

ANDREA HORZ (HG.)

# MUSIKTHEATRALISCHE TEXTUALITÄT

OPERNBEZOGENE MUSIKDRUCKE  
IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM  
DES 18. JAHRHUNDERTS



HOLLITZER



Musiktheatralische Textualität  
Opernbezogene Musikdrucke  
im deutschen Sprachraum  
des 18. Jahrhunderts

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)  
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)  
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)

Herausgegeben von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 50

Andrea Horz (Hg.)

Musiktheatralische Textualität  
Opernbezogene Musikdrucke im deutschen  
Sprachraum des 18. Jahrhunderts

# MUSIKTHEATRALISCHE TEXTUALITÄT

OPERNBEZOGENE MUSIKDRUCKE  
IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM  
DES 18. JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN VON  
ANDREA HORZ

HOLLITZER



Gedruckt mit Unterstützung der  
Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien



Diese Publikation wurde im Peer-Review-Verfahren evaluiert.

Umschlaggestaltung: Gabriel Fischer  
Satz: Matthias Schmidt  
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.  
Die Autorinnen und Autoren haben sich nach Kräften bemüht, alle Publikationsrechte einzuholen.  
Sollten dennoch Urheberrechte verletzt worden sein, werden die betroffenen Personen oder Institutionen gebeten, sich mit der Autorin/dem Autor in Verbindung zu setzen.

© HOLLITZER Verlag, Wien 2020

ISBN 978-3-99012-815-2

ISSN 2617-3344

HOLLITZER



[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

# INHALT

Vorwort 7

## I. Drucke und Verlagswesen im 18. Jahrhundert

AXEL BEER

Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen  
des deutschsprachigen Raums im 18. Jahrhundert 13

ESTELLE JOUBERT

Capturing a Multimedia Genre in Print 41

ADRIAN KUHL

Oper für Zuhause –  
Singspiel-Drucke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 55

ANDREA HORZ

Operndrucke als Objekt 75

## II. Komponisten im Druck

MICHELE CALELLA

Die Opernreform und der Musikdruck:  
Die medialen Voraussetzungen der frühen Gluck-Rezeption 105

PANJA MÜCKE

Im Netzwerk des Materials: Frühe Drucke von Hasses Opern 131

JOHN A. RICE

Salieri in Print 147

AUTORINNEN UND AUTOREN 161

PERSONEN- UND WERKREGISTER 165



## VORWORT

Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammten die in den Sortimentskatalogen der Musikverleger und Musikalienhändler angeführten opernbezogenen Drucke nahezu ausschließlich aus Städten außerhalb des deutschsprachigen Raumes wie Paris, London oder Amsterdam, während die Verbreitung des Repertoires aus den italienisch- und deutschsprachigen Ländern fast gänzlich in den Händen von Kopistenwerkstätten lag. Das änderte sich mit dem sich in einigen deutschsprachigen Zentren formierenden Druck- und Verlagswesen: Breitkopf in Leipzig, Schott in Mainz oder Artaria in Wien etwa sorgten nun auch für die Vervielfältigung und Verbreitung des Opernrepertoires.

Doch welche Auswirkungen lassen sich mit der von der Handschrift zum Druck verlagerten Tätigkeit verzeichnen? Da die medial-materielle Überlieferungsgestalt von Opern innerhalb der Musikwissenschaft vornehmlich im Zuge von Editionsprojekten ins Blickfeld rückt, galt dementsprechend die Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Aussagewert für Werkausgaben. Aktuelle Forschungsbeiträge in den philologischen Wissenschaften zur Materialität und Medialität eröffnen jedoch neue Einsichten. Sie legen offen, wie essentiell für die zeitgenössische Rezeption die Drucklegung von Werken war. Das betrifft gleichermaßen die öffentliche Resonanz, beispielsweise in Form von Rezensionen, wie auch den privaten Umgang, etwa das Leseverhalten, aber auch längerfristig die Bedeutung für die Kanonisation von Autoren. Umso dringlicher sind diese von der Musikwissenschaft bislang vernachlässigten Vorgänge zu untersuchen: Es stellen sich speziell die Fragen, in welcher Weise die spezifische mediale Präsentation von musiktheatralen Artefakten die Wahrnehmung von Opern bestimmen kann und welche diversen Implikationen für die performative und publizistische Opernrezeption sich daraus ergeben.

