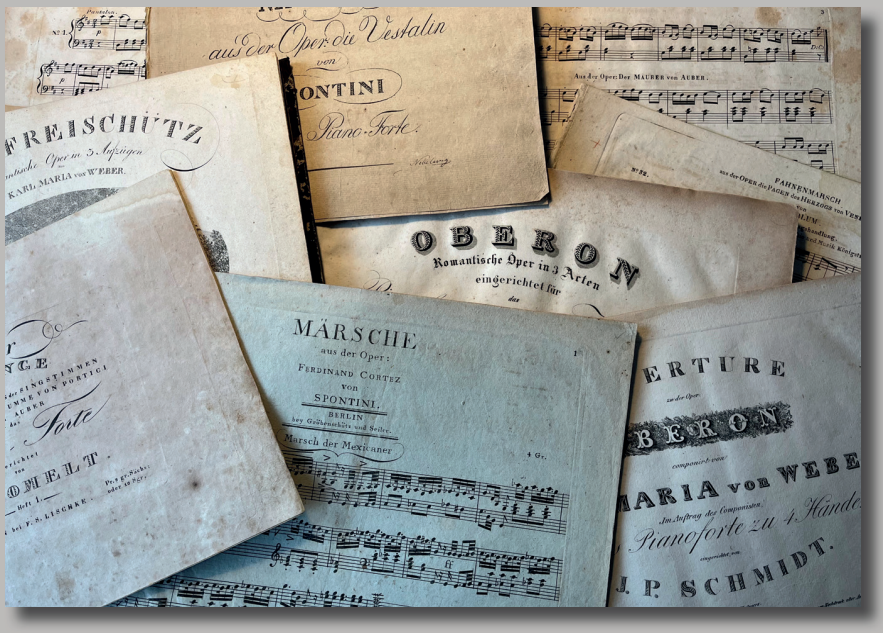Lavinia Hantelmann

Rezeption durch Bearbeitung

Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Berliner Musikverlagsproduktion



BAND 2 HISTORISCHE MUSIK-KULTUREN

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Lavinia Hantelmann

—

Rezeption durch Bearbeitung

Historische Musik-Kulturen

Herausgegeben von Fabian Kolb

Band 2

Lavinia Hantelmann

Rezeption durch Bearbeitung

Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Berliner Musikverlagsproduktion

Königshausen & Neumann

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Dieses Werk ist eine überarbeitete Arbeit, die im Sommer 2023 als Dissertationsschrift unter dem Titel *Rezeption durch Bearbeitung – Oper in Berlin im Spiegel der Berliner Musikverlagsproduktion in der Ära Brühls* am Fachbereich 07 „Geschichts- und Kulturwissenschaften“ der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen wurde.

Diese Dissertation entstand im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts
„Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Oper, Berlin ca. 1815–1828“.

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft
für die Förderung dieses Projekts und den Druckkostenzuschuss.

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

D 77 (Zugl.: Dissertation Universität Mainz)

1. Auflage 2026
Erschienen 2026 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Lavinia Hantelmann

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Lavinia Hantelmann, 2025
Druck: Sowa Sp. z o.o., Piaseczno, Polen
Printed in the EU

https://doi.org/10.36202/9783826090554
Print-ISBN 978-3-8260-9054-7
PDF-ISBN 978-3-8260-9055-4

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

1 Einleitung 13

2 Opernbearbeitungen im Spiegel der Musikverlagsproduktion 33

2.1 Der wachsende Bedarf an Opernbearbeitungen in Berlin: Eine historische Einordnung 33

2.2 Ein reichhaltiges Angebot: Die Berliner Musikverlage und ihre Opernbearbeitungen 1815 bis 1828 41

2.2.1 Adolph Martin Schlesinger 42
2.2.2 Julie Concha und Ferdinand Samuel Lischke 46
2.2.3 Gröbenschütz & Seiler 48
2.2.4 Das Kunst- und Industrie-Comptoir 49
2.2.5 Johann Julius Hummel und Johann Carl Friedrich Rellstab 50
2.2.6 Ernst Heinrich Georg Christiani 53
2.2.7 Traugott Trautwein 56
2.2.8 Das Magazin für Kunst, Geographie und Musik 58
2.2.9 Friedrich Laue 60
2.2.10 Cosmar & Krause 61
2.2.11 Heinrich Wagenführ 63
2.2.12 Bethge, Tondeur, Sander und andere, kleinere oder gelegentliche Verleger von Opernbearbeitungen 64

2.3 Die Berliner Verlagshandlungen und die Konkurrenz: Das Beispiel des Klavierauszugs von Carl Maria von Webers *Der Freischütz* 69

2.4 Werbung, Marketing und Alleinstellungsmerkmale 87

2.4.1 Die Zeitungswerbung der Berliner Musikverlage 92
2.4.2 Rezensionen und verlagseigene Journale 102
2.4.3 Kataloge, Handzettel etc. sowie Messen 106
2.4.4 Widmungen 114
2.4.5 Alleinstellungsmerkmale 116

2.4.5.1 Saisonale Werbung und das Sortiment 117
2.4.5.2 Ein guter Ruf und Aktualität 120
2.4.5.3 Der Musikverleger und seine Bearbeiter 124

3 Kompakt, praktisch, gut: Der Klavierauszug zwischen Prestige und Praxis 141

3.1 Der Herstellungsprozess 144

3.1.1 Vorüberlegungen und Vertragsverhandlungen 144
3.1.2 Die Wahl des richtigen Bearbeiters 147
3.1.3 Der Druck des Klavierauszugs 150

3.2 Klavierauszüge zur musikalischen (Allgemein)Bildung 161

3.2.1 Musikerziehung in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts 166
3.2.2 Berlinspezifische Eigenheiten des (Musik)Unterrichts 171

3.3 Der Klavierauszug und die Geselligkeit 177

3.4 Der Klavierauszug für die Bühne und für Liebhaber:innen 202

4 Tschinderassabum: Opernmelodien in Militärmusik 209

4.1 Die Preußische Armeemarschsammlung 210

4.1.1 *Die Zauberflöte* im preußischen Armeemarsch 214
4.1.2 *Zauberflöten*-Rezeption durch preußische Armeemärsche 221

4.2 Berliner Opernbearbeitungen für Militärmusik: Aufführungen und Bearbeiter 223

4.2.1 Neithardt, Krause und Nolte 226
4.2.2 Friedrich Weller 230

5 Von der Bühne auf den Tanzboden: Opernmelodien in Gesellschaftstänzen 235

5.1 Die Berliner Tanzkultur 1815 bis 1828 236

5.1.1 Bälle 237

5.1.1.1 Öffentliche Bälle 238
5.1.1.2 Bälle auf königlichen Befehl 244
5.1.1.3 Privatbälle 249

5.1.2 Tanz in Wirtshäusern, Tabagien und anderen Lokalitäten 254

5.2 Wahrnehmung und Wirkung von Oper im Tanz 258

5.2.1 Getanzte Opernmelodien: Verlagsprodukte für gesellige Anlässe 265

5.2.1.1 *Die Neuesten Berliner Lieblingstänze* mit Melodien aus Boieldieus *La dame blanche* 267
5.2.1.1.1 Die Quadrille und ihre Contretänze 270
5.2.1.1.2 Der Cotillon....279
5.2.1.1.3 Der Walzer 292

5.2.1.2 Weitere Berliner Tanzsammlungen mit Opernmelodien 296

5.2.2 Reminiszenz im Tanz: Verlagsprodukte zur heimischen Unterhaltung und im Alltag....297
5.2.3 Opernmelodien im Unterricht: Tänze aus Berliner Musikverlagen für pädagogische Zwecke 301

5.2.3.1 Tanzunterricht 301
5.2.3.2 Tänze im Instrumentalunterricht 304

6 Bearbeitungsformen von Favoritmelodien 311

6.1 Oper neu erleben durch Variationen 312

6.1.1 Die beliebtesten Melodien 313
6.1.2 Berühmte Virtuos:innen und ihre Variationen 318
6.1.3 Variationen zur Unterhaltung und zu pädagogischen Zwecken 325
6.1.4 Die Bearbeiter 334
6.1.5 Das Ende der Variationenmode 338

6.2 Potpourris als Spiegel der aktuellen Opernrezeption 339

6.2.1 Berliner Potpourris und ihre Bearbeiter 341
6.2.2 Das Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber* von Theodor Gäde 346

6.2.2.1 Introduktion 350
6.2.2.2 *Der Freischütz* und *Fernand Cortez* 351
6.2.2.3 *Olimpia* 360
6.2.2.4 *La Vestale* 366

6.3 Die Fantasie, das Rondeau und andere Bearbeitungsformen von Opernmelodien....372

6.3.1 Verwendete Opernmelodien und Besetzungen....374
6.3.2 Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Fantasien 376

