

1. Zur süddeutschen Klopstock-Rezeption

Etiketten und Schlagwörter sind oft erfolgsträchtig, und dies nicht zuletzt wegen der ihnen innewohnenden Vereinfachung, die nicht immer im Sinne einer Konzentration auf das Wesentliche vollzogen worden sein muss. Dies wird auch an der Person und dem Werk Johann Rudolf Zumsteegs erkennbar, gilt er doch in der Liedforschung als einer der bedeutenden Vorbereiter Franz Schuberts und Carl Loewes. Das Zeugnis Josef von Spauns, dass Schubert als Vierzehnjähriger „mehrere Päckchen Zumsteegscher Lieder vor sich“ hatte und dem Freund mitteilte, wie ergriffen er von diesen sei, sowie die Tatsache, dass seine erste veröffentlichte Ballade *Der Liedler* (D 209), auch *Hagars Klage* (D 5) oder *Die Erwartung* (D 159) dem Muster Zumsteegs folgten, gilt dabei als zusätzlicher Beleg. Zumsteegs Balladen „deuten“ – so der MGG-Artikel *Lied* – „bereits auf entsprechende Kompositionen Schuberts und Loewes voraus“, im CD-Booklet zur *Ritter Toggenburg*-Aufnahme wird sogar ausdrücklich sein Schicksal bedauert, „Vorläufer zu sein“.¹

Ein zweites, bezogen auf Zumsteeg oft genanntes Schlagwort ist seit der Dissertation Kurt Haerings das der „Schwäbischen Liederschule“.² Neben Christian Friedrich Daniel Schubart gilt er als bedeutender schwäbischer Liedkomponist, wenn auch die Bezeichnung als Liedkomponist zu kurz greift. Dies ist mit der spezifischen Arbeit Zumsteegs am und mit dem Text begründet, der sich in differenzierter Weise mit dessen Ausdeutung auseinandersetzt. Inbegriff eines solchen vom Deklamatorischen ausgehenden Vortrags ist das Wirken Christian Friedrich Daniel Schubarts, der mit großer Wirkung auf der Orgel improvisierte, aus Klopstocks *Messias* deklamierte und sich dabei selbst am Klavier begleitete.³ Als ein Meister des spontanen mündlichen Vortrags schildert er in seinen Lebenserinnerungen sein Wirken als „Rhapsode“:

- 1 Peter Jost, *Lied*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328, hier Sp. 1290; Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, S. 194 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97) und Karl Schumann, *Der Ton des Schaurigen. Balladen aus der Zeit des Sturm und Drang*, CD-Booklet zu: Johann Rudolf Zumsteeg, *Balladen*, Orfeo 1993.
- 2 Kurt Haering, *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann*, Diss. Tübingen 1925.
- 3 Hartmut Schick, „...mehr Naturschrey als Kunst“ *Zum Liedschaffen von Christian Friedrich Daniel Schubart*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 11–22, hier S. 11; ders., *Forschungsprojekte zur Musikgeschichte Baden-Württembergs und Grundprobleme der Liededition am Beispiel Schubarts*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997* (Hrsg. Arnfried Edler, Joachim Kremer), Augsburg 2000, S. 105–115 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9).

„Einer meiner hervorstechendsten Charakterzüge war es, dass ich nichts für mich allein behalten konnte, sei es Geld oder Wonnegefühl über eine schöne Naturszene, über ein Kunststück, oder ein treffliches Buch. Ich musste mitteilen, oder bersten. [...] Daher entstanden die *Lesestunden*, die ich zu Augsburg in Privathäusern und öffentlichen Sälen aufführte, und damit eine merkliche Revolution im Geschmache veranlasste. Ich las anfangs die neusten Stücke von *Goethe*, *Lenz*, *Leisewitz*, und die Gedichte aus den Musenalmanachen mit eingestreuten Erklärungen vor, und da ich großen Beifall erhielt; so wählte ich Klopstocks *Messias*, um an einem wichtigen Beispiel zu sehen, ob sich die Odeen der Alten auch auf deutschen Boden verpflanzen ließen, und ob ein Rhapsode auch unter uns sein Glück machen würde. Mein Odeum war der schöne Musiksaal auf dem Bekenhause, und da ich nebst einer natürlichen Anlage zum Vorlesen, mich von Jugend auf darin übte, so war ich kein schlechter Rhapsode. Der Erfolg war über meine Erwartung groß. Mit jedem neuen Gesange vermehrten sich meine Zuhörer; der *Messias* wurde reissend aufgekauft; man saß in feierlicher Stille um meinen Lesestuhl her; Menschengefühle erwachten, so wie sie der Geist des Dichters weckte. Man schaute, weinte, staunte, und ich sah's mit dem süßesten Freudengefühl im Herzen, wie offen die deutsche Seele für jedes Schöne, Große und Erhabene sei, wenn man sie aufmerksam zu machen weiß.“⁴

Auch Zumsteeg setzte sich mit der Frage der Textvertonung auseinander. Den Umgang mit der „Strophigkeit“ als Liednorm hat Heinrich W. Schwab ausgeführt und dabei auch Zumsteegs *Nachtgesang* aus den 1805 (?) bei Breitkopf und Härtel erschienenen *Kleinen Balladen und Liedern* als Beispiel einer Strophenvariation mit harmonischen Beleuchtungen dargestellt, die dem Klavierpart tragende Bedeutung beimessen, „bedeutend in der Begleitung“ wie es Nägeli 1811 hervorhob.⁵ Viele der Zumsteegschen Lieder zeigen die Lösung vom Strophenprinzip, vor allem seine nach Schillers Textvorlage komponierte Ballade *Ritter Toggenburg* (1798?) wäre hier als Beispiel zu nennen, die gezielt zwischen Strophigkeit und freier Textbehandlung mischt, auch rezitativische Abschnitte integriert und der wechselnden Tempi und Vortragsbezeichnungen wegen als durchkomponiert bezeichnet werden kann.

Beispiel 1: siehe Seite 261.

Von solchen Balladen ausgehend liegt auch die Frage nach Zumsteegs Umgang mit einer literarischen Vorlage Klopstocks nahe, wie sie die *Allgemeine musikalische Zeitung* von 1799 bezogen auf Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes Klopstockvertonung dokumentiert: In der Ausgabe vom 21. August 1799 wird der Kompositionsvorgang der Klop-

4 *Schubart's Leben und Gesinnungen, von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt, 2. Theil*, hrsg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 38 ff. Zum „Rhapsoden“ Schubart vgl. auch Reinhold Hammerstein, *Christian Friedrich Daniel Schubart: ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit*, mschr. Diss. Freiburg 1943, S. 93–112.

