebst der an seinem Grabe gehaltenen Rede und drei Gedichten*, Stuttgart 1802, S. 3–7, hier S. 3–7.

²⁹¹ „Er legte sich vorzüglich auf das Violoncell und auf die Composition und studirte diesfalls Matthesons, Marpurgs und d' Alemberts Werke.“ Zitiert nach Anonym: *Kurze Nachricht von einigen Mitgliedern der Herzogl. Württembergischen Hofmusik und ihren musikalischen Werken*, in: *MRZ* 51 (23. Dez. 1789), Sp. 405–407.

²⁹² Regierungsrat Kauffmann berichtete am 13. November 1778 an Karl Eugen: „[Es habe] sich ergeben, daß eine Menge Acts auß den Bücher Geschnitten und entwendet worden, mit hin manche fehl- und Mangelhaft seynd; so stelle ich es in aller Unterthänigkeit dem gnädigsten Ermessen Anheim Ob Euer Herzogl. Durchlaucht nicht gnädigst gefällig seyn möchte, samtliche musicalien mir übergeben zu laßen um über solche, da sie gleichwohle von einem so großen werth und bißher so schlecht behandelt worden, mit Zuziehung des Musici Mazzanti in Ordnung und Consignation zu bringen. [...] und noch weiter die Musique Meister der Herzogl: Academie angehalten, nicht so wohl über bereits die und jede Musicalien die sie unter Händen haben, und die von vorige Zeiten und biß jezo mit schwehren Kosten geschrieben und von der Theatral Cass bezahlt worden seynd, ebenfalls Consignatio zu begreifen [...]“ Zitiert nach HStA, A 272 Bü 13, fol. 349, 13. September 1778. Karl Eugen stimmte Kauffmanns Vorschlag am folgenden Tag zu.

²⁹³ Dort vermerkt er: „Dietter blieb nun nichts anderes übrig, als die Theorie der Musik für sich selbst zu studiren. Er hielt sich also an stumme lehrmeister und studirte bei ihrer Lektüre zugleich auch die Partituren eines Jomelli und anderer berühmten Tonsezer.“ Zitiert nach Anonym: *Kurze biographische Nachricht von Herrn Kammermusikis Dietter in Stuttgart*, in: *MRZ* 33 (19. Aug. 1789), Sp. 256–258.

²⁹⁴ Siehe Ignaz Ferdinand Arnold: *Johann Rudolf Zumsteeg: eine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke*. *Bildungsbuch für junge Tonkünstler*, Erfurt 1810, S. 4; auch Nägele: *Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg* (2001), S. 182.

²⁹⁵ Zitiert nach Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater* (1908), S. 529. Auf diese Äußerung lässt sich wohl auch die Bewertung von Decker-Hauff (*Hansmartin Decker-Hauff: 300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof*, in: *350 Jahre Württembergisches Staatsorchester. Eine Festschrift*, Stuttgart 1967, S. 25–56, hier S. 47) zurückführen, die anschließend von Maier mit dem Zitat übernommen wird: „Die stärksten Anregungen aber empfing Zumsteeg von Mozart, für dessen Werke er sich als Stuttgarter Konzertmeister (1783–1802) vorbehaltlos eingesetzt hat, nachdem sein Lehrer Poli, ein

Krauß bezieht sich an dieser Stelle explizit auf jenen oben zitierten anonymen Artikel von 1821, der eher eine vage und übertriebene Erinnerung der damaligen Zustände darstellen dürfte.²⁹⁶ Aufgrund der geringen Anzahl an Äußerungen zur Musik während der 1770er Jahre findet sich die Einschätzung des Anonymus von 1821, teilweise als Zitat, auch bei Landshoff und Haering.²⁹⁷

Ein stilistisches Aufgreifen der Kompositionsweise Jommellis in Zumsteegs Werk ist lediglich in diffusen²⁹⁸ Äußerungen zu verorten.²⁹⁹ Dass sich aufgrund des kompositorischen Aufbaus Rückschlüsse auf eine fiktive Lehrerschaft Jommellis ziehen lassen, ist als abwegig zu betrachten. Zumsteeg wählt zwar in der Regel geschlossene Formen als Ouvertüren, sodass häufig ein ABA-Typus in den Ouvertüren vorliegt, allerdings unterscheidet er sich bereits in der Tonartenwahl deutlich von Jommelli. Im Gegensatz zu Jommelli verwendet Zumsteeg mit dem *Mönch von Carmel* bereits Molltonarten, seit der Geisterinsel sogar ausschließlich, Jommelli hingegen keine einzige.³⁰⁰

Gegner Mozarts, zuletzt (1782–1792) einen fast verzweifelten Kampf für das große Erbe des italienischen Jahrhunderts in Stuttgart gekämpft hatte.“ Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

²⁹⁶ Der Anonymus schreibt: „Diesem [Ferdinando Mazzanti] folgte der bisherige Concertmeister Poli, ein braver Violoncellist, und, im Vorbeigehen gesagt, ein grosser Antipode Mozart's und aller deutschen Musik, weshalb er auch, bey manchen Reibungen mit dem sänger-Personale, nach einiger Zeit seine Entlassung nahm.“ Zitiert nach Kunstgeschichte Württembergs (1821), Sp. 675. In demselben Artikel findet sich ebenfalls der Hinweis, dass „als bald darauf nach und nach Jommelli's feurige Sinfonien an die Reihe kamen, bestimmte er [Karl Eugen] die Tempi und achtete auf die Nuancen im Vortrag mit Feuer und Liebe.“ Zitiert nach ebd., Sp. 663.