7 Opernreduktionen für verschiedene Instrumente: Transfer von der Bühne in den heimischen und pädagogischen Kontext 385

7.1 Opernreduktionen, instrumentale Besetzung und Gender im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts 388

7.2 Opernreduktionen für Blasinstrumente 392

7.2.1 Die Bearbeiter für Flötenmusik 396
7.2.2 Spontinis *Olimpia* für zwei Flöten 398

7.3 Opernreduktionen für die Gitarre 402

7.4 Opernreduktionen für Streichinstrumente 413

8 Rezeption durch Bearbeitung: Das Beispiel des *Oberon* von Carl Maria von Weber 425

8.1 Weber, Schlesinger und die Berliner Erstaufführung von *Oberon* 431

8.1.1 Verkauf der Verlagsrechte, Sicherung von Privilegien und Herstellung 432
8.1.2 Berliner (Erst)Aufführungen 441

8.2 Die Berliner *Oberon*-Bearbeitungen 447

8.2.1 Der Klavierauszug und andere *Oberon*-Reduktionen 449
8.2.2 *Oberon*-Tänze 457
8.2.3 Potpourris, Fantasien, Variationen etc. 460

8.3 Schlussbetrachtung 467

Literatur 473

Quellen 493

Noten 509

Anhang 519

Dokumente 519
Tabellen 523

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 2023 als Dissertationsschrift unter dem Titel *Rezeption durch Bearbeitung – Oper in Berlin im Spiegel der Berliner Musikverlagsproduktion der Ära Brühls* am Fachbereich 07 „Geschichts- und Kulturwissenschaften" der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen und für die Drucklegung nunmehr leicht überarbeitet. Sie entstand als Teilprojekt im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts *Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Oper, Berlin ca. 1815–1828.*

Mein Dank gebührt dem Projektleiter und meinem Doktorvater Prof. Dr. Fabian Kolb für seine hervorragende Betreuung und Beratung sowie für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Historische Musik-Kulturen". Darüber hinaus danke ich Univ.-Prof. Dr. Klaus Pietschmann für seine Unterstützung, ebenso Univ.-Prof. Dr. Axel Beer, der mir zudem seine Forschung zu Musikverlagen zur Verfügung stellte. Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Förderung dieses Projekts und den Druckkostenzuschuss.

Meiner Familie, insbesondere meiner Mutter und meiner kleinen Schwester, danke ich für ihre unermüdliche Ermunterung, meinem Partner für seinen Beistand, das gute Zureden und seine Unterstützung. Außerdem danke ich meiner Projekt-Kollegin Jasmin Seib sowie Chantal Köppl und Laura Hafner für ihre seelische und moralische Unterstützung, den Austausch und die fachlichen Meinungen. Ebenso möchte ich hier Adrian Rüdiger und Sebastian Herold als die beiden Hilfskräfte im Forschungsprojekt nennen, auf die ich mich in jeder Hinsicht verlassen konnte.

Abschließend danke ich all meinen Korrekturleserinnen für ihre hervorragende Arbeit.

Abkürzungen

Berlinische Nachrichten	*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Haude & Spenersche Zeitung)
BamZ	*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*
Vossische Zeitung	*Königlich privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung)
AmZ	*Allgemeine musikalische Zeitung*
PN	Plattennummer
VN	Verlagsnummer
UA	Uraufführung
EA	Erstaufführung
Art.	Artikel
Beil.	Beilage
i.V.	in Vorbereitung
o. Pag.	ohne Paginierung

In diesem Werk werden die Begriffe, bei denen davon auszugehen ist, dass sie sowohl männliche als auch weibliche Personen umfassen, gegendert. Dabei wurde entschieden, aufgrund der besseren Lesbarkeit durch einen Doppelpunkt zu gendern. Beispiel: Statt von Berlinerinnen und Berlinern ist von Berliner:innen die Rede. Alle Begriffe, die nicht gegendert wurden, meinen entsprechend nur das erwähnte Geschlecht. Zitate werden aus der zitierten Quelle oder Forschungsliteratur wörtlich übernommen.

1 Einleitung

> Es ist daher auch den Musikverlegern nicht zu verargen, wenn sie, den Zeitgeschmack zu ihrem Vortheil benutzend, dergleichen, sobald die eine oder die andere Oper die Bretter betritt, oder betreten soll, sogleich ihre Söldner und Arrangeurs in Galopp setzen, um aus den besten und angenehmsten Melodien derselben Potpourris, Cotillons, Walzer, Polonoisen etc. zu schmieden, welche denn freilich auch oft fabrikmäßig genug ausfallen, aber dessenungeachtet doch sehr viel gekauft werden.[1]

Dieser Bericht über *Musikalisches* aus dem *Beiwagen für Kritik und Antikritik der Berliner Schnellpost* skizziert 1826 auf humorvolle Weise die zeitgenössische Praxis der Opernrezeption durch in Musikverlagen erschienene und von diesen vermarktete Opernbearbeitungen. Trotz der rezeptionsgeschichtlichen Erkenntnisse, die eine Beschäftigung mit Opernbearbeitungen[2] verspricht, sind in Form von Bearbeitungen erschienene Verlagsprodukte von der musikwissenschaftlichen Forschung bisher eher stiefmütterlich behandelt worden. Angesichts der Fülle von Quellenmaterial und der Vielseitigkeit der Musikalien und ihrer Verwendung ist dies nicht verwunderlich, scheinen derartige musikhistorische Quellen doch schier unüberschaubar zu sein. Jüngste Bestrebungen der Musikwissenschaft zeigen sich jedoch vermehrt interessiert daran, diese Forschungslücke zu schließen.[3] Das Beethoven-Archiv in Bonn erforscht beispielsweise in

---

1 Art. „Musikalisches“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

2 In der gesamten Arbeit werden mit dem Begriff „Opernbearbeitungen“ alle Formen von Bearbeitungen, Fragmentierungen, Derivaten, instrumentalen Paraphrasen, Transformationen und Fortspinnungen mitgemeint, die Melodien aus Bühnenwerken enthalten.

3 Dies spiegelt sich beispielsweise auch in dem Symposiumsbericht der IMS-Konferenz in Zürich 2007 wider, Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (Hrsg.), *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, ebenso in dem Symposiumsbericht über Klavierbearbeitungen im 19. Jahrhundert am 23. November 2012 in Köln: Birgit Spörl (Hrsg.), *Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert. Bericht über das Symposium am 23. November 2012 in Köln* (= Schumann-Forschungen, Bd. 15), Mainz u.a. 2016. Grundlagenarbeit zur Klavierübertragung leistete bereits Helmut Loos 1983, siehe Helmut Loos, *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges* (= Schriften zur Musik, Bd. 25), München u.a. 1983. An Forschungsliteratur mit einem Fokus auf Streichquartettbearbeitungen gibt es z.B. den Band: Marie Sumner Lott, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities*, Urbana u.a.

Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn im Rahmen des Projekts *Beethoven in the House* Bearbeitungen der Beethoven'schen Werke für Hausmusik. Hier wird besonders auf die Ausgaben von Beethovens Siebter und Achter Symphonie sowie *Wellingtons Sieg* des Wiener Verlags Steiner fokussiert, wobei auch weniger bekannte Bearbeitungen, die im 19. Jahrhundert in Musikverlagen erschienen, untersucht werden sollen.[4] Mit einem Fokus auf Mozart erschien 2020 zudem die Dissertation *Don Giovanni unter Druck* von Andrea Klitzing, die sich, eingegrenzt auf eine Oper, mit deren Verbreitung durch gedruckte Musikalien im deutschsprachigen Raum bis 1850 auseinandersetzt.[5] Ebenso komponisten- und werkzentriert ist die Dissertation von Christine Martin zu Vicente Martín y Solers Oper *Una cosa rara*, die insbesondere im 18. Jahrhundert äußerst erfolgreich war und deren Musik auch mit Hilfe der Bearbeitungen noch bis ins 19. Jahrhundert wirkte.[6] Charles Suttoni widmet sich wiederum in seiner Dissertation von 1973 einem Ansatz, der sich auf die Opernfantasie und das Klavier als Instrument konzentriert. Der dort gewählte, etwas schwammige Zeitraum der Romantikepoche ermöglicht ihm dabei eine weitflächige Betrachtung der Beschaffenheit und Entwicklung dieser Gattung im Laufe des 19. Jahrhunderts.[7]

Im Gegensatz zu der genannten Forschungsliteratur mit einer komponistenzentrierten Herangehensweise werden in dieser Arbeit, die im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts *Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Oper, Berlin ca. 1815–1828*[8] unter der Leitung von Prof. Dr. Fabian Kolb als Teilprojekt[9] ent-

---

2015. Einrichtungen für andere Bühnen- und Aufführungskontexte werden primär in diesem Band thematisiert: Ulrich Konrad, Armin Raab und Christine Siegert (Hrsg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007.