5 Heinrich W. Schwab, *Die Liednorm „Strophigkeit“ zur Zeit von Joseph Martin Kraus*, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980* (Hrsg. Friedrich W. Riedel), München und Salzburg 1982, S. 83–100, hier S. 91 ff. und Hans-Georg Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, in: *AmZ* 13 (1811), Sp. 629–642, 645–652, hier Sp. 648.

stockschen Ode *Der Frohsinn* beschrieben.⁶ Der damals noch junge Kantor Schwencke stand gewissermaßen in einer hamburgischen Tradition der Vertonung Klopstockscher Texte: Georg Philipp Telemann⁷ vertonte als ältester der Hamburger Komponisten Auszüge aus dem *Messias* (TWV 6:4), die er wahrscheinlich der 1755 in Kopenhagen erschienenen Ausgabe entnahm und die am 29. März 1759 im Hamburger Drillhauskonzert aufgeführt wurden.⁸ 1764 fügte er die Klopstocksche Fassung des Chorals *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* in eine gottesdienstliche Kantate ein, weswegen ihn Johann Melchior Goeze rügte. Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach vertonte 1773 das *Vaterlandslied* (H 731), 1774 *Lyda* und 1783 *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* (H 779, gedruckt Leipzig 1784). In den *Neuen Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs* (H 781) findet sich unter Nr. 12 der Klopstock-Text *Auferstehn, ja, auferstehn wirst du*, spätestens 1785 vertonte er den Choral *Des Ewigen und der Sterblichen Sohn* (H 844/2) sowie beide *Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch* (H 780, Kopenhagen 1786).⁹ Bachs Nachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke hatte schon anlässlich seiner Bewerbung um das Hamburger Kantorat eine Himmelfahrtskantate nach einem Text Klopstocks geliefert und vertonte zudem 1790 das *Vater unser*.¹⁰ Auch zu Klopstocks Begräbnis am 22. März 1803, einem außerordentlich öffentlichkeitswirksamen Ereignis in einer Zeit des Rückgangs öffentlicher Begräbnisgebräuche, organisierte Schwencke die Musikaufführungen. Er komponierte keine eigene Funeralmusik, sondern führte sein *Vater unser* sowie ein Pasticcio aus Werken Andreas Rombergs und Carl Heinrich Grauns sowie dem Requiem Mozarts auf.¹¹

6 „Diese Komposition der Klopstockischen Ode, *der Frohsinn*, ist vom Hrn. Musikdirektor Schwencke unter den Augen des Dichters ausgearbeitet, so wie die weit wichtigere Komposition des Klopstockischen *Vater unsers* [...]. Ehe Hr. Schwencke die Komposition begann, las ihm der Dichter seine Oden mehreremale vor; dann las sie der Komponist dem Dichter. Vor allem wollte Klopstock auch hier so ganz richtiges Gefühl (denn er ist sehr wenig, oder gar nicht eigentlicher Musiker) keine Wiederholung der Worte. [...] selbst im *Vater unser* wurden ihm die wenigen und sehr pässlichen Wiederholungen doch nur mit einigem Sträuben zugestanden. So wie der Komponist eine Stelle nach der anderen verfertigt hatte, wurde sie dem Dichter vorgespielt. Machte dieser einige berichtigende Bemerkungen in Hinsicht der Deklamation, des Ausdrucks u.d.gl., so wurde an der Stelle so lange geändert und gebessert, bis Klopstock vollkommen zufrieden war.“ Zitiert nach: AmZ 1 (1798/99), S. 424 ff. und ebd. Beilage XVI. Siehe auch Robert von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991, S. 176 f.

7 Vgl. hierzu Günter Fleischhauer, *Telemann und Klopstock*, in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemannfesttage 1977*, Magdeburg 1978, S. 81–90 und Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Klopstock. Annotationen*, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte* (Hrsg. Wolf Hobohm, Brit Reipsch), 3. Folge, Oschersleben 1997, S. 105–130 (*Magdeburger Telemann-Studien* XV).

8 Andreas Waczkat, *Georg Philipp Telemanns Messias*, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik* 20 (2003), Heft 182, April 2003, S. 21–25.

9 Magda Marx-Weber, *Der „Hamburger Bach“ und seine Textdichter*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik und Literatur in Norddeutschland. Ausstellung zum 200. Todestag Bachs* (Hrsg. Dieter Lohmeyer), Heide 1988, S. 73–84 (*Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek* 4).

10 Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 164, 132 und 173.

11 Anlässlich dieser Beerdigung sangen „weissgekleidete Sängerninnen von Familien aus Hamburg“. Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 169 und dazu auch: Magda Marx-Weber, *Klopstocks „Vater unser“ und seine Vertonungen durch Schwencke und Naumann*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (Hrsg. Hans-Joachim Marx), Frankfurt (Main) u. a. 2001, S. 405–420, hier S. 408 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18).

Eine vergleichbare Tradition scheint es der gegenwärtigen Kenntnis nach in Stuttgart höchstens in modifizierter Form gegeben zu haben, jedenfalls nicht als kontinuierliche Zusammenarbeit mit Komponisten. Schubarts Klopstock-Beschäftigung und seine nicht autorisierte Klopstock-Ausgabe *Kleine poetische und prosaische Werke* von 1771 verweisen nicht nur auf sein Selbstverständnis als „Rhapsode“, sondern auch auf die jungen Karlsschüler, deren „Abgott und Vorbild“ Klopstock war.¹² Zu ihrem weiteren Umfeld ist auch Friedrich Hugo von Dalberg zu rechnen, der Schubart 1782 auf dem Hohenasperg besuchte und zwei damals häufig aufgeführte Melodrame nach Texten aus Klopstocks *Messias* komponierte, nämlich *Eva's Klagen bei dem Anblick [!] des sterbenden Messias* (Speyer 1784) und *Jesus auf Golgotha* (Offenbach 1809).¹³ Naheliegender ist es deshalb angesichts dieser Stuttgarter Klopstockrezeption auch nach derjenigen eines anderen Karlsschülers, nämlich Zumsteegs, zu fragen, was im Folgenden aus dem Kontext des Gesamtschaffens Zumsteegs geschehen soll. Es geht damit auch um die von Laurenz Lütteken aufgeworfene Frage, inwieweit die Klopstockrezeption an wichtigen Punkten der Neujustierung des Verhältnisses von Text und Musik erfolgte, diesmal bezogen auf das Schaffen Zumsteegs.¹⁴

2. Zumsteegs Klopstock-Vertonungen: Eine Übersicht

Johann Rudolf Zumsteeg publizierte ab 1783 Klopstockvertonungen (vgl. Tabelle) in dem ersten Jahrgang der von Heinrich Philipp Carl Bossler in Speyer herausgegebenen *Blumenlese für Klavierliebhaber beyderley Geschlechts*, einem musikalischen Wochenblatt, der in Kassel erschienenen *Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer* von 1783, der *Musikalischen Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente*, 1784 im Druck der Karlsschule erschienen, und der beim Kaiserlichen Reichspostamt 1788 von Christian Friedrich Daniel Schubart herausgegebenen *Vaterlandschronik*.