Die vorliegende Publikation hat zum Ziel, die Rezeption von Opern an der Schnittstelle von Opernforschung, Musikalienhandel und Verlagswesen zu sondieren und die Bedeutung dieser Musikdrucke im deutschsprachigen Raum zu eruieren. Dieses Themenfeld zog selten primäres Forschungsinteresse auf sich: In der Opernforschung zollt man der drucktechnischen Überlieferung kaum Aufmerksamkeit, bei den Untersuchungen des Musikverlagswesens

wiederum konzentriert man sich nur beiläufig auf die Oper. Mit dem vorliegenden Band liegt somit der erste Versuch vor, diese Form der Opernmusikalien im deutschen Sprachraum in ökonomischen, soziologischen, kulturellen und musikalischen Ausprägungen zu charakterisieren. International herausragende Forscherinnen und Forscher des Musikverlagswesens und der Operngeschichte mit unterschiedlich gelagerten Expertisen konnten dafür gewonnen werden, sich in dieses Forschungsfeld einzubringen,<sup>1</sup> um zunächst überhaupt zu klären, welche Bedeutung der drucktechnischen Verbreitung von Opern zukommt. Während der erste Teil übergeordnete Aspekte des Verlagswesens und Operndrucks behandelt, ist der Fokus im zweiten Teil auf die Bedeutung der musikbezogenen Operndrucke bei einzelnen Komponisten gerichtet. Damit ist in unterschiedlichen Dimensionen skizziert, in welcher Weise Differenzen zwischen drucktechnischer und handschriftlicher Opernüberlieferung bestehen, und zugleich der Grundstein für weitere, zukünftige Forschungen auf diesem medien- und musikwissenschaftlich zentralen, aber noch wenig erforschten Gebiet gelegt.

Im eröffnenden Beitrag skizziert Axel Beer das Panorama der deutschsprachigen Verlagslandschaft. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts widmeten sich die in unterschiedlichen musikalischen und merkantilen Zentren ansässigen Verlagsfirmen – also insbesondere in Leipzig, Berlin und Wien sowie Mannheim, Mainz, Bonn, Braunschweig und in weiteren Städten – mehr und mehr der Verbreitung von opernbezogenen Musikdrucken. Die einzelnen Unternehmen, so stellt Beer heraus, entwickelten unterschiedliche Intentionen und Strategien der Programmpolitik, um sich am Markt zu behaupten. Ein paratextliches Element, das in den musikalischen Opernhandschriften kaum vorkam, mit dem man sich aber als Musikverlag profilieren konnte, war die Beigabe von Illustrationen in Form von Einzelblättern oder Vignetten. Damit war neben der Musik und dem Text eine weitere Dimension des multimedialen Genres Oper im Druck gebannt. Die Konzentration der Bilder auf für das Publikum besonders emotionale Opernmomente – so Estelle Joubert – war für die Kanonbildung weit aus prägender, als man mit dem Forschungsfokus auf die Werkanalyse annahm. In gedruckter Form fand die Oper vor allem als Klavierauszug Verbreitung. Doch im Gegensatz zur Praxis des 19. Jahrhunderts war man weder an der originalgetreuen Adaption des Werkes noch an der Vollständigkeit des Klaviersatzes interessiert. Die Analyse einschlägiger Opernmusikdrucke durch Adrian Kuhl ergab vielmehr, dass im Mittelpunkt die Zielgruppe der Musikliebhaber

1 Der Publikation ging eine gleichnamige Tagung „Musiktheatralische Textualität – Opernbezogene Musikdrucke im deutschsprachigen Raum“ voran, die vom 01.02. bis 03.02.2017 am Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, stattfand.