4 Für weitere Informationen zu dem Projekt *Beethoven in the House* https://www.beethoven.de/en/g/Beethoven-in-the-House [05.10.2022].

5 Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 29), Göttingen 2020.

6 Christine Martin, *Vicente Martìn y Solers Oper* Una cosa rara*. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 15), Hildesheim u.a. 2001.

7 Charles R. Suttoni, *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era*, Diss. New York Univ., New York 1973.

8 https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/404119767 [05.10.2022].

9 Das andere Teilprojekt ist die Dissertation *In Konkurrenz. Spielplangestaltung und Rezeptionsmuster der Oper im Berlin der 1820er Jahre,* i.V., von Jasmin Seib, deren zur Untersuchung der Spielplangestaltung zusammengetragene Aufführungsdaten

stand, Opernbearbeitungen mit einer bewusst engen geographischen und zeitlichen Begrenzung erforscht. Als preußische Haupt- und Residenzstadt eignet sich Berlin mit seinem besonders dichten Musik- und Kulturleben deshalb gut, da kulturelle Ereignisse von dort aus oft eine überregionale Strahlkraft entwickelten. Die Forschungsergebnisse versprechen aus diesem Grund besonders repräsentativ und exemplarisch zu sein. Der Fokus liegt dabei auf Berlin zwischen 1815 und 1828, der Zeit der Generalintendanz des Grafen Carl Friedrich Moritz Paul von Brühl (1772–1837). Die musikhistorischen Ereignisse während der Ära Brühls, die sich etwa in den zeitlich nahe beieinanderliegenden Aufführungen von Gaspare Spontinis (1774–1851) *Olimpia* (14. Mai 1821 im Königlichen Opernhaus) und Carl Maria von Webers (1786–1826) *Freischütz* (18. Juni 1821 im Schauspielhaus) und der daraus entstehenden öffentlichen Opposition der französisch geprägten Oper als Antipode zum Entwurf einer spezifisch deutschen Oper, als deren Aushängeschild der *Freischütz* diente,[10] widerspiegeln, versprechen bei einer Betrachtung der in dieser Zeit erschienenen Opernbearbeitungen interessante Erkenntnisse zur Opernrezeption. Die dadurch entstandenen Spannungen zwischen den theaterpolitischen Positionierungen wurden durch ästhetische Debatten des zeitgenössischen Zeitungs- und Zeitschriftenwesens befeuert, die von meinungsführenden Kritikern wie Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776–1822), Ludwig Rellstab (1799–1860) oder Adolph Bernhard Marx (1795–1866) öffentlich geführt wurden, und beeinflussten erheblich das Berliner Musikleben zwischen 1815 und 1828.[11]

Hinzukommende Zwiste zwischen dem 1820 engagierten Generalmusikdirektor Spontini, dem Generalintendanten Brühl, dem Theaterkuratorium und dem 1824 eröffneten Königstädtischen Theater machen die Intendanz Brühls hinsichtlich der Wahrnehmung und Wirkung zu einem musikhistorisch spannenden Betrachtungszeitraum, der verschiedene Fra-

(über 8 500 Einzelaufführungen) in der Projektdatenbank unter https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830 einsehbar sind.

10 Vgl. hierzu z.B. Wolfgang Wagner, „Der Freischütz von Carl Maria von Weber – oder: Taugt der deutsche Nationalstil zum preußischen Staatsstil?“, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß, Berlin 2016, S. 119–136; Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the search for a German opera*, Bloomington 2003, und Nils Grosch, „Carl Maria von Webers verwegene Jagd oder Was ist eigentlich so deutsch am Freischütz?“, in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturnation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 1), München 2009, S. 17–37.

11 Vgl. Kevin Robert Burke, *Propagating a national genre: German writers on German opera, 1798–1830*, PhD Diss. Univ. of Cincinnati 2010; Sebastian Werr und Daniel Brandenburg (Hrsg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (= Forum Musiktheater, Bd. 1), Münster 2004.

gen aufwirft. Inwieweit spiegelt sich die kulturpolitische Lage in den in Berlin erschienenen Opernbearbeitungen wider? Gab es direkte Reaktionen auf den Spielplan oder die zeitgenössischen Kritiken, die in Form von Bearbeitungen geäußert wurden? Inwiefern standen in den Berliner Musikverlagen produzierte Opernbearbeitungen in Zusammenhang mit theaterpolitischen Entscheidungen oder wurden sie möglicherweise von diesen beeinflusst?

Das Berliner Musikverlagswesen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ist, wie die dort erschienen Verlagsprodukte, erst geringfügig erforscht.[12] Rudolf Elvers leistete mit seinen, mittlerweile schon einige Jahrzehnte zurückliegenden Arbeiten bereits wichtige Grundlagenforschung, die jedoch einer Aktualisierung und Erweiterung bedarf.[13] Für das Musikverlagswe-

---

12 Das Wiener Musikverlagswesen des späten 18. und 19. Jahrhunderts ist im Gegensatz dazu zum Beispiel bereits von Alexander Weinmann in zahlreichen Veröffentlichungen grundlegend erforscht worden, etwa der Verlag von Thadé Weigl, in: Alexander Weinmann, *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Thadé Weigl* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Bd. 2/22), Wien 1982, oder von Artaria: Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Bd. 2/2), Wien 1952 u.v.m. Für den Verlag Johann André in Offenbach am Main gibt es z.B. die Arbeit von Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main: Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 21), Tutzing 1998. Drucke von Leipziger Musikverlagen werden in dem DFG-geförderten Projekt „Geschmacksbildung und Verlagspolitik. Repertoireentwicklung und Kanonisierung im Spiegel der Absatzentwicklung Leipziger Musikverlage (ca. 1830–1930)" der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig, der SLUB Dresden und dem Sächsischen Staatsarchiv in einer Musikverlagsdatenbank erfasst und recherchierbar gemacht, siehe http://musikverlage.slub-dresden.de [06.10.2022]. Die Datenbank ist bereits in ihrer Beta-Version online und durchsuchbar. Erwähnt sei zudem der Bericht des 2013 in Leipzig stattgefundenen Symposiums „Das Leipziger Musikverlagswesen im internationalen Kontext": Stefan Keym und Peter Schmitz (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 94), Hildesheim u.a. 2016.

13 Rudolf Elvers, „Berliner Musikverleger", in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 285–291; Rudolf Elvers, „Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850", in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Georg von Dadelsen, Andreas Holschneider, Wolfenbüttel u.a. 1964, S. 37–44; Rudolf Elvers, „Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger", in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1963, S. [291]–295; und Rudolf Elvers, *Altberliner Musikverleger*, Berlin 1961. Zudem ist das 1904 verfasste Verzeichnis von Robert Eitner als Quelle zu nennen: Robert Eitner, *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend*, Leipzig 1904, Faksimile-Nachdruck unter dem Titel *Buch- und Musikalien-*

sen im deutschsprachigen Raum sind die Forschungen Axel Beers mit zahlreichen Veröffentlichungen, unter anderem seinem kürzlich erschienenen Band zum Leipziger Bureau de Musique und dem sich in Arbeit befindenden Lexikon der Musikverlage im deutschsprachigen Raum, insbesondere für das frühe 19. Jahrhundert, eine wichtige Grundlage für das Verständnis der Arbeitsweise von Musikverleger:innen.[14] Seine Forschung wurde in dieser Arbeit auch für die Datierung von Musikdrucken zu Rate gezogen,[15] ebenso wie die Auswahl von Plattennummern deutschsprachiger Musikverlage von Otto Erich Deutsch, die jedoch aufgrund ihres bereits weit zurückliegenden Erscheinungsjahrs nicht vorbehaltlos angewendet werden konnten.[16] Die Berliner Musikverlagsgeschichte soll daher vor der Betrachtung der Opernbearbeitungen mit einem Fokus auf Brühls Zeit als Generalintendant detaillierter beleuchtet werden. Bisher wird von den Musikverlagen der Residenzstadt zwischen 1815 und 1828 nur der zu dieser Zeit größte Musikverlag von Adolph Martin Schlesinger (1769–1838) erforscht,[17] während die weiteren zwölf in diesem Zeitraum tätigen Berliner Musikverlage nur am Rande oder gar nicht beachtet werden, was diese Arbeit aufholt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der immensen Fülle des Repertoires an Opernbearbeitungen und anderen opernbezogenen

---

Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend (= Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. 23), Scarsdale 1962.