Der *Schlachtgesang* und *An Cidli* sind im ersten Heft seiner *Kleinen Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung* im Jahre 1800 erschienen. Das Profil der anderen Sammelwerke war demgegenüber ausdrücklich auf Liebhaber ausgerichtet, insbesondere auf „Klavierliebhaber“ und „Frauenzimmer“. Beispielhaft sei kurz Bosslers *Blumenlese* (1783) vorgestellt, die ein überaus erfolgreiches Unternehmen war: Die erste von insgesamt fünf Ausgaben fand über 1000 Subskribenten. Zumsteeg befand sich dort unter anderen süddeutschen Komponisten, etwa den Karlsruher Joseph Aloys Schmittbauer oder den Oettinger Francesco Antonio Rosetti. Die Werke der *Blumenlese* gehören unterschiedlichen Genres an: Klavierlieder, Klaviersätze (*Arcadienne* von Juncker, Dritte Woche, S. 11), Witziges (*Die Nachtigal und der Esel*, Zweite und dritte Woche, S. 5–9), eine melodramatisch angehauchte Solokantate (*Der entschlossene Soldat* von Schmittbauer,

12 So Landshoff in seiner Dissertation: Ludwig Landshoff, *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade*, Diss. München 1900, S. 74 f.

13 Zu Dalbergs Besuch bei Schubart siehe: Michael Embach, Joscelyn Godwin, *Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760–1812). Schriftsteller – Musiker – Domherr*, Mainz 1998, S. 85 f. (*Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte* 82) und zu den Melodramen ebd., S. 498–506.

14 Vgl. die Ausführungen von Laurenz Lütteken im vorliegenden Band (S. 31 ff.).

Tabelle: Johann Rudolf Zumsteegs Klopstocklieder, nach: Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göppingen 1971, S. 223–301 (*Göppinger Akademische Beiträge* 28).

<i>Lida</i> „Dein süßes Bild, o Lida!“	<i>Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift</i> , 1. Theil, hrsg. von Heinrich Philipp Carl Bossler, Speyer 1783, S. 40 (Wiederabdruck in: <i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 5. Heft, Leipzig 1803, S. 2 f.)	Autograph: D-Sl: Cod. mus. II, fol. 305, II-7	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771
<i>Vaterlandslied</i> „Ich bin ein deutsches Mädchen“	<i>Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer</i> , Kassel: Waisenhaus-Buchdruckerei 1783, S. 1	auch in: <i>Musik-Album der Luise Andrea</i> (-Zumsteeg) [1782/83?], dort unter dem Titel: „Vaterlands Liebe“ D-Sl: Cod. mus. II., fol. 305, I	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 274-276
<i>Der Jüngling</i> „Schweigend sahe der May“	<i>Musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente</i> , Stuttgart: Druck und Verlag der Hohen Karlsschule 1784, S. 21		[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 202
<i>Jägerlied</i> „Ich habe den Rehbok Künste gelehrt“	<i>Vaterlandschronik von 1788</i> , 1. Halbjahr, hrsg. von Christian Friedrich Daniel Schubart, Stuttgart: Kaiserl. Reichspostamt 1788, nach S. 72		Text aus <i>Hermanns Tod</i> , Ein Bardiet, 17. Szene
<i>Schlachtgesang</i> „Wie erscholl der Gang des lauten Heeres“	<i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 1. Heft, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800, S. 24	Autograph: D-Sl: Cod. mus. II., fol. 305, II-18	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 205
<i>An Cidli</i> „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“	<i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 1. Heft, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800, S. 26		[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Zweytes Buch, S. 156
[ohne Titel] „Mein rasches Mädchen ist so fern von mir“		ehemals in Luise Zumsteegs Album; verschollen	Text aus <i>Hermann und die Fürsten</i> , Ein Bardiet für die Schaubühne, 7. Szene

Fünfte bis achte Woche, S. 17–29) stehen neben modisch-aktuellen Genres wie dem *Rondo presto* von Christmann (Zwölfte Woche, S. 48), einer dreisätzigen Cembalosonate von Johann Baptist Vanhal (Sechzehnte und siebzehnte Woche, S. 61–68) oder Schuberts *Rondo Grazioso Die Macht der Tonkunst* für Gesang und Cembalo (Achtzehnte bis zwanzigste Woche, S. 69–80).

Zu diesem repräsentativen Querschnitt aktueller und liebhabergeeigneter Werke passt auch Carl Ludwig Junckers Melodram *Genoveva im Thurm*, nach der 2001 erfolgten Neuausgabe des *New Grove* ein verschollenes Werk.¹⁵ Der Herausgeber Bossler greift

¹⁵ Roye E. Wates, *Junker, Carl Ludwig*, in: *NGroveD2*, Bd. 13, London u. a. 2001, S. 285 f. Wates gibt einen in Speyer erschienenen Druck von 1790 als verschollen an.

damit eine Gattung auf, die damals erst seit wenigen Jahren im süddeutschen Raum Furore machte. Mozart schildert seine Eindrücke nach der Aufführung von Bendas *Medea* in Mannheim im November 1778 an seinen Vater:

„in der that – mich hat noch niemals etwas so surpreniert! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Deklamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut [...] wissen sie, was meine Meynung wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen.“¹⁶

Aber auch bezüglich der Besetzung ist die *Blumenlese* nicht nur für den Klavierliebhaber bestimmt: Schmittbauers *Der entschlossene Soldat* ist wie auch seine *Empfindung bei dem ersten Schlag der Nachtigall* (Vierzehnte und fünfzehnte Woche, S. 53–57) für Gesang, Flöte, zwei Violinen, Viola, Cembalo und ein Bassinstrument bestimmt.

Andere publikumswirksame Sammlungen, wie die 1785 in Stuttgart erschienene *Musikalische Monatschrift für Gesang und Klavier* (2 Teile, 3 Lieder Zumsteegs), die *Schwäbische Blumenlese für's Jahr 1786* (ein Lied Zumsteegs auf einen Text des Herausgebers Gotthold Friedrich Stäudlin), das zweite, dritte und vierte Vierteljahr sowie das fünfte, von 1791 stammende Heft des *Musikalischen Potpourri* (6, 4, 5 bzw. 6 Lieder Zumsteegs) und auch die *Melodien zum Taschenbuch für Freunde des Gesangs* (1. Abtheilung 1796, 3 Lieder Zumsteegs), das 1799 erschienene *Taschenbuch für Frauenzimmer* (1 Lied) und der *Almanach und Taschenbuch für häusliche und gesellschaftliche Freuden* von 1799 enthalten keine Klopstockvertonungen, zeigen aber, dass der für die Klopstocklieder gewählte Publikationstyp keine Ausnahme für Zumsteeg war.