stand und man sich bei der instrumentalen Einrichtung dementsprechend an den Bedürfnissen des Hausmusikmarktes ausrichtete. Doch waren nicht nur die merkantilen, an der Käuferschaft orientierten Motive der Verleger ausschlaggebend für die Drucklegung einer Oper. Daneben war es auch den Komponisten ein besonderes Anliegen, das Werk mehr durch Druck denn durch Handschrift zu verbreiten. Denn mit einem opernbezogenen Musikdruck verband sich ein ungleich höherer Status. In meinem Beitrag zeige ich auf, dass dem Komponisten im Falle eines gedruckten Werkes ein größeres Verdienst zugeschrieben wird als bei einer ausschließlichen Verbreitung der Kompositionen in Handschriften. Zudem ist eine größere öffentliche Wahrnehmung zu verzeichnen: Mit dem Druck übergibt der Komponist das Werk der Öffentlichkeit zur Beurteilung. Das brachte mit sich, dass nun auch Rezensionen die Komposition bekannter machten und damit das multimediale Kunstwerk Oper auf musikalischer Ebene einen eigenen Werkstatus erlangte.

Welche Bedeutung opernbezogene Musikdrucke im Einzelfall für Opernkomponisten hatten, belegen drei exemplarische Studien. Die überaus intensive Auseinandersetzung mit den Opern Christoph Willibald Glucks steht gemäß Michele Calella in unmittelbarem Zusammenhang mit deren Verfügbarkeit in gedruckter Form. Gleichsam als Bestätigung dieser These fällt der Vergleich mit der Diskussion um Johann Adolf Hasses Werk aus: Die vergleichsweise geringere publizistische Rezeption dieses Komponisten im Verlauf der Musikgeschichte dürfte wohl auf das Scheitern der zwar geplanten, jedoch durch unglückliche Umstände verhinderten Druckausgabe von Hasses Opern zurückzuführen sein. Nach Panja Mücke ist es aber gerade vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass Breitkopf in Leipzig vor allem die in Wien aufgeführten Werke Hasses in Manuskripten sammelte. Grundsätzlich sind die von Hasse handschriftlich angebotenen Musikalien eng mit dem Leipziger Musikleben verknüpft. Auch das individuelle Schicksal von Antonio Salieri hinsichtlich der Verbreitungsart seiner Werke im Verlauf seiner über dreißig Jahre umfassenden Karriere bestätigt grundsätzlich die Zunahme der Verfügbarkeit von Opern im Druck. John Rice arbeitete eindrücklich heraus, dass es immer selbstverständlicher wurde, opernbezogenes Repertoire in gedruckten Notenausgaben zu kaufen.

Die in diesem Band versammelten Beiträge dokumentieren die vielfältigen Dimensionen, welche die Beschäftigung mit musikbezogenen Operndrucken in Form neuer Einsichten und Forschungsperspektiven eröffnen. Vor allem aber untermauern sie, wie wichtig es ist, die Form der Opernüberlieferung im Blick zu behalten. Denn die mediale Präsentation einer Oper ist bis heute wesentlich für die Wahrnehmung der Oper als Gattung, für einzelne Opernkompositionen und für die Operngeschichtsschreibung.

Es bleibt noch die liebe Pflicht, mich zu bedanken – die Publikation dieses Bandes wäre nicht möglich gewesen ohne weitere Unterstützung. An erster Stelle gebührt Michele Calella Dank, mit dem ich die Idee zu einer Tagung über opernbezogene Musikdrucke im 18. Jahrhundert gemeinsam entwickeln durfte und der mir bei der Umsetzung mit Rat und Tat zur Seite stand. Ihm und Birgit Lodes sei zudem für die Aufnahme der Publikation in die Reihe der *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* gedankt, ebenso dem/der anonymen Gutachter\*in, der/die dafür seine/ihre Empfehlung aussprach. Ein herzliches Dankeschön gilt auch dem *Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* für die großzügige Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Bei der Einrichtung des Bandes sowie bei der Erstellung der Druckvorlage konnte ich dankenswerterweise auf die großartige Hilfe von Anna-Maria Pudziow und Matthias Schmidt zurückgreifen. Den Autorinnen und Autoren und dem Verlag Hollitzer, namentlich Sigrun Müller, danke ich für die wunderbare Zusammenarbeit.