14 Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, Tutzing 2000; Axel Beer, „Wie die Musik auf die Notenpulte kommt. Zur Geschichte des deutschen Musikverlagswesens im 18. und 19. Jahrhundert", in: *Die Tonkunst* 13 (2019), S. 402–410; Axel Beer, „Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums im 18. Jahrhundert", in: *Musiktheatralische Intertextualität*, hrsg. von Andrea Horz, Wien 2020, S. 13–39; und Axel Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 55), München, Salzburg 2020; sowie Axel Beer, „Composers and Publishers Germany 1700–1830", in: *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concept and Issues, Bibliography*, hrsg. von Rudolf Rasch (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 1: The Circulation of Music), Berlin 2005, S. 159–181.

15 An diesem Punkt sei Axel Beer herzlich für die Anregungen aus seinen Einträgen zu den Berliner Musikverlegern in dem von ihm geplanten Lexikon gedankt.

16 Otto Erich Deutsch, *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*, Berlin ^{2}1961. Zudem war für die Datierung von Plattennummern kleinerer Berliner Verlage der Aufsatz Kurt Dorfmüller, „Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern: Beispiel Beethoven", in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Paul Mai, Tutzing 2002, S. [121]–133, hilfreich.

17 Zu Schlesinger ist vor allem die Dissertation von Corinna Heucke (Mainz) zu erwähnen, die mit ihrer Grundlagenforschung zu dem größten Berliner Musikverlag im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Forschungslücke bis 1825 schließen möchte, und der in diesem Kontext für den fruchtbaren Austausch, insbesondere bezüglich der Plattennummern, gedankt sei.

Verlagsprodukten, nicht nur als besonderes Rezeptionsphänomen, sondern auch als Ausdruck und Spiegel der zeitgenössischen Geschmacksbildung sowie des Konsumverhaltens des Berliner Publikums. Hierzu werden die Opernbearbeitungen der Ära Brühls, die in den Berliner Musikverlagen erschienen, genauer beleuchtet. Für die in diesem Kontext aufkommenden Fragestellungen ist zunächst ein kurzer Abriss der Besonderheiten und Veränderungen der Kulturpolitik während der Intendanz Brühls notwendig.

Die Ära Brühl: Berlin in der Zeit seiner Generalintendanz (1815–1828)

Die Intendanz von Graf Carl Friedrich Moritz Paul von Brühl begann mit seiner Ernennung zum Generalintendanten der Königlichen Bühnen durch Friedrich Wilhelm III. nach dem Tod des Vorgängers, dem Schauspieler und Dramatiker August Wilhelm Iffland (1759–1814). Brühls 14 Jahre währendes Wirken endete 1828 mit der Intendanz seines Nachfolgers Graf Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883).[18] Erst 1811 waren die Berliner Hofoper und das Nationaltheater als Königliche Schauspiele zusammengeführt worden, deren Generaldirektor Iffland wurde. Brühl übernahm diese Position zwar 1815 von seinem Vorgänger, seine Stelle wurde jedoch wenige Wochen nach seinem Dienstantritt zu der Bezeichnung „Generalintendant" umbenannt.[19] Der Generalintendant stellte während seiner Amtszeit hohe Ansprüche an das Theater, das seiner Meinung nach der Bildung seiner Zuschauer:innen dienen sollte. Der hochgebildete, aus dem inneren Kreis Friedrich Wilhelms III. stammende Brühl kannte sich auf dem Gebiet der Künste gut aus. Er war nicht nur mit Literaten wie Goethe, Schiller, Wieland oder Herder persönlich bekannt, sondern hatte auch selbst Erfahrung als Laienschauspieler bei Aufführungen des Weimarer Hofes und des preußischen Hofes gesammelt. Im Sinne des Bildungsanspruches, den er an das Theater hatte, das seiner Meinung nach dem gleichen Bildungsauftrag wie Museen und Bildergalerien nachgehen sollte, wählte Brühl mit großer Sorgfalt Schauspieler:innen und Sänger:innen aus, die zu den besten im

[18] Die Königlichen Bühnen unter Brühl hat Marieluise Hübscher in ihrer Dissertation aufgearbeitet; eine Aktualisierung und Fortführung ihrer Arbeit mit neuesten musikhistorischen Erkenntnissen wäre dennoch wünschenswert, siehe Marieluise Hübscher, *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815–1828)*, Diss. Freie Univ. Berlin 1960.

[19] Fabian Kolb, „Prestige, Probleme, Polarisierung. Spontini als Königlich Preußischer Generalmusikdirektor zwischen institutioneller Verortung und öffentlicher Wahrnehmung", in: *Von Spontini bis Strauss. Hofkapelle und Hofoper Berlin im langen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Giese, Christian Schaper und Arne Stollberg (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Bd. 7), Würzburg 2022, S. 97–136, hier S. 103.

deutschsprachigen Raum gehörten. Neben dem Schauspieler Ludwig Devrient (1784–1832) engagierte er die bekannte und beliebte Sängerin Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), die Sängerinnen Caroline Seidler-Warnitzky (1790–1872) und Johanna Eunike (1798–1856) sowie die Sänger Eduard Devrient (1801–1877) und Carl Adam Bader (1789–1870). Zudem erweiterte er die Zahl der Gastauftritte bekannter Sänger:innen, zum Beispiel von Angelica Catalani (1780–1849) oder Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860).[20]

Ebenso sorgfältig wie bei der Personalauswahl ging Brühl bei der Spielplangestaltung und Ausstattung der Aufführungen mit aufwändigen, prächtigen Kostümen und Bühnenbildern vor. Seine Bestrebungen deckten sich mit den Ansprüchen und Interessen des Hofes, der eine anspruchsvolle und im deutschsprachigen Raum an Qualität führende Hofbühne zur Positionierung und Repräsentation Preußens als mächtigen, glorreichen und gebildeten Staat anstrebte. Obwohl er dem König und dessen Interessen unterstand, entsprangen Brühls eigene Bestrebungen nach einer großzügigen Ausstattung nicht unbedingt repräsentativen Vorgaben, sondern dienten der Umsetzung seines Bildungsanspruches an das Theater.[21]

Brühls ambitionierte Pläne bezüglich der Bühnenbilder wurden von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) umgesetzt, der auch als Architekt das neue Königliche Schauspielhaus nach dem Brand des Königlichen Nationaltheaters im Juli 1817 entwarf. Die als Theatermaler tätige Künstlerfamilie Gropius mit Wilhelm Ernst (1765–1852), Carl Wilhelm (1793–1870) und Ferdinand (1796–1830) führte die Entwürfe am Theater aus. Insbesondere das von Schinkel 1815/1816 neu entworfene Bühnenbild zu Mozarts *Zauberflöte* machte aufgrund der Dekorationen in einem bis dahin noch nicht stattgefundenen medialen Ausmaß überregionale Schlagzeilen und diente als Inspiration und Vorbild für andere Bühnenbildner im deutschsprachigen Raum.[22] Vor allem die Sternenhalle der Königin der Nacht (2. Szene, 1. Akt) löste Begeisterungsstürme aus und ist noch heute weltweit bekannt.[23] Zwischen 1816 und 1829 fertigte Schinkel Entwürfe zu

---

20 Francien Markx, *E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera* (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 192), Leiden u.a. 2016, S. [223]–226.

21 Die Kostüme, die Brühl während seiner Intendanz für die Inszenierungen in Auftrag gab, sind als *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin 1819 (Bd. 1), 1823 (Bd. 2), 1831 (Bd. 3) veröffentlicht worden.

22 Christine Hübner, *Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Ars et Scientia Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 15), Berlin u.a. 2016, S. 150f.