In der *Blumenlese* hatte Zumsteeg insgesamt vier Lieder veröffentlicht, je eines von Schiller (*An den Frühling: Willkommen schöner Jüngling*), von Johann Friedrich Christmann, von „v. B**n“ und eben *Lida* von Klopstock. Zu der *Sammlung neuer Klavierstücke* hatte er sieben Lieder beige-steuert, und zwar nach Texten von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Friedrich Leopold von Stolberg, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Matthias Claudius, Johann Timotheus Hermes, einem unbekanntem Dichter und Klopstocks *Vaterlandslied*. Die *Musikalische Monatsschrift* von 1784 enthält insgesamt 30 Lieder Zumsteegs, vorzugsweise nach Texten von Stolberg (7 Lieder), Claudius (4 Lieder) und Schubart (3 Lieder). Von Klopstock stammt *Der Jüngling*. Die *Vaterlandschronik* enthält neben Klopstocks *Jägerlied* in der Vertonung Zumsteegs noch dessen *An die Menschengesichter* nach Gottfried August Bürger. Bezogen auf das Gesamtwerk Zumsteegs wie auch auf die Anzahl und Textwahl in den betreffenden Sammlungen kann festgehalten werden, dass Zumsteeg zu keinem dieser Sammeldrucke häufiger Beiträge lieferte und Klopstocktexte dabei kaum vertreten waren. Die von ihm bevorzugten Dichter für seine insgesamt 300 von Maier verzeichneten Liedkompositionen waren neben Schiller noch Johann Christoph Friedrich Haug, Friedrich von Matthisson, Friedrich Leopold von Stolberg, Siegfried August Mahlmann und Ludwig Theobul Kosegarten.

16 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Kassel u. a. 1962, S. 506.

Entsprechend sind Klopstocktexte auch in den *Kleinen Balladen und Liedern mit Klavierbegleitung* schwach vertreten: Das erste dieser sieben ab 1800 bei Breitkopf & Härtel publizierten Hefte enthält 17 Lieder Zumsteegs nach Texten von Ludwig Theobul Kosegarten (5 Texte), Johann Christoph Friedrich Haug (3 Texte), Friedrich August Clemens Werthes (4 Texte) und anderen. Neben Schillers *Ritter Toggenburg* sind zwei Texte Klopstocks vorhanden, sein *Schlachtgesang: Wie erscholl der Gang des lauten Heers* und *An Cidli: Zeit, Verkündigerin der besten Freuden*. Erst wieder im fünften Heft erscheint – nun posthum – ein Klopstocktext, nämlich *Lida: Dein süßes Bild, o Lida*, ein Wiederabdruck des Erstdrucks in der Bosslerschen *Blumenlese* von 1783. Hier aber ist dieses Lied nur eines von insgesamt 43 Zumsteegliedern. Das gesamte Heft scheint wegen des Erscheinungszeitraums unmittelbar nach dem Tode Zumsteegs eine Art „Gedenkausgabe“ gewesen zu sein, die einen Querschnitt seines Schaffens bot, denn kaum einer der hier vertretenen Dichter ist übermäßig stark repräsentiert, vielleicht mit Ausnahme von Matthias Claudius, von dem vier Texte enthalten sind.

Zu den insgesamt sechs Klopstockliedern Zumsteegs wäre noch eine handschriftlich überlieferte, jedoch verschollene Komposition nach einem Klopstocktext zu rechnen, nämlich *Mein rasches Mädchen ist so fern von mir* aus *Hermann und die Fürsten*.¹⁷

3. *Lida* und das Wort-Ton-Verhältnis

Eine der traditionellen Fragen der Zumsteegforschung geht von der Vertonung bestimmter Texte durch mehrere Komponisten aus: Die Tatsache, dass *Lida*, *Der Jüngling* und *An Cidli* auch von Franz Schubert vertont wurden, könnte solch eine Betrachtung auch bezogen auf die Klopstockvertonung nahe legen, indes soll dieses schon vielfach behandelte Thema der Parallelvertonungen und des Verhältnisses von Zumsteeg und Schubert nicht erneut aufgerollt werden. Entgegen dieser Fokussierung der älteren Forschung auf die Rolle Zumsteegs als „Vorläufer“ Schuberts hatte Gustav Schilling in seiner *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* 1838 auf einen Vergleich Zumsteegs mit Schubert verzichtet, bezeichnete ihn vielmehr als den „musikalischen Klopstock mit all' seinen Tugenden“. Schilling sieht die sich am deutlichsten in den Kantaten widerspiegelnden Gemeinsamkeiten in charakterlicher Hinsicht: „Keusch, rein, von allem bloß Irdischen gesäubert“ nennt Schilling Zumsteeg: „sanfter Schwermuth, sinnender Melancholie, tief innigen Gefühlen, Religion, Selengröße war seine Muse geweiht, keiner Tändelei und einem bloßen Spiel mit dem äußeren Flitter der Welt.“¹⁸ An

17 Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göttingen 1971, S. 299 (*Göppinger Akademische Beiträge* 28).

18 Gustav Schilling, *Zumsteeg, Johann Rudolf*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 916–920, hier S. 919. Der Artikel stammt aus der Feder Schillings. – Zu Zumsteegs Kantaten vgl. Rainer Nägele, „...dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können“ – *Die Kirchenkantaten Johann Rudolph Zumsteegs*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 8 (2001), S. 179–192. – Zu klären bleibt noch, wie und ob sich dieser Klopstockvergleich in den biographischen Darstellungen des frühen 19. Jahrhunderts nachweisen lässt, etwa in Ignatz Theodor Ferdinand Cajetan Arnolds *Johann Rudolf Zumsteeg. Seine kurze Biographie und ästhetische [!] Darstellung seiner Werke*, in: *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, I, 1, Erfurt 1810. „Rein in der Harmonie“ nennt Nägele Zumsteeg; Nägele, *Historisch-kritische Erörterungen* (wie Anm. 5), Sp. 648.

anderer Stelle aber vergleicht er ihn mit Schiller: „Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache“, „richtiges Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls“, „Popularität und Allverständlichkeit bei doch feinsten Wahl edler Formen“ gleichen seiner Ansicht nach dem Œuvre Schillers. Diese Inkonsequenz ist auch bezüglich des Klopstockvergleichs festzustellen: An Schillings Vergleich wird aber ein Rezeptionsmuster erkennbar, das offenbar einer Stuttgarter Tradierung folgt. Liest man Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, dann begegnet man dort ähnlich lautenden Äußerungen: Da Schilling von 1830 bis 1836 Direktor einer Musikschule in Stuttgart war, war ihm Schubart bekannt, wie dies auch aus seiner *Encyclopädie* ersichtlich ist, in der er selbst den Artikel *Schubart* verfasste.¹⁹ Bemerkenswert ist aber, dass Schubart „Kühnheit“, „Kraft“ „tiefe, schwer-müthige Empfindung“, „reiner“ Satz, den „eigenen musikalischen Ton“ der Lieder nicht auf Zumsteeg bezieht, sondern auf Neefe und dessen Klopstockvertonungen.²⁰ Dennoch knüpft Schilling an diese Charakterisierung an und überträgt diesen Klopstockvergleich auf Zumsteeg, weil solche Zuordnungen austauschbar sein konnten.