²⁹⁷ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 20, Haering: Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann (1925), S. 11. Darüber hinaus auch bei Decker-Hauff: 300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof (1967), S. 47 und Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89.

²⁹⁸ Völckers behauptet dies in einem eigenen Kapitel (S. 100–102). „Wie zuvor erwähnt, muß hier an erster Stelle Niccolò Jomelli – als Vorbild des jungen Zumsteeg während seiner Studienjahre auf der Hohen Karlsschule – genannt werden; zumal auf dem Gebiet der Oper spiegeln sich die Hauptmerkmale seines Schaffens in solchem Maße bei seinem späteren Nachfolger wider, daß diese Aufstellung sich auf die wichtigsten beschränken muß. Dazu gehört vor allem die meisterhafte Beherrschung der bis ins Einzelne liebevoll ausgefeilten Charakterisierung, sowohl was die im Drama an führender Stelle stehenden Personen wie auch die musikalische Untermalung der Situation überhaupt betrifft, deren Steigerung insbesondere die glänzende Orchesterbehandlung in Verbindung mit wirkungsvoller Instrumentation beiträgt.“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 100. Dies trifft wohl auf alle Komponisten zu. Völckers berichtet darüber hinaus von der Oper *Pelope*, die Zumsteeg vielleicht gekannt, von der er aber sicher keine Aufführung gesehen hat.

²⁹⁹ Ein kirchenmusikalischer Vergleich von Zumsteegs geistlichen Kantaten, die ab 1795 entstanden und damit in seine Phase als Quasi-Kapellmeister fallen, ist aus meiner Sicht eher abwegig. Nägele vertritt die These, dass sich Zumsteeg aufgrund der Verwendung eines fugierten Abschnittes im *Andante con moto* (in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel S. 18ff bzw. T. 41 ff.) an die formale Disposition anlehnen würde. Die an dieser Stelle verwendete fugierte Stelle dient einzig zur Textausdeutung und unterstreicht, dass eben „Kein Anderer“, weder Bass, Sopran, Alt noch Tenor, Gott gleicht. Der These, dass sich Zumsteeg mit der Besetzung durch Streicher an Jommelli anlehnen würde, stimme ich ebenfalls nicht zu – insbesondere nicht am Beispiel der elften Kantate, deren Besetzung zwar in der Tat ungewöhnlich ist, allerdings nicht in der Arie, deren *colla parte* geführte Instrumente eher an die Fernchöre seiner frühen Opern erinnern. Darüber hinaus ist das Herausgreifen der Arie an sich schwer begründbar, denn der Coro, der zuvor auf denselben Text die choralartige Melodie singt, schließt den Abschnitt durch eine Wiederholung der Melodie, sodass sich die Arie als Einschub in den Choral verstehen lässt. Entsprechend „endet“ der ariose Teil auch nicht auf D-Dur sondern der nachgeschobene Akkord vermittelt zwischen dem eigentlich in g-Moll stehenden äußeren Chorus im Verhältnis zum Es-Dur der Arie. Gunther Maier geht noch weiter, wenn er behauptet: „Von dem sechzehn Jahre in Stuttgart und Ludwigsburg wirkenden Niccolò Jommelli hat Zumsteeg gelernt, gesangvoll zu schreiben.“ Zitiert nach Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), S. 89. Eine Begründung, weshalb Jommelli das Vorbild in der Melodiebildung sein sollte, bleibt Maier auch in seinen folgenden Ausführungen schuldig.

³⁰⁰ Darüber hinaus wäre ein Aufgriff der Sinfonien Jommellis vielleicht eher als Aufgriff des Typus der neapolitanischen Opernsinfonie zu werten. Hell bemerkte dazu: „Jommelli faßt zusammen und gibt weiter. Die ersten Sätze seiner Sinfonie haben ihre Wurzeln sowohl in den Fanfarenstücken der Sinfonien Porporas, Vincis und vor allem Pergolesis, als auch in den ersten Sätzen der Operneinleitungen Leos.“ Zitiert nach Helmut Hell: Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971, S. 306. Hell betrachtet allerdings nur Werke bis zur Stuttgarter Zeit 1753, sodass eine genaue Prüfung noch aussteht.