23 Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Katalogeintrag 88: „Die Sternen Halle der Königin der Nacht", in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012,

rund 100 Bühnenbildern für mehr als 40 Inszenierungen an,[24] die erheblich zu dem Erfolg von Aufführungen beitrugen und das Publikum ins Theater lockten.[25]

Bei der Spielplangestaltung wurde Brühl nicht nur von dem Geschmack des Berliner Publikums beeinflusst, sondern auch von dem Friedrich Wilhelms III. Der Monarch hegte etwa eine Abneigung gegen Beethovens *Fidelio*, Mozarts *Don Giovanni* oder Carl Maria von Webers *Der Freischütz* – eine Oper, die dennoch 1821 mit einer beispiellos erfolgreichen Uraufführung in Berlin Musikgeschichte schrieb. Vielmehr bevorzugte der König die Opern Gaspare Spontinis mit ihrer heroischen Musik, deren Melodien das Potenzial zur Verarbeitung in Militärmärschen bargen. Auf obersten Wunsch wurde Spontini daher 1820 in Berlin als Generalmusikdirektor angestellt, was jedoch nicht in Absprache mit dem Intendanten Brühl geschah, der diese Stelle gerne an Carl Maria von Weber vergeben hätte.[26] Wenig klar abgegrenzte Kompetenzbereiche und schwammige Hierarchieebenen sorgten im Anschluss bis 1828 für Spannungen zwischen Brühl und Spontini.[27] Der Generalmusikdirektor hatte jedoch auch eine klar umrissene Aufgabe: die Verpflichtung, Opernaufführungen zu dirigieren und die Hofkapelle zu leiten. Der vorher in Paris angestellte Spontini erfüllte diese Rolle öffentlichkeitswirksam und brachte Orchester und Gesangsensemble zu einer neuen künstlerisch-anspruchsvollen Qualität.[28] Seine Leitung umfasste, neben den eigenen Werken *La Vestale*, *Fernand Cortez*, *Olimpia* und *Alcidor*, vor allem klassische Repertoireopern wie Glucks *Armide* und Mozarts *Don Giovanni*, sowie hin und wieder zu besonderen Gelegenheiten auch Werke wie Webers *Freischütz* (zur 100. Berliner Aufführung 1826), die Wiederaufnahme von Salieris *Palmira, Prinzessin von Persien* 1826 oder 1828 Cherubinis *Les Abencera-*

S. 136. Seit 2021 ist die „Sternenhalle" in der Berliner U-Bahnstation „Museumsinsel", von Max Dudler Schinkels Bühnenbild nachempfunden entworfen, erlebbar, siehe https://www.maxdudler.de/de/projekte/u-bahnstation-museumsinsel/ [17.01.2023].

24 Anna Marie Pfäfflin, „Die Bühne und die Welt – Geschichtsphantasien und das Fremde im Theaterbild", in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012, S. 123–125, hier S. 124. Die Bühnenentwürfe Schinkels findet man in dem Band: Ulrike Harten, *Die Bühnenentwürfe* (= Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk, Bd. 17), München u.a. 2000.

25 Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen u.a. 2014, S. 177–179.

26 Marieluise Bitter-Hübscher, „Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)", in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 415–428, hier S. 418.

27 Kolb, *Spontini als Königlich Preußischer Generalmusikdirektor*, S. 111–115.

28 Ebenda, S. 115f.

ges.[29] Die Bühnenwerke, die Spontini nicht dirigierte, fanden primär unter der Leitung der Musikdirektoren Friedrich Ludwig Seidel (1765–1831) und Georg Abraham Schneider (1770–1839) sowie der Konzertmeister Carl Möser (1774–1851) und Carl August Seidler (1778–1840) statt.[30] Spontini prägte als Generalmusikdirektor die öffentliche Wahrnehmung und Wirkung von Opern in der Ära Brühls erheblich mit. Zudem bestimmte die Theaterleitung über die Spielplangestaltung und über Budgets für den Erwerb von Aufführungsrechten. Brühls finanzielle Aufwendungen für Opernaufführungen mussten von dem königlichen Minister Graf Hardenberg bis 1822, und nach dessen Tod von Fürst Wittgenstein bewilligt werden. Unter Wittgenstein führte man das Theaterkuratorium als eine bürokratische Kontrollinstanz zur Überwachung der Theaterangelegenheiten ein, dessen ökonomische Forderungen, die Brühl in seiner Kompetenz als Generalintendant eingrenzten, 1828 zum Zerwürfnis und zu Brühls Bitte um Entlassung führten.[31]

Die Königliche Oper und das Schauspielhaus waren jedoch nicht die einzigen Orte, an denen die Berliner Bevölkerung Bühnenmusik erleben konnte. Am 4. August 1824 eröffnete das privat geführte Königsstädtische Theater am Alexanderplatz, das in seinem Spielplan durch die königlichen Vorgaben auf primär heitere Genres wie Possen, Vaudevilles, Singspiele oder komischen Opern beschränkt war. Der Hof wollte seine Vormachtstellung bezüglich des Theaters in Berlin nicht durch ein privates Theater bedroht wissen, weswegen vorherige Versuche zur Eröffnung eines weiteren Theaters gescheitert waren. Erst Friedrich Cerf und ein Verein von Aktionären erhielten die Konzession zur Errichtung eines eigenen Theaters. 400 Aktien wurden an vermögende Mitglieder des Berliner Bürgertums verkauft, die den 120.000 Taler kostenden Bau nach einem Entwurf von Carl Theodor Ottmer (1800–1843) finanzierten. Geleitet wurde das Theater von einem siebenköpfigen Direktionsgremium, das aus den Aktionären mit den größten Anteilen bestand. Die Spielplangestaltung war aufgrund der Vorgaben, dass weder ernste Dramen noch große Opern oder Ballette und Pantomime gespielt und alle übrigen Werke erst auf die Königstädtische Bühne gebracht werden durften, wenn sie an den Königlichen Bühnen zwei Jahre lang nicht mehr gespielt worden waren oder von deren Seite kein Interesse an dem Werk bestand, schwierig und daher primär auf leichte Unterhaltung wie Possen und Singspiele beschränkt. Als das neue Theater jedoch 1825 Henriette Sontag (1806–1854) engagieren konnte, erfasste das Berliner Publikum eine fieberhafte

29 Kolb, *Spontini als Preußischer Generalmusikdirektor*, S. 118.
30 Ebenda, S. 117f.
31 Bitter-Hübscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*, S. 420f.

Begeisterung für die junge Sängerin, die bis 1827 anhielt.[32] Mit ihr hatte Berlin einen wahren Gesangsstar erhalten und das öffentliche Interesse an ihrer Person und ihren Auftritten war immens.[33]

Das Theater nahm eine äußerst wichtige Rolle im öffentlichen Leben Berlins ein. Aufgrund der Zensur der Restaurationszeit, die die monarchisch-bürokratische Macht des Hofes nach der Befreiung von den Franzosen beibehalten wollte, war es der Berliner Bevölkerung nicht möglich, politische Meinungen öffentlich zu diskutieren und auch die Presse verfügte über wenig Spielraum bezüglich der politischen Berichterstattung. Das kulturelle Interesse an Oper und Schauspiel hatten jedoch Adel und Bürgertum gemeinsam. Entsprechend lebhaft und frei besprach man das Bühnengeschehen, das im Berliner Vormärz eine Art Ersatzposition in der Öffentlichkeit einnahm. Der gemeinsam erlebte Genuss der Aufführungen auf den Königlichen Bühnen gab Gesprächsstoff und ermöglichte das Ausbilden eines eigenen Geschmackes, der mit Gleichgesinnten oder Opponent:innen diskutiert werden konnte.[34]

Die Friedensjahre, die die bis zur Revolution 1848 andauernde Restaurationszeit ab 1815 mit sich brachte, ermöglichten in Berlin zudem ein abwechslungsreiches Kulturleben über die Königlichen Bühnen und das Königstädtische Theater hinaus. Insbesondere das Konzertleben war mit zahlreichen Vokal- und Instrumentalkonzerten von privaten Veranstalter:innen und Mitgliedern der Hofkapelle oder des Theaterpersonals vielfältig. Hier wurde dem Publikum in der Regel eine Mischung aus Opernausschnitten und klassischer Instrumentalmusik geboten, die Orchester, Quartette oder Solist:innen vortrugen. Die Konzerte fanden sowohl im Königlichen Opern- und Schauspielhaus als auch in Kirchen, den Räumlichkeiten der Singakademie, oder Gaststätten wie dem Hotel „Stadt Paris“ statt.[35] In der Ära Brühls hatte sich zudem in Berlin bereits ein reges Vereinsleben mit zahlreichen Musik- und Gesangsvereinen etabliert, die der Bevölkerung eine gemeinsame musikalische Betätigung in ihrer Freizeit ermöglichten. Der bekannteste Gesangsverein war die Singakademie

---

32 Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, S. 222–233.

33 Vgl. Alexander Glintschert, Art. „Das Königstädtische Theater“, in: http://www.anderes-berlin.de/html/das_konigstadtische_theater.html [18.01.2023]. Auf die Entstehungsgeschichte des Königstädtischen Theaters, seinen Spielbetrieb und die Spannungen, die die Eröffnung mit der Hofbühne verursachten, geht Jasmin Seib in ihrer Dissertation *In Konkurrenz*, i.V., ein.