Wien, im Dezember 2019  
Andrea Horz

**I. DRUCKE UND VERLAGSWESEN  
IM 18. JAHRHUNDERT**



Axel Beer

## DER OPERN-KLAVIERAUSZUG IN VERLAGS-PROGRAMMEN DES DEUTSCHSPRACHIGEN RAUMS IM 18. JAHRHUNDERT

Der Titel kombiniert zwei ausgesprochene Stiefkinder der Forschung: Sich vorzustellen, dass Musik auch einen Warencharakter besitzt und in ‚gegenständlicher‘ Form von Verlagen verkauft wurde, nötigt manchem Betrachter nach wie vor ein gewisses Maß an Überwindung ab; ebenso mag man einen Klavierauszug allenfalls als einen Notbehelf begreifen, der angesichts des Originals eigentlich belanglos erscheint. So ist es möglich, an beidem vorbei zu argumentieren, sich dem Werk an sich zuzuwenden, es gleichsam in Quarantäne zu nehmen, um jegliche Kontamination mit dem Alltäglichen – Handel und Wandel einerseits, pragmatisches Vorgehen andererseits – auszuschließen bzw. rückwirkend als irrelevant zu erklären. Fatalerweise liefern bereits frühe Quellen quasi eine Steilvorlage für die spätere Missachtung des Gegenstands: Johann Adam Hiller, der sich selbst als „Urheber dieser Clavierauszüge“ apostrophierte, meinte in der Rückschau, dass der inzwischen eingetretene musikalische Fortschritt jene Präsentationsform eigentlich obsolet gemacht haben sollte;<sup>1</sup> Johann Karl Friedrich Rellstab konstatierte etwa zur selben Zeit, „Clavierauszüge“ seien „für Liebhaber, und nicht für Musiker und Componisten von Profession“ gedacht;<sup>2</sup> von „Schattenrisse[n]“ nach einer „grossen Composition“ ist wenig später die Rede,<sup>3</sup> und schließlich erfuhr die interessierte Leserschaft in einem ersten ausführlicheren Text zum Thema aus der Feder Gottfried Webers, dass Klavierauszüge:

- 1 Johann Adam Hiller, „Vorrede“, in *Meisterstücke des italiänischen Gesanges*, in *Arien, Duetten und Chören* [...], hrsg. von dems., Leipzig 1791, S. V.
- 2 Johann Karl Friedrich Rellstab, „Vorrede“, in *Orphée*, Berlin: Rellstab [1789] (= Vorrede zu seinem eigenen Klavierauszug von Glucks *Orphée*).
- 3 Anonym, „Recensionen“, in *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) 4 (1802), Nr. 28, 7. April, Sp. 457–461, hier Sp. 459. Es geht um einen (vom Komponisten selbst verfertigten) Klavierauszug zu Cherubinis *Medea*.

[O]bgleich nur Surrogate der vollständigen Partitur, obgleich nur Nachbildungen des vollständigen Werkes in verkleinertem Masstabe [!], doch in mancher Hinsicht eigene Vortheile gewähren.<sup>4</sup>

Das Desinteresse einer von einem emphatischen Kunstbegriff ausgehenden Musikhistoriographie der folgenden Generationen ist mithin angesichts seines Ausgangspunkts nachvollziehbar, und fast sinnbildlich hierfür steht die bisher einzige, auch schon reichlich in die Jahre gekommene gedruckte Monographie zum Thema Klavierauszug von Marlise Hansemann: Auf durchaus breiter Materialgrundlage zielt die Autorin auf „Beurteilung und Vergleichung der Klavier-Auszüge gegenüber ihren Original-Partituren“;<sup>5</sup> ihr offensichtliches Ringen um eine künstlerisch-ästhetische Rechtfertigung des Gegenstands mündet schließlich in die Skizzierung eines musikalischen Weltbilds, dessen Bandbreite zwischen den „schlechtesten Klavier-Auszugs Verfertignern [!]“ und dem „genialste[n] Meister der Übertragungskunst“ angesiedelt ist.<sup>6</sup> Abgesehen von einer in den 1980er Jahren entstandenen (unveröffentlichten) Arbeit<sup>7</sup> erschienen darüber hinaus bis heute lediglich einige Spezialstudien,<sup>8</sup> die gerade aufgrund ihres Werts hinsichtlich einer differenzierten Betrachtung einzelner Fragen das Fehlen einer Gesamtdarstellung umso spürbarer werden lassen.