Betrachtet man Zumsteegs Klopstocklieder, dann unterscheiden sie sich stark von der „ganzheitlichen Durchkomposition“, wie sie Günter Fleischhauer schon 1977 für Telemanns Messiasvertonung beschrieb. Auch Hans Georg Nägele hob in seinem berühmten Artikel in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an Schubarts Vertonung von „blos lyrischen [Texten], worin Gemüthszustände ohne moralische Bedeutung [...] geschildert werden“, hervor, dass sich diese „mehr zum Declamatorischen hinneigen, ohne die Cantabilität zu verscherzen.“²¹ Gemeinsam mit dem Verzicht auf Da-capo-Arien wird nicht zuletzt durch mehrmalige Taktwechsel die Anlehnung an die metrisch-rhythmische Faktur des Textes gewährleistet,²² also das, was Reichardt als den „Totalausdruck“ des Textes beschrieb.²³

In Zumsteegs Klopstockliedern ist solch ein kompositorisches Verhalten nur ansatzweise festzustellen. Insgesamt – und das liegt auch am Profil der Sammlungen, in denen die Klopstocklieder erschienen – sind sie als Strophenlieder vertont. Höchstens *Lida* weicht von diesem Prinzip ab.

Beispiel 2: siehe Seite 263 f.

19 Schubart, in: Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 267–269. Zu Schilling als Lehrer in Stuttgart vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland*, Regensburg 1972, S. 159 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 33).

20 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Reprint hrsg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969, S. 118. – Johann Christoph Friedrich Haug hatte indes Zumsteeg als „Mozart Wirtembergs“ bezeichnet; Ernst Arnold, *Gedenkblatt für J. R. Zumsteeg zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages*, Stuttgart 1910, S. 42; zitiert nach: Rainer Nägele, *Johann Rudolph Zumsteeg – der andere Mozart? Versuch über die „Stuttgarter Klassik“*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Der andere Mozart? Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23. November 2002. Mit einem Quellenverzeichnis*, Stuttgart 2002, S. 51–71, hier S. 53.

21 Angabe nach Walther Dürr, *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 23–40, hier S. 24 f.

22 Fleischhauer, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 7), S. 82 f.

23 Johann Friedrich Reichardt, *Der MeBias*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, Erster Band (1.–4. Stück), Berlin 1782, S. 8–12, hier S. 8. Herrn Andreas Waczkat sei an dieser Stelle für den Hinweis auf dieses Zitat Reichardts gedankt.

Je zwei Strophen fasst der Komponist in einem Andante- und einem Allegretto-Abschnitt zusammen. Die ehemalige strophische Struktur des Gedichts ist in dem periodisch regelmäßigen Ergebnis erkennbar, durch Kadenzen und Pausen zäsuriert. Die ersten beiden Strophen setzen die ersten zwei Zeilen ab und fassen die beiden letzten zusammen, im Allegretto-Teil fasst die dritte Strophe zwei Zeilen zusammen, geht dann in eine einzeilige Abschnittsbildung über, um die letzten beiden Zeilen wieder zusammenzufassen, wobei nun aber der Schluss „Lida selbst“ abgesetzt wird. Insgesamt also bleibt die Vertonung nah an der Textvorlage. Auf eine tragende Rolle des Klaviers, eventuell erkennbar in einer Eigenständigkeit der Singstimme, in Vor-, Zwischen- oder Nachspielen, die das musikalische Geschehen akzentuieren, oder in harmonischen Variationsbildungen, wie in Zumsteegs *Nachtgesang*, wird verzichtet. Vor allem aber steht der liedhafte Duktus niemals zur Disposition, das Ausweichen ins Rezitativische oder eine kurzgliedrige Abschnittsbildung mit Tempowechseln, die über die Zweiteiligkeit hinausgeht, also ein Kennzeichen der Balladen, fehlt hier.²⁴

4. Die Frühlingsfeier

Eine weitere Komposition Zumsteegs nach Klopstock vervollständigt das Bild entscheidend: Die ca. 1804 bei Breitkopf & Härtel publizierte, als *Ode von Klopstock* und als „Deklamation mit Begleitung des Orchesters“ bezeichnete *Frühlingsfeier* war 1759 erstmals im *Nordischen Aufseher* publiziert worden, unter dem Titel *Das Landleben* wurde sie 1771 in Darmstadt in den *Oden und Elegien* und auch in Schubarts Klopstockedition veröffentlicht.²⁵ Der damals 17-jährige Zumsteeg legt seinem Werk (Abb. 1) die vollständige Zweitfassung von 1771 zugrunde und reiht sich damit in die ambitionierte Melodrampflege dieser Zeit ein.

Die Konstitutionsphase dieser Gattung ist wesentlich von mittel- und süddeutschen Beispielen, von persönlichen Beziehungen und der Mobilität der Protagonisten bestimmt: Nach der Uraufführung von Rousseaus *Pygmalion* 1770 in Lyon und der Aufnahme des Werkes 1775 in den Spielplan der Pariser Opéra Comique wurde das Melodram u. a. in Wien (1772, Musik von Franz Aspelmayr), Weimar (1772, Musik von Anton Schweitzer), Prag, Graz und Gotha (ab 1774) gepflegt. Diese Stätten waren auch Orte des Austauschs und der Anregung: Bendas *Ariadne auf Naxos* (UA 1775 in Gotha, nach Text von Johann Christian Brandes) und seine *Medea* (UA 1775 in Leipzig, nach Text von Friedrich Wilhelm Gotter) gehen wohl auf den Kontakt mit *Pygmalion* in Gotha zurück. Die Seylersche Schauspieltruppe war zudem an der Verbreitung beteiligt: Sie hatte in Weimar *Pygmalion* aufgeführt und regte vermutlich ihren Musikdirektor Christian Gottlob Neefe zu seiner *Sophonisbe* an (Leipzig 1776, nach einem Text von August Gottlieb Meißner). Die persönliche Bekanntschaft Reichardts mit Benda, Naumann und Klopstock Anfang der 1770er Jahre schlug sich in seinen Melodramen *Cephalus und*

24 Selbst wenn man Walther Dürrs Ansatz folgend Schubarts Tonartencharakteristik anwendet, der Zumsteeg verpflichtet sein soll, ändert sich das Bild großer Homogenität nicht: A-Dur und E-Dur sind die unbestreitbaren Determinanten des Liedes; vgl. Dürr, *Johann Rudolf Zumsteeg* (wie Anm. 21), S. 30.