34 Vgl. Müller, *Das Publikum macht die Musik*, S. 42 und 54.

35 Eine detaillierte Untersuchung des Berliner Konzertlebens ist erfolgt in: Christoph-Hellmut Mahling, „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 27–284.

zu Berlin, die am 24. Mai 1791 gegründet wurde. Bis 1827 probte man im sogenannten Runden Saal der Königlich-Preußischen Akademie der Künste Unter den Linden, bis am 2. Januar 1827 schließlich das eigene Gebäude der Singakademie – gebaut nach den Entwürfen von Carl Theodor Ottmer – Am Festungsgraben 2 eröffnet wurde. Seit 1800 lag die Leitung in den Händen Carl Friedrich Zelters (1758–1832), der die Singakademie als bürgerliche Bildungseinrichtung begriff.[36] Die 1809 gegründete Liedertafel war von einigen Mitgliedern der Singakademie unter der Leitung Zelters ins Leben gerufen worden und widmete sich vor allem dem Singen deutschsprachiger Lieder.[37] Liebhaber:innen des Theaters konnten sich Privattheatergesellschaften anschließen, wie zum Beispiel der 1792 gegründeten Gesellschaft *Urania* oder dem 1807 gegründeten Privattheater *Concordia*. Die Theatergesellschaften erfreuten sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit beim Bürgertum, wurden allerdings polizeilich kontrolliert und zum Teil verboten. Die Aufführungen durften nur in privaten Kreisen stattfinden, keinen Eintritt kosten und keine kommerzielle Ausgabe von Essen oder Trinken beinhalten. Insbesondere Privattheatergesellschaften der unteren Schichten wurden vermehrt unterbunden, während Gesellschaften aus dem gehobenen Bürgertum weiterhin spielen durften. Talentierte Schauspieler:innen schafften aus den Privattheatern heraus mitunter den Aufstieg an eine professionelle Bühne.[38]

In den Sommermonaten gestalteten sich die kulturellen Veranstaltungen im Allgemeinen anders als in den Wintermonaten. In der warmen Jahreszeit vergnügten sich die Berliner:innen mit Spazierfahrten im Tiergarten oder in die vor den Toren der Stadt gelegenen Dörfer, wie Charlottenburg, Pankow oder Stralau, mit Kaffeetrinken in den Zelten im Tiergarten,[39] Kahn- und Segelbootfahrten auf der Spree, Volksfesten wie dem Stralauer Fischzug (jährlich am 24. August), Sommertheatern, Picknicken und ähnlichen wetterabhängigen Aktivitäten. In der ab Oktober anbrechenden Win-

---

36 Christian Filips, Art. „Sing-Akademie zu Berlin [SAK]“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 489–508, hier S. 489–497.

37 Für weitere Informationen siehe Axel Fischer und Matthias Kornemann, Art. „Liedertafel [LT]“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 509–521.

38 Uta Motschmann, Art. „Privattheatergesellschaften“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 527–531, hier S. 527f.

39 Ursprünglich hatte es sich tatsächlich um Zelte gehandelt, die im Laufe der Zeit jedoch zu Wirtshäusern umgebaut worden waren, siehe Anne Henrike Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben. Ein Beitrag zur Spontini-Rezeption im Kontext der kulturellen Topographie Berlins 1820–1841* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 24), Würzburg 2015, S. 42.

tersaison sorgten nicht nur die Königlichen Bühnen, die die Oper und die Königlichen Schauspiele umfassten, sondern auch zahlreiche, von Berliner Musiker:innen oder reisenden Virtuos:innen sowie Privatleuten veranstaltete Konzerte und ab 1824 das Königsstädtische Theater mit vielseitigen Programmen für Unterhaltung. Außerdem gab es zahlreiche Bälle,[40] Privattheater, Panoramen, musikalische Zirkel und Vereine wie die Singakademie sowie den jährlichen Weihnachtsmarkt in der Breiten Straße und auf dem Schlossplatz.[41] Bei all diesen Veranstaltungen stand Musik entweder im Mittelpunkt oder trug untermalend zu dem Vergnügen bei, wobei davon ausgegangen werden kann, dass die tagesaktuell beliebten Stücke gespielt wurden, die auch aus den auf dem aktuellen Spielplan stehenden Opern stammten.

Die Berliner:innen begeisterten sich für Musik und besuchten so häufig wie möglich Konzerte, Theater oder Opernaufführungen. Als kulturell geschmacksprägendes Vorbild diente dabei auch das preußische Königshaus.[42] Insbesondere Carl Maria von Webers *Freischütz* fand bei den Massen derart Anklang, dass nach der Uraufführung am 18. Juni 1821 in Berlin die Musik der Oper in allen Salons, Zimmern, Gassen, Straßen und Hinterhöfen erklang, vor allem das Brautjungfernlied aus dem 3. Akt (2. Szene) *Wir winden dir den Jungfernkranz*, wie Heinrich Heine vielzitiert in seinem *Brief* für das *Kunst- und Wissenschaftsblatt,* der Beilage im *Rheinisch-Westfälischen Anzeiger*, vom 16. März 1822 aus Berlin berichtet.[43]

Dies spiegelt sich auch in den zahlreichen, in den Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen wider und wirft damit einhergehend vielfältige Fragen hinsichtlich der Wahrnehmung und Wirkung von Bühnenwerken durch Berliner Musikverlagsprodukte auf, die im Laufe dieser Arbeit beantwortet werden sollen: Was erschien an Opernbearbeitungen in den Berliner Musikverlagen? Welche Stücke konnten sich aus den Opern loslösen und jenseits der Bühne verselbstständigen? Wurden die Musikalien unmittelbar nach Ur- und Erstaufführungen von Bühnenwerken auf den Königlichen Bühnen und dem Königsstädtischen Theater veröffentlicht? Nach welchen ökonomisch-unternehmerischen Kriterien wurden Opern für die Bearbeitung ausgewählt? Was begünstigte im Speziellen die Auswahl und Privilegierung sogenannter

---

40 Die Berliner Tanzkultur 1815–1828 wird genauer in Kapitel 5 beleuchtet.

41 Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 42–46 und 369–377. Ein detailliertes Kapitel zur Berliner Vergnügungskultur ist außerdem in der Dissertation *In Konkurrenz*, i.V., von Jasmin Seib geplant.

42 Petra Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen,* Berlin und New York 2000, S. 146.

43 Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 6: *Briefe aus Berlin; Über Posen, Reisebilder I/II (Prosa)*, bearb. von Jost Hermand, Hamburg 1973, S. 20–22 und 363f.

Favorit-Stücke und wie schlug sich dies im Konzertbetrieb sowie im Verlagswesen und der Vermarktung von Opernbearbeitungen nieder? Inwieweit hatten einzelne „Gesangsstars" Anteil an der Beliebtheit eines Opernderivats? Für welche Zielgruppen waren die Opernbearbeitungen konzipiert? Inwieweit spiegelt sich der Verwendungszweck in materieller Ausstattung und musikalischer Faktur wider? Welchen Anteil hatten Opernbearbeitungen an der alltäglichen Opernrezeption in Berlin? Inwiefern prägten sie das Berliner Musik- und Kulturleben zwischen 1815 und 1828?

Aufbau der Arbeit und Quellen

Da das Berliner Musikverlagswesen während der Ära Brühls noch nicht umfassend erforscht wurde, ist in Kapitel 2 vorerst eine Betrachtung der Musikverlagslandschaft notwendig, um die erschienenen Musikalien einordnen zu können. Hierzu wird eine Einordnung des Betrachtungszeitraums 1815 bis 1828 in das politische und historische Zeitgeschehen vorgenommen, die ein tieferes Verständnis der Wahrnehmung und Wirkung von Bühnenwerken, des alltäglichen Geschehens und der Kaufkraft des Berliner Publikums sowie deren Entwicklung im Verlauf der 14 Jahre ermöglicht. Ergänzend zu den jeweiligen Musikverlagsgeschichten erfolgt zudem eine Untersuchung der lokal und überregional herrschenden Konkurrenzsituation der Musikverlage bei der Herausgabe von Opernbearbeitungen. Hierzu dienen, neben zeitgenössischen Periodika, auch brieflich überlieferte Korrespondenzen der Berliner Musikverleger:innen. Besonders geeignet sind dabei aufgrund der Zugänglichkeit die Bestände des Schott-Archivs, deren Digitalisierung bereits weit vorangeschritten ist.[44] Viele Briefe, die sich mit Angelegenheiten beschäftigen, die den Komponisten Carl Maria von Weber betreffen, sind zudem von der Weber-Gesamtausgabe übertragen einsehbar.[45] Die Briefe erlauben zahlreiche Erkenntnisse zu der unternehmerisch-ökonomischen Vorgehensweise bei der Produktion und Distribution von Musikalien, wobei ergänzend Zeitungsinserate der Verleger:innen zur Untersuchung der Vermarktungsstrategien von Opernbearbeitungen herangezogen werden.

Eine quantitative Erhebung der Opernbearbeitungen aus Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 bildet die Basis dieser Arbeit. Zu den in Berlin erschienenen Verlagsprodukten werden auch Nachdrucke von ursprünglich in anderen deutschsprachigen Musikverlagen erschiene-

[44] Siehe https://schottarchiv-digital.de [19.01.2023]. An dieser Stelle sei auch das Dissertationsvorhaben von Kristina Krämer (Mainz) *Der Musikverlag Schott im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts* erwähnt.