Vor allem aufgrund noch nicht in ausreichendem Maße erbrachter Vorarbeiten ist es nicht möglich, das Desiderat an dieser Stelle in seinem vollen Umfang aufzugreifen. Stattdessen sei – unter weitgehendem Verzicht auf ästhetische, analytische und musikpraktische Erwägungen – ein bisher ausgesparter Aspekt in

4 Anonym („Redaction“ [Gottfried Weber]), „Ueber Clavierauszüge überhaupt, und insbesondere [...]“, in *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 3 (1825), S. 23–72, hier S. 25.

5 Marlise Hansemann, *Der Klavier-Auszug von den Anfängen bis Weber*, Borna u. a. 1940, S. VI.

6 Ebd., S. 107 (gemeint ist Carl Zulehner) und S. 110 (Franz Liszt).

7 Joachim-Dietrich Link, *Der Opern-Klavierauszug in Geschichte und Gegenwart*, Phil. Diss. Universität Greifswald 1984 (maschr.). Die „Geschichte“ bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nimmt kaum eine Handvoll Seiten ein.

8 Joachim Veit und Frank Ziegler, „Webers Klavierauszüge als Quellen für die Partituredition von Bühnenwerken? Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs“, in *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Tübingen 2002, S. 119–163; Klaus Pietschmann, „Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition. Opernklavierauszüge um 1800“, in *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel etc. 2011 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), S. 25–36; Klaus Pietschmann, „Die Opernklavierauszüge in der Musikaliensammlung Ferdinands III. von der Toskana“, in *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 205–216.

den Mittelpunkt gestellt, der sich fast notwendig durch die Verknüpfung der im Titel genannten Phänomene ergab: Das Musikverlagswesen erfordert als historischer Gegenstand zunächst einmal eine im wesentlichen quantitative Betrachtungsweise, die ihrerseits Resultate substanzieller Art ermöglicht. Staunend, wenn nicht gar hilflos hat man die ungeheure Fülle dessen vor Augen, was die Schreibtische der Komponisten wie auch der Bearbeiter verließ und was durch die Verlage ins Publikum gebracht wurde, eine Fülle, die nicht produziert worden wäre, wenn nicht eine Nachfrage bestanden hätte. Es ist Musik unterschiedlichster Art, mit unterschiedlicher Lebensdauer, charakterisiert durch ein großes Spektrum an Ansprüchen, Intentionen und auch Fähigkeiten. Dies gilt auch für den Klavierauszug, dem sich allerdings nicht alle Musikverlage zuwandten, handelte es sich doch nicht um ein beliebiges Verlagsprodukt unter vielen anderen – man denke allein an den hohen Aufwand bei der Produktion: Neben gegebenenfalls notwendigen Übersetzungsarbeiten beanspruchte das Stechen (respektive Setzen) von in der Größenordnung um die 200 Seiten viel Zeit und bündelte Kräfte, die bei der Herstellung von kleineren und markttauglicheren Sachen mitunter ökonomisch sinnvoller eingesetzt werden konnten. Überdies war nicht selten Eile angesagt, denn eine besonders beliebte Oper brachte (und dies gilt eben für andere Gattungen nicht in gleicher Weise) in der Regel nicht nur einen Verleger auf den Gedanken, sie als Klavierauszug (oder in anderer Form) zu veröffentlichen. Auch weil darüber hinaus die unterschiedlichen Musiziertraditionen innerhalb des deutschsprachigen Raums sowie auch die damit verbundene Marktlage, die ihrerseits von der jeweiligen Konkurrenzsituation geprägt ist, anders geartete Ausgangslagen herbeiführten, kann man von einer stringenten Entwicklung nicht ausgehen. Auf der einen Seite sind es mithin topographische und firmengeschichtliche Aspekte, ohne deren Kenntnis eine umfassende Betrachtung des Phänomens Klavierauszug kaum möglich ist, auf der anderen steht die nicht unbeträchtliche Zahl von fast 400 einschlägigen Ausgaben, die bis um das Jahr 1800 im deutschsprachigen Raum erschienen sind; bis 1770 waren es rund zehn, zwischen 1771 und 1780 kamen mehr als 70 heraus, im nächsten Jahrzehnt etwa 100, und ab 1791 schließlich um die 200.<sup>9</sup> Vor diesem durchaus komplexen Hintergrund sei – auch im Sinne eines Diskussionsbeitrags