25 Jörg-Ulrich Fechner (Hrsg.), *Klopstocks Oden und Elegien. Faksimiledruck der bei Johann Georg Wittich in Darmstadt 1771 erschienenen Ausgabe*, Stuttgart 1974, S. 1 und S. 20* ff.

Abb. 1: Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Frühlingsfeyer. Ode von Klopstock [...] Partitur*, Leipzig ca. 1804, Titelblatt.

DIE

FRÜHLINGSFEIER

Ode von Klopstock

Zur Deklamation
mit Begleitung des Orchesters
in Musik gesetzt

v o n

J. R. Zumsteeg.

P a r t i t u r.



Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Pr. 1 Thlr. 8 Gr.



Prokris (1777 Hamburg, Text: Karl Wilhelm Ramler) und *Ino* (1779 Berlin, Text: Johann Christian Brandes) nieder. Daneben waren aber auch die süddeutschen Residenzen Orte der Melodramenpflege: Neben Darmstadt war vor allem Mannheim ein Ort, an dem außer den Bendaschen Melodramen auch eigene Produktionen aufgeführt wurden, nämlich Franz Danzis *Cleopatra* (1780, Text: Johann Leopold Neumann), Franz Mezgers *Emma und Edgar* (1780, Text: Ignaz Reichert) und Johann Christian Cannabichs *Elektra* (1781, Text: Wolfgang Heribert von Dalberg). In München führte Peter von Winter, ein Abbé-Vogler-Schüler, *Lenardo und Blandine* (1779, Text: nach Gottfried August Bürgers gleichnamiger Ballade), *Cora und Alonzo* (1780, Text: Joseph Marius Babo) sowie *Reinold und Armida* (1780, Text: Joseph Marius Babo) auf.

Im Kontext dieser Gattungsentwicklung fällt auf, dass die Stuttgarter Werke recht früh entstanden. Dies betrifft weniger Zumsteegs 1788 uraufgeführtes Melodram *Tamira*, dessen Libretto von Johann Ludwig Huber 1791 mit einer *Abhandlung über das Melodrama* gedruckt wurde.²⁶ Huber führt dabei unterschiedliche Aspekte der Melodramkomposition aus, bezieht sich aber in seiner Beschreibung weitgehend auf Bendas *Medea*, nicht auf Zumsteegs *Tamira* und vor allem auch nicht auf die *Frühlingsfeyer*.²⁷ Dies überrascht, da doch Hubers Abhandlung im Zusammenhang mit Zumsteegs *Tamira* veröffentlicht wurde, deutet aber darauf hin, dass man wohl zwischen der zeitgenössischen Wirkung, die Zumsteeg mit seiner *Frühlingsfeyer* erzielte und der Bedeutung, die Musikhistoriker ihr zuerkennen, unterscheiden muss: Schon 1777 hatte er als Schüler der Karlsschule *Die Frühlingsfeyer* komponiert, also vor den vorhin genannten Mannheimer und Münchner Werken und gleichzeitig mit Reichardts Werken. Der öffentliche Ruhm setzte aber erst im frühen 19. Jahrhundert durch die überregionale Rezeption seiner bei Breitkopf & Härtel edierten *Kleine[n] Balladen und Lieder* ein. Erst nach dem Druck des Klavierauszugs (ca. 1804)²⁸ veranstaltete die Witwe Zumsteegs im Jahre 1804 eine Aufführung des Melodrams in Stuttgart,²⁹ im Abonnementskonzert der Hofkapelle ist für den 7. Dezember 1819 eine Aufführung nachweisbar (vorgetragen von Herrn E Blair), 1820 wurde ein Klavierauszug hergestellt, der den Besitzvermerk „W. Auberlen“ trägt,³⁰ für eine Aufführung „im 7t. Abonnement-Concert“ der königlich-württembergischen Hofkapelle am 4. März 1834 in Stuttgart wurde ein Klavierauszug für den Deklamator „Herrn Maurer“ angefertigt,³¹ was auf dem ebenfalls in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart erhaltenen Stimmensatz als „Uraufführung“ bezeichnet wird.³² Eine weitere Aufführung im Abonnementskonzert der Hofkapelle ist für den 7. Dezember

26 Johann Ludwig Huber, *Etwas über das Melodrama*, in: ders., *Tamira: ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama*, Tübingen 1791; autographe Partitur: D-Sl: Cod. mus. II fol. 16. – Zu *Tamira* siehe ausführlich: Dirk Richardt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Diss. Bonn 1986, S. 343–355.

27 Huber, *Etwas über das Melodrama* (wie Anm. 26), S. 103.

28 D-Sl: HB XVII 693a.

29 Clytus Gottwald, *Regesten zum Repertoire der Stuttgarter Hofoper 1800–1850*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918): Quellen und Studien*, Stuttgart 2000, S. 176.

30 D-Sl: Cod. mus. fol. 62bb.

31 Jörg Martin, *Verzeichnis der musikalischen Handschriften von Johann Rudolph Zumsteeg im Besitz der Württembergischen Landesbibliothek (WLB)*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Johann Rudolph Zumsteeg* (wie Anm. 20), S. 72–149, hier S. 90.

32 „von Klopstock. | Music | von | Zumsteeg.“ und oben rechts als Nachtrag: „uraufgeführt d. 4t März 1834 im 7t Abonnement-Concert“ in: Martin, *Verzeichnis der musikalischen Handschriften* (wie Anm. 31), S. 91.

1852 belegt (gesprochen von Herrn Grunert). Somit ist der Erfolg der *Frühlingsfeyer* ein verspäteter. Auch auswärtige Aufführungen fügen sich in dieses Bild: Am 17. Januar 1807 wurde das Werk im Hamburger Schauspielhaus gegeben, am 11. April des Jahres wiederholt und erneut am 21. März 1812 aufgeführt. Diese Aufführungen sind Zeugnis der damaligen Hamburger Begeisterung für „Declamations-Concerte“, in deren Kontext weitere Zumsteeg-Aufführungen stattfanden.³³

Betrachtet man die *Frühlingsfeyer* bezüglich ihrer Wort-Ton-Behandlung näher, dann bestätigt sich, was Dirk Richerdt feststellte, dass nämlich der Musik im Melodram eine sekundäre Rolle zukomme und die „gleichsam tautologische Ergänzung des Redetextes durch Instrumentalmusik [...] im Melodrama als Wesenselement schlechthin zu betrachten“ ist.³⁴ In dieser Funktion ist das Nachwirken musikalischer Nachahmungsästhetik begründet, was sich nicht nur bei dramatischen Texten wie denen Bendas zeigt. Auch wenn die *Frühlingsfeyer* keine dramatische Handlung wiedergibt, weist sie in der Vertonung Zumsteegs eine Fülle wortausdeutender und nachzeichnender Floskeln auf. Zwei Beispiele seien herausgegriffen:

Die Deklamation der Textstelle „Lüfte die um mich wehen, und sanfte Kühlung auf mein glühendes Angesicht hauchen, euch wunderbare Lüfte sandte der Herr! der Unendliche“ (Partitur S. 17–19, Beispiel 3) und entsprechend „Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter. In stillem sanften Säuseln kommt Jehova“ (Partitur S. 42 bis Ende) wird von Musik begleitet, die das „Säuseln“ der „Lüfte“ im *pianissimo* ausdeutet: Über einem orgelpunktartigen Ruhen der Harmonik schweben die gedämpften Streicher in ausnotierten Oktav- und Terztremoli, begleitet von Trillerfiguren.

Beispiel 3: siehe Seite 265–269.

Beispiel 4: siehe Seite 270–273.

Ähnlich wird auch die Stelle „seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl? Hört ihr Jehovas Donner? hört ihr den erschütternden Donner des Herrn?“ (Partitur S. 30/31, Beispiel 4) musikalisch veranschaulicht, und zwar durch kurze skalare Motive in kurzen Notenwerten mit dem Einschub von Sechzehntelrepetitionen. Allerdings zeigt sich gerade an dieser Stelle auch die mangelnde Eindeutigkeit solcher Figuren, die in der *Frühlingsfeyer* zur Darstellung unterschiedlicher Begriffe eingesetzt werden, nämlich für den „zückenden Strahl“ (S. 30), den „erschütternden Donner“ (S. 31), dazu für die „Gewitterwinde“ (S. 33), den „fliegenden Strahl“ (S. 37) und das Heraufziehen der Wolken („Wolken strömen herauf“ S. 19).

33 Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 30 und 33. – Bei der Aufführung von *Ritter Toggenburg* am 17.12.1808 muss es sich um Zumsteegs Vertonung gehandelt haben, weil Reichardts Komposition erst 1811 publiziert wurde. Die *Maria Stuart* wurde am 21.3.1812 und 12.12.1812 aufgeführt. Zu Reichardts Parallelvertonungen siehe Georg Günther, *Schiller-Vertonungen. Verzeichnis der Drucke und Handschriften*, Bd. 1: *Verzeichnis der Drucke und Handschriften*, Marbach (Neckar) 2001, S. I,155 (*Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse – Berichte – Informationen*, Band 27/1).

34 Richerdt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* (wie Anm. 26), S. 11.

Zahlreiche weitere text- und auch wortausdeutenden Figuren sind zu finden, bis hin zur Oktavversetzung in der Melodieführung bei „Nun beugt sich der Wald“. Hinter solchen Bildungen steht ein von Laurenz Lütteken beschriebener, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts intensiv geführter Diskurs um die sog. „musikalische Mahlerey“, in dessen Verlauf seit der an Reichardt gerichteten Abhandlung Johann Jacob Engels *Ueber die musikalische Mahlerey* (1780) zwischen „Malerey“ und „Ausdruck“ unterschieden wurde.³⁵ Angesichts der Kritik Ebelings an Telemann aus dem Jahre 1770, der als „Hauptfehler in all seinen Werken“ beklagt, dass er so sehr in die „musikalische Mahlereyen verliebt [war], dass er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte [...] und darüber den Affekt des Ganzen vergaß“,³⁶ wirkt auch diese Tonmalerei Zumsteegs merkwürdig zwiespältig, einerseits in der Tradition begründet, andererseits als Melodram auch den aktuellen Diskurs widerspiegelnd, jedenfalls nicht den – um Schillers Wort aufzunehmen – musikalisch-poetischen Gehalt der Sprache Klopstocks aufnehmend. Engels Ausführungen zielen auf die „Seelenwirkungen“ ab, und damit gerade auf die wortlose Musik, auf die Instrumentalmusik.³⁷

Zumsteegs *Frühlingsfeyer* fällt in die Phase, in der er Gustav Schilling zufolge „die Werke Matthesons, Marpurgs und d'Alemberts [sowie die] Compositionen Bachs, Benda's und Jomelli's“ studierte.³⁸ Es handelt sich also um eine frühe Schaffensphase des Komponisten, mit der er gewissermaßen sein Vokalschaffen eröffnete. Und um eine quasi radikale Auseinandersetzung mit dem Wort-Ton-Problem ist es ihm dabei gegangen: Die starken dynamischen Wirkungen, die Ausmalung, der abrupte Wechsel von unbegleitetem Textvortrag und meist rein instrumentalen Passagen geben dem keinen Raum, was Schilling im späteren Schaffen feststellte, die auf Mozart zurückgehende „Gründlichkeit und Klarheit der Darstellung“, die von Ebeling geforderte Darstellung des „ganzen Affekts“ oder davon, was Hans-Georg Nägeli in seinem berühmten Abriss über die deutsche Liedkultur in der AmZ 1811 als „Vermählung der Musik mit der Poesie“ bezeichnete.³⁹ Die *Frühlingsfeyer* war in der kompositorischen Entwicklung Zumsteegs offenbar ein Experiment, das ihm gerade wegen seiner Radikalität ein Ausloten dessen ermöglichte, was alle Autoren bis heute als geschichtsträchtig an seinen Lied- und Balladenkompositionen beschreiben: die Komposition einer zunehmend eigenständigen, am musikalischen Geschehen als gleichberechtigter Part anzusehenden Instrumentalstimme. Infolge der weitgehenden Ungleichzeitigkeit von Text und Musik entzieht sich das Melodram aber einer Gestaltung der Parameter, die auf ihr Verhältnis zur Struktur des Textes untersucht werden können. Zumsteegs Weg ging bald in die Richtung der Balladen, etwa des *Ritters Toggenburg*, auch wenn 1788 noch *Tamira* entstand.

35 Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 190 ff., insbesondere S. 203 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24).

36 Christoph Daniel Ebeling, *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, Hamburg 1770.

37 Lütteken, *Das Monologische als Denkform* (wie Anm. 35), S. 203 f.

38 Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 916.

39 Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen* (wie Anm. 5), Sp. 645.

5. Klopstockvertonungen im Werk Zumsteegs

Im Gesamtwerk Zumsteegs sind Klopstocktexte eher marginal. Denkbar ist, dass Zumsteeg für seinen Rückgriff auf Klopstock Anregungen von Schubart erhalten hat, der in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* oft Klopstock erwähnt, dessen Begeisterung für das Mannheimer Orchester (S. 131) beschreibt und auch dessen Kritik an Matthesons Notation eines Regenbogens mit farbiger Tinte in seiner Kantate *Noah* (S. 175) sowie an der geringen rhythmischen Vielfalt zeitgenössischer Musik (S. 28) überliefert. Zudem vergleicht Schubart Raphael, Klopstock und C. Ph. E. Bach (S. 178 f.), berichtet von der Hamburger Klopstockpflege (S. 181), bezeichnet Plutarch und Klopstock als die den deutlichen Vortrag des Gesangs beachtenden Dichter, erwähnt die Hanauer Klopstockpflege (S. 345), unterstreicht den Gegensatz zwischen der komischen Oper und Klopstock und nennt Komponisten, die Klopstocktexte vertonten, etwa den Frankfurter Organisten Kayser (S. 219), Gluck (216), von Dalberg (S. 233), dessen „Lieblingsdichter“ Klopstock war, Graun (S. 82), Reichardt (S. 94), Scheibe (S. 109) und Neefe (S. 117). Zwar wurden die *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* erst 1806 ediert, entstanden sind sie aber schon in den Jahren 1784/85, in der Haft auf dem Hohenasperg, also in unmittelbarer geographischer und zeitlicher Nähe zur Klopstockrezeption Zumsteegs. Insgesamt fällt an Schubarts *Ideen* auf, dass er selbstverständlich von Klopstock spricht, gewissermaßen Schillers in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* 1795/96 geäußerte Ansicht von Klopstock als dem Prototypen eines „musikalischen Dichters“ vorweg nimmt.⁴⁰

In Schubart und Zumsteeg werden aber zwei gänzlich unterschiedliche Ansätze erkennbar: Während Schubart seine „natürliche Anlage zum Vorlesen“ nutzte und durch sein Wirken als „Rhapsode“, d. h. durch die Lektüre des *Messias*, eine Rezeptionssituation schuf, die – von „feierlicher Stille“ getragen – intensive Regungen wie „Weinen“, „Staunen“ und „süßestes Freudengefühl im Herzen“ hervorrief, widmete sich Zumsteeg stärker dem Problem der kompositorischen Gestaltung literarischer Texte. Nach der als „Experiment“ zu bezeichnenden *Frühlingsfeyer*, einem frühen Gattungsbeitrag, ging sein Weg aber in andere Bahnen. Die prinzipiell rigide Trennung von Text und Musik im Melodram verhindert subtile Möglichkeiten der Textvertonung, wie sie in den balladesken Werken Zumsteegs oder auch Schuberts angestrebt werden. In diesem kompositorischen Anliegen war Klopstock für Zumsteeg kaum mehr eine zentrale literarische Figur.

40 Friedhelm Brusniak, *Schiller und die Musik*, in: *Schiller-Handbuch* (Hrsg. Helmut Koopmann), Stuttgart 1998, S. 167–189, hier S. 170.

Beispiel 1: Johann Rudolf Zumsteeg, *Ritter Toggenburg*, aus: *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 1. Heft, Leipzig 1800, S. 1-7; hier S. 5 f.

Und an

Recit.

ih - res Schloßes Pfor - te klopft der Pil - ger an, ach! und mit dem Donner - wor - te wird sie auf - ge - than: „Die ihr

suehet, trägt den Schleier, ist des Hünchels Braut, gestern war der Tag der Feyer, der sie Gott getraut.“

volti subito.

Detailed description: The image shows a page of a musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The music is in a minor key, indicated by one flat (B-flat) in the key signature. The score is divided into several systems. The first system begins with the vocal line and the piano accompaniment. The second system is marked 'Recit.' and contains the lyrics 'ih - res Schloßes Pfor - te klopft der Pil - ger an, ach! und mit dem Donner - wor - te wird sie auf - ge - than: „Die ihr'. The third system continues the lyrics 'suehet, trägt den Schleier, ist des Hünchels Braut, gestern war der Tag der Feyer, der sie Gott getraut.“. The fourth system concludes with the instruction 'volti subito.' The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with chords. The vocal line is primarily eighth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Langsam.

Da ver - läs - set er auf in - mer seiner Vä - ter Schloss, seine

p

Waf - fen sieht er nimmer, noch sein treu - es Ross; von der Tog - gen - burg hier - meder steigt er un - be -

kann, denn es deckt die e - deln Glieder hä - re - nes Ge - wand.

Beispiel 2: Johann Rudolf Zumsteeg, *Lida. Dein süßes Bild, o Lida!*, aus: *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 5. Heft, Leipzig 1803, S. 2 f.

L I D A.

Andante.
dolce.

Dein sü- ses Bild, o Li- da! schwebt stets — — vor mei- nem Blick; doch seh in trü- ben

Zäh- ren daas du es selbst nicht bist — ich seh' es weißt der A- bend mir, däm- mert, wenn der

Mond mir glänzt sch' ichs, und wei- ne — dass du es selbst nicht bist. Bei

Allegretto.

je- nes Tha- les Blu- men, die ich ihr le- sen will, bei je- nen Mir- then- zwei- gen, die ich ihr sechten

will, be-schwör ich dich Er-schei-nung, auf! und ver-wand-le dich! Er-schei-nung und ver-wand-le dich!

wer - de Li - da, Li - da selbst.

Knorstock.

f *p*

Detailed description: This is a page of a musical score. It features two systems of music. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German: 'will, be-schwör ich dich Er-schei-nung, auf! und ver-wand-le dich! Er-schei-nung und ver-wand-le dich!'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'f' (forte). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are 'wer - de Li - da, Li - da selbst.'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' (piano). Between the two systems, the name 'Knorstock.' is printed. The music is written on five-line staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

te Küh - lung auf mein glühen - des Ange - sicht hau - chen, euch wun -

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

derbare Lüfte sandte der Herr! der Unendliche.

This musical score consists of ten staves. The first two staves contain the vocal line with lyrics. The remaining eight staves are for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet. The music is written in a single system with a brace on the left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trills (marked 'tr'). The piece concludes with a fermata over the final notes.

aber jetzt werden sie still,
kaum athmen sie.

pp

tr

pp

pp

Beispiel 4: Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Frühlingsfeier. Ode von Klopstock* [...] Partitur, Leipzig ca. 1804, S. 30 f.: *Seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl? Hört ihr Jehova's Donner? hört ihr den erschütternden Donner des Herrn?*

The image shows a page of a musical score for piano. The tempo is marked *Allegro.* at the beginning and end of the page. The score consists of ten staves. The first staff is the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The third staff is the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The seventh staff is the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The eighth staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The ninth staff is the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The tenth staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are written below the staves: *Seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl? Hört ihr Jehova's Donner? hört ihr den erschütternden Donner des Herrn?*

30

des Nahen den zückenden Strahl?

ff

f

This musical score is a page from a string quartet, featuring four staves. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also some markings that look like *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in different parts. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes many slurs, ties, and accents, indicating a highly technical and expressive piece.