[45] Siehe https://weber-gesamtausgabe.de/de/Index [19.01.2023].

nen Musikalien hinzugezählt, da sie den Bedarf von Opernmusik in der Residenzstadt widerspiegeln, der nicht durch Kommissionsware aus überregionalen Musikverlagen gedeckt werden konnte. Als Opernbearbeitungen werden dabei nicht nur Musikalien mit Opernmelodien definiert, sondern auch solche mit Musik aus anderen Arten von Bühnenwerken, wie Schauspielmusiken, Balletten, Singspielen, Vaudevilles[46] oder Possen, deren Gattungen nicht immer klar voneinander abzugrenzen sind.

Die Daten wurden in Zusammenarbeit mit der SLUB Dresden auf musiconn.publish publiziert[47] und beruhen primär auf den Angaben in den zeitgenössischen Periodika. Die wichtigste Quelle ist dabei das *Handbuch der musikalischen Literatur oder Allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*,[48] das für den Zeitraum von 1815 bis 1828 auf Opernbearbeitungen hin durchsucht wurde. Die in Leipzig unter der Herausgabe Carl Friedrich Whistlings (1788– ca. 1849) erschienene Bibliografie weist jedoch einige Mängel auf, die bei der Übernahme der dort aufgeführten Opernbearbeitungen Vorsicht erfordern. Einerseits wird nicht zwischen Neuveröffentlichungen und Neuauflagen unterschieden,[49] andererseits werden oftmals Bearbeiter:innen nicht mit angegeben. Auch eventuell enthaltene Opernmelodien sind aus den knappen Eintragungen in der Bibliografie nicht immer herauszulesen oder nur mit Mühe einer Oper zuzuordnen. Das für diese Arbeit erstellte Verzeichnis der zwischen 1815 und 1828 erschienen Opernbearbeitungen aus Berliner Musikverlagen kann daher keine Vollständigkeit garantieren, da Musikalien, die Titel wie *Lieblings-Walzer des Kronprinzen von Preussen*, *Ball-Musik für das Piano-Forte* oder sogar *Sonatine für das Pianoforte* ha-

[46] Vaudevilles nehmen, bearbeitet als Derivate, Arrangements o.ä., noch einmal eine Sonderstellung ein. Da sie in der Regel aus mit neuem Text versehenen, bekannten Liedern und Arien zusammengesetzt sind, sind sie folglich in sich bereits eine Bearbeitung, siehe Herbert Schneider, Art. „Vaudeville, Das Vaudeville als theatralische Gattung", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398504 [22.10.2021]. Die erschienenen Derivate und Arrangements sind daher gleichsam eine Bearbeitung der Bearbeitung.

[47] Einsehbar über https://doi.org/10.25366/2024.105.

[48] Carl Friedrich Whistling (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, 1817–1829. Folgende Bände wurden durchgesehen und ausgewertet: Bd. 1815–1817 (Grundwerk); Bd. 1818–1822, Nachtr. 1–5; Bd. 1823–1827, Nachtr. 6–10; Bd. 1828 (2. Aufl.); Bd. 1829 (2. Aufl.), Ergänzungsbd.

[49] Vgl. hier die Bemerkungen zu der Verwertbarkeit der bibliografischen Daten im *Handbuch der musikalischen Literatur*: Adrian Daub, *„Zwillingshafte Gebärden" Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2009, S. 68.

ben, durchaus auf Opernmelodien basieren können, die das Titelblatt nicht verrät.[50] Erst ein Blick in den Druck selbst gibt hierüber Aufklärung, weswegen von einer gewissen Dunkelziffer an nicht erfassten Opernbearbeitungen ausgegangen werden muss.

Hilfreich zeigt sich bei der Ermittlung der Opernbearbeitungen zudem die Abschrift des Stichbuchs Adolph Martin Schlesingers von dessen Nachfolger Robert Lienau (1838–1920), die vor allem bezüglich der Plattennummern Ergänzungen ermöglicht.[51] Fehlende oder unvollständige Daten werden bestmöglich durch weitere zeitgenössische Periodika ergänzt: aufgrund ihrer Verfügbarkeit bevorzugt durch die Tageszeitung *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Haude & Spenersche Zeitung),[52] wobei ein stichprobenhafter Vergleich mit der zweiten großen Berliner Tageszeitung, der *Königlich privilegierten Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung)[53] ergab, dass sich die Anzeigen der Musikverlage zu neu erschienenen Musikalien in den beiden Periodika weitestgehend decken. Für die Zeit ab 1824 wird zudem die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*[54] mit ihren regelmäßigen Beilagen zu Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt hinzugezogen, ebenso die *Berliner Schnellpost* ab 1826 sowie stichprobenhaft einige weitere lokale Periodika wie *Der Freimüthige*, wobei dessen *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger* auch der *BamZ* beilag und ab 1827 in *Verzeichniss von Musikalien, welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung Unter den Linden No. 34, zu haben sind* umbenannt wurde. Anzeigen aus überregionalen Periodika vervollständigen zusätzlich die ermittelten Daten. Hier wären unter anderem die *Allgemeine musikalische Zeitung*[55] oder die *Cäcilia* zu nennen, sowie Tages- oder Unterhaltungszeitungen wie die *Leipziger Zeitung* oder die *Zeitung für die elegante Welt*.

---

50 Die hier erwähnten Drucke stammen aus dem Besitz von Prof. Dr. Axel Beer (D-KWbeer), der die notwendigen Einblicke zur Identifizierung der Opernmelodien gewährt in Axel Beer, „Überlegungen zum Thema Opernderivat", in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musikkulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 337–351.

51 Stichbuch Schlesinger, Abschrift von Robert Lienau, Provenienz: Frankfurt am Main, Verlag Zimmermann, vermutlich verkauft. Ein Einblick in die Eintragungen war bis zu dem Jahr 1825 möglich.

52 In dieser Arbeit werden die Angaben zu den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Haude & Spenersche Zeitung) durch *Berlinische Nachrichten* abgekürzt.

53 Die *Königlich privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung) wird im Folgenden als *Vossische Zeitung* bezeichnet.

54 Die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* wird im Folgenden durch das Kürzel *BamZ* abgekürzt.

55 Im Folgenden abgekürzt als *AmZ*.

Eine Zuordnung mancher Opernbearbeitungen zu einem Berliner Musikverlag erfordert die korrekte Interpretation der Verlagsanzeigen, die nicht immer zweifelsfrei durchführbar ist. Während die Worte „erschienen" und „aus dem Verlag von" klar darauf hindeuten, dass die im Anschluss aufgelisteten Musikalien aus dem inserierenden Verlag stammen, ist im Gegenzug die Formulierung „zu haben" mit Vorsicht zu behandeln. Sie zeigte in der Regel alle Musikalien an, die das Sortiment der Musikalienhandlung führte und umfasste auch Drucke aus fremden Verlagen. Zu Weihnachten „empfahlen" die meisten Musikverlage zudem eine Reihe von Musikalien, die sowohl aus ihren eigenen als auch aus fremden Verlagen stammten. Nicht bei allen Opernbearbeitungen gelingt eine eindeutige Zuordnung durch den Abgleich mit anderen Anzeigen oder in Bibliotheken überlieferten Exemplaren, weswegen solche Bearbeitungen nicht in die Datenbank aufgenommen wurden. Ebenso zeigt sich mitunter das präzise Erscheinungsjahr einer Opernbearbeitung als schwierig zu ermittelnde Angabe. Es kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass möglicherweise auch solche Musikalien dem Erscheinungszeitraum von 1815 bis 1828 zugeordnet sind, die bereits einige Jahre vorher oder nachher auf den Musikalienmarkt kamen. Zur zeitlichen Einordnung der erschienenen Opernbearbeitung in Relation zum Spielplan der Berliner Bühnen dient die Datenbank des Projektes *Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Berliner Oper, Berlin ca. 1815–1828*, die die Aufführungsdaten von Bühnenwerken in der Residenzstadt zwischen 1810 und 1830 zur Verfügung stellt.[56]

An die 2000 ermittelte Bearbeitungen von 263 verschiedenen Bühnenwerken aus Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 sowie deren Auswertung, Analyse und Interpretation ermöglichen in dieser Arbeit einen Einblick in die Opernrezeption der Ära Brühls. Dabei erfolgen quantitative Auswertungen sowohl zu den am häufigsten bearbeiteten Opern als auch zu den Bearbeitungsarten, instrumentellen Besetzungen und gewählten Favoritmelodien, die für die nähere Betrachtung der Bearbeitungen in den jeweiligen Kapiteln relevant und im Anhang einzusehen sind. Aufgrund der aus den Daten gewonnenen Erkenntnisse ist dieses Werk in Kapitel unterteilt, die sich jeweils einer Art von Opernbearbeitung widmen. Hierfür wurden Berliner Musikverlagsprodukte aus dem betrachteten Zeitraum in Bibliotheken ermittelt und auf ihre Eignung als Opernbearbeitungsbeispiele hin überprüft. Die Auswahl der betrachteten Bearbeitungen hängt von mehreren Faktoren ab: Einerseits müssen die Drucke entweder in digitalisierter oder physischer Form gut in den besitzenden Bibliotheken zugänglich sein, andererseits die darin bearbeiteten

[56] https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830

Bühnenwerke als Partitur vorliegen, damit eine Analyse der Bearbeitungstechnik erfolgen kann.