9 Die Zahlen wurden im Zuge der Befassung mit der Thematik erhoben; ein veröffentlicher Zustand der Liste konnte allerdings noch nicht hergestellt werden. In die Bestandsaufnahme einbezogen wurden neben den vollständigen (oder als solchen deklarierten) Ausgaben auch (mutmaßlich) als Verkaufseinheit konzipierte Einzeleditionen mit Ouvertüre und wenigstens fünf Nummern. Die bisher vorliegenden Untersuchungen berücksichtigen nur einen Teil des recherchierbaren Gesamtbestands; Joachim Veit und Frank Ziegler, „Webers Klavierauszüge“ (wie Anm. 8; vgl. das Verzeichnis auf S. 160–163), benennen ca. 50 Klavierauszüge.

zur musikhistorischen Methodologie – der Versuch unternommen, die in den musikalischen wie auch merkantilen Zentren ansässigen Verlagsfirmen in den Blick zu nehmen und zu fragen, inwieweit die Intentionen und Strategien der Programmpolitik sowie auch die hieraus entstandenen Wechselwirkungen zur Formung eines vielgestaltigen musikalischen Phänomens beigetragen haben. Freilich geschieht dies eingedenk der Tatsache, dass angesichts des Forschungsstands vorläufig viele Fragen unbeantwortet bleiben müssen und in manchen Punkten mehr als eine bloße Skizzierung nicht möglich ist.

## Leipzig

Ohne Zweifel stand die Wiege des Klavierauszugs in Mitteldeutschland. Johann Adam Hiller zu folgen und ihn als Erfinder jener Präsentationsform seiner musikalischen Bühnenwerke anzunehmen ist bei genauem Hinsehen nicht ganz richtig – schon 1758 und 1763 waren Baldassare Galuppi *Il mondo alla roversa* und Johann Adolf Hasses *Alcide al bivio*,<sup>10</sup> und zwar „accommodato [bzw. accommodata] per il [bzw. al] clavicembalo“, im Hause Breitkopf erschienen. Hiller als ‚Popularisierer‘ des Genres zu betrachten ist dagegen sicher nicht falsch, denn es sind rund ein Dutzend Werke, die er zwischen 1768 und 1779, teils in mehreren Auflagen, in Leipzig herausbrachte; mehr noch: Zwischen 1771 und 1775 erschienen auch Klavierauszüge anderer Komponisten (Neefe, Reichardt, Schweitzer, Wolf u. a.) nicht nur mehr in Leipzig, sondern auch in Berlin, Braunschweig, Breslau, Königsberg, Mitau, Riga und Weimar, wobei es vielfach die Firma Breitkopf war, die nicht nur für die innerstädtische Konkurrenz (Crusius, Dyk, Schwickert – sämtlich, wie Breitkopf, auch Verleger Hillers), sondern auch für die auswärtigen Mitbewerber (Hartknoch in Riga, Hartung in Königsberg, Hoffmann in Weimar) die Exemplare mit ihrem avancierten Notentypendruck herstellte.<sup>11</sup> Es hat den Anschein, dass, ausgehend von der Handelsmetropole Leipzig, gleichsam ein Damm gebrochen war; vielleicht ist als Begründung das gesellschaftliche Aufblühen nach dem Ende des Siebenjährigen Kriegs zu sehen,<sup>12</sup> vielleicht kann aber auch ein weiterer

10 Siehe hierzu auch die Beiträge von Panja Mücke „Im Netzwerk des Materials: Frühe Drucke von Hasses Oper“ sowie Andrea Horz „Operndrucke als Objekt“ im vorliegenden Band.