Ein großes Problem stellt dabei die mangelhafte Überlieferung der Opernbearbeitungen dar. Als überwiegend für den Privatbesitz erworbene Notendrucke und Gebrauchsgegenstände haben viele die Jahrhunderte nicht überdauert und wurden selten gezielt gesammelt und erhalten. Dennoch ließen sich in den Bibliotheken weltweit einige Exemplare aufspüren – viele sind bereits digitalisiert und konnten für diese Arbeit eingesehen werden, mitunter konnte aber nur mit dem Katalogeintrag der Bibliothek gearbeitet werden. Ein weiteres Problem ist der Vergleich der Bearbeitungen mit dem Notentext der Oper. Nicht für alle betrachteten Noten kann immer ein zeitgenössischer Druck oder eine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe zum Vergleich mit der Vorlage herangezogen werden, weswegen auf alternative Ausgaben ausgewichen wurde. Die inhaltliche und musikalische Analyse der Opernbearbeitungen in dieser Arbeit dient der Ermittlung von spieltechnischem Anspruch und Zielgruppe der beispielhaft ausgewählten Musikalien.

Als populärste Form der Opernbearbeitung zwischen 1815 und 1828 wird in Kapitel 3 der Klavierauszug genauer betrachtet. Hier liegt der Schwerpunkt weniger auf der musikhandwerklichen Bearbeitungstechnik der betrachteten Drucke als auf den diversen Verwendungszwecken des Klavierauszugs im Alltag des Berliner Publikums. Damit einhergehend wird sich sowohl mit dem Herstellungsprozess im Musikverlag, als auch mit der musikalischen Bildung der Berliner:innen auseinandergesetzt. Unterstützend zu den bereits erwähnten Quellen wurden hierfür autobiographische Aufzeichnungen herangezogen. Als besonders aufschlussreich zeigen sich dabei die Tagebücher der Berliner Bürgerstochter Lili Parthey (1800–1829), die in einer Übertragung überliefert sind.[57] Die Zeitzeugin gibt wichtige Einblicke in das Alltagsleben einer weiblichen Angehörigen des gehobenen Berliner Bürgertums, weswegen ihre Aufzeichnungen in dieser Arbeit oft zitiert werden.[58]

Lili Parthey war die Tochter des Berliner Musikers, Verlegers und Hofrats im Preußischen General-Finanzdirektorium, Daniel Friedrich Parthey (1745–1822), der um die Mitte der 1790er Jahre nach Berlin gekommen war. Der wohlhabende Bürger lebte dort mit seinen Kindern Gustav

---

57 Bernhard Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit*, Leipzig 1928.

58 Die historische Relevanz der Tagebücher erkennt auch David L. Montgomery in einem 1990 erschienen Aufsatz zu Lili Partheys Tagebüchern, wo er primär auf ihre Begegnungen mit der musikalischen Elite Berlins sowie ihre Schilderungen zum Musikbetrieb in der Residenzstadt eingeht, siehe David L. Montgomery, „From Biedermeier Berlin: The Parthey Diaries Excerpts in Translation, with Commentary and Annotation", in: *The Musical Quarterly* 74/2 (1990), S. 197–216.

(1798–1872) und Lili aus erster Ehe, seiner zweiten Frau Charlotte (geb. Eichmann, 1779–1861) und dem gemeinsamen Sohn Moritz Pancratius (geb. 1807) zusammen.[59] Die Familie Parthey war äußerst wohlhabend, was sich in ihrer Bildung und Lebensart widerspiegelt, und rezipierte vermutlich die tagesaktuellen Bühnenwerke als Konsument:innen von Berliner Musikverlagsprodukten.[60] Während Lili Partheys Tagebücher als tagesaktuelle Momentaufnahmen ungefilterte Eindrücke ihres Alltags überliefern, wurde eine weitere, retrospektiv verfasste Quelle aus der Autorschaft eines Familienmitgliedes ergänzend hinzugezogen. Gustav Partheys *Jugenderinnerungen* enthalten die Berichte des erwachsenen Bürgersohns von 1871 und tragen erheblich zu einem tieferen Verständnis der kulturellen Bildung der Geschwister bei.[61]

Kapitel 4 untersucht Opernbearbeitungen, die primär in der Öffentlichkeit erklangen, nämlich Arrangements für Militärmusik. Dabei wird sowohl auf die verschiedenen Bearbeitungen für diese Besetzung eingegangen als auch auf ihre Aufführungskontexte und Bearbeiter. Als aufschlussreiche Quellen für die Wahrnehmung und Verwendung von Militärmusik im Berliner Alltag dienen dabei die lückenhaft in Übertragung überlieferten Tagebücher des Tenors und Hofopernsängers Carl Adam Bader, die nicht nur Einblicke in den alltäglichen Proben- und Spielbetrieb der Berliner Bühnen ermöglichen, sondern auch Informationen zum Berliner Alltagsleben bieten.[62]

In Kapitel 5 werden Tänze mit Opernmelodien näher beleuchtet. Hierzu erfolgt einführend eine ansatzweise Aufarbeitung der Berliner Tanzkultur zwischen 1815 und 1828. Besonders hilfreich sind hierbei die

---

59 Siehe den Artikel zu Parthey, Friedrich, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A002381 [28.03.2022].

60 Lili wurde von ihrem Vater mit einer Mitgift von 100.000 Talern ausgestattet (Der Sänger Carl Adam Bader notiert in seinem Tagebuch am 3. November 1823: „Besuch des Herrn [Bernhard] Klein; er heiratet ein Mädchen von 100.000 Taler ...“, siehe Ernst Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1991, S. 60), wodurch sie zu einer begehrten Heiratskandidatin avancierte. In ihren Tagebüchern berichtet sie von zahlreichen Heiratsanträgen, die zum Teil aus dem Nichts von ihr weitgehend fremden Männern kamen; dies liegt sicherlich zu großen Teilen auch in ihrer hohen Aussteuer begründet. Letztendlich heiratete sie 1824 ihren Klavierlehrer, den Familienfreund Bernhard Klein (1793–1832), mit dem sie drei Töchter bekam. Der bei Zelter ausgebildete Komponist hatte 1819 die jüngere Berliner Liedertafel gegründet, die sich auf Männergesang spezialisierte und seine erste Oper *Dido* wurde am 15. Oktober 1823 in Berlin unter seiner Leitung uraufgeführt (siehe Michael Zywietz, Art. „Klein, Bernhard, BIOGRAPHIE“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48764 [19.01.2023]).

61 Gustav Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 1 und 2, Berlin [1871].

62 Verwendet wurden in dieser Arbeit: Ernst Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 2, 3 und 4/1, Frankfurt am Main 1991.

Informationen zum Leben in der Residenzstadt um das Jahr 1821, die das *Neuests topographisch-statistische Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen* von Johann Wilhelm David Korth liefert. Detailliert listet der Autor nicht nur die geographische Anlage der Stadt auf, sondern gibt auch einen Überblick über die Einwohner:innen, Staats- und Stadtbehörden, religiöse Glaubensrichtungen, Armenversorgung, Gewerbe und Handel, Währungs-,[63] Maß- und Gewichtseinheiten, Gefängnisse und Gerichte, die Berliner Lebenshaltung in Form von Lebensmitteln, Haushaltsgegenständen, Mieten etc., Gaststätten und Restaurants, Freizeitangeboten, Vergnügungsorten und vieles mehr.[64] Viele wichtige Hinweise zu den Gepflogenheiten auf den Berliner Bällen konnten dieser Quelle entnommen werden. Nach der Einführung in die Berliner Tanzkultur folgt in Kapitel 5 eine Untersuchung der durch Tanz erfolgten Opernrezeption in Form von Analysen ausgewählter Tanzarrangements von Opernmelodien aus Berliner Musikverlagen. Die Drucke werden nicht nur im Hinblick auf ihre musikalische Faktur betrachtet, sondern auch auf ihre diversen Verwendungszwecke im Alltag des Berliner Publikums.

Dem bearbeitenden Umgang mit einzelnen Opernmelodien geht Kapitel 6 nach. Dabei werden einerseits Variationswerke betrachtet