11 Weitere Firmen (etwa Ettinger in Gotha, Meyer in Breslau, Nicolovius in Königsberg) kamen später als „Kunden“ Breitkopfs hinzu. In den früheren Jahren scheinen lediglich Johann Friedrich Korn in Breslau und George Ludewig Winter in Berlin über eigene Typensätze verfügt zu haben.

12 Dass die Jahre 1756–1763 tatsächlich nicht ohne Auswirkungen auf das Musikleben waren, bestätigt Hiller: Der „unglückliche siebenjährige Krieg“ hätte den geplanten „Druck aller Hassischen Werke in Partitur“ vereitelt („Vorrede“ [wie Anm. 1], S. VII).

Gesichtspunkt ins Feld geführt werden: In Mittel- und Norddeutschland bis hin ins Baltikum war klavierbegleitete Vokalmusik in ganz besonderem Maße verbreitet; seit der Mitte des Jahrhunderts und vor allem seit den 1770er Jahren nahm die Produktion namentlich in Leipzig, aber auch in den erwähnten anderen Städten nicht unbeträchtlich zu.<sup>13</sup> Lieder und Gesänge, einzeln und in Sammlungen, teils mit phantasievollen Titeln versehen, zählten ganz offensichtlich zu den Lieblingsbeschäftigungen des über Freizeit und finanzielle Mittel verfügenden Bürgertums. Die ohnehin schon existierende Vielfalt auf jenem Gebiet mag durch die nun in Mode gekommenen Klavierauszüge von Opern, Operetten und Singspielen eine Bereicherung erfahren haben, wobei das sich seit der Zeit um 1775 hinzugesellende Melodram eine zusätzliche Deutungsmöglichkeit darbietet: Es geht nicht allein um musikalischen Genuss respektive Zeitvertreib, sondern man darf zusätzlich eine Spielart des Literaturkonsums unterstellen, eine Vermutung, die dadurch unterstützt wird, dass die bildlichen Darstellungen, die vielfach als Vignetten die Titel von Klavierauszügen wie auch Liedersammlungen zieren, ihr Gegenstück in den oft begegnenden Frontispizen literarischer Werke finden. Lediglich als Reflex von Opernaufführungen wird man die Klavierauszüge jener Provenienz mithin nicht zu deuten haben, worauf auch ein weiteres Indiz hinweist: Auswahlgaben in Form von Favoritarien sowie andere Derivate, wie sie andernorts selbstverständlich wurden, begegnen in den ersten Jahrzehnten ausgesprochen selten, was darauf hindeutet, dass die jeweiligen Werke als (musikalisches wie literarisches) Ganzes und nicht in Form einer Bündelung besonders beliebter Nummern wahrgenommen wurden. Obwohl zwischenzeitlich im Südwesten des Reichsgebiets das vom Buchhandel losgelöste Musikverlagswesen auf dem Vormarsch war und mit einer gänzlich anderen Herstellungsmethode schneller und effizienter auf den Geschmackswandel der musikalischen Liebhaberschaft reagieren konnte,<sup>14</sup> blieb in der Verlagsmetropole Leipzig lange Zeit alles beim

13 Als Beleg sei die Auflistung in Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Stuttgart u. a. 1902, S. 1–62, ebenso angeführt wie die Musikalienlisten der Frankfurter und Leipziger Messkataloge, die ganz überwiegend die mitteldeutsche Produktion verzeichnen. Letzteres gilt auch für die Rezensionen in der in Berlin erschienenen *Allgemeinen deutschen Bibliothek*; vgl. hierzu Gudula Schütz, *Vor dem Richterstuhl der Kritik. Die Musik in Friedrich Nicolais ‚Allgemeiner deutscher Bibliothek‘ 1765–1806*, Tübingen 2007 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 30). Die in vielen Fällen den Ausgaben vordruckten Pränumerantenverzeichnisse geben zudem Aufschluss über die Streuung des Musizierguts, das sich vor allem im genannten geographischen Raum verbreitete; vgl. hierzu Klaus Hortschansky, „Pränumerations- und Subskriptionslisten in Notendruck in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 154–174.

14 Der Plattendruck bietet im Gegensatz zu Typendruck den Vorteil für die Verlage, aufgrund der Möglichkeit der Plattenarchivierung der Marktsituation angepasste Start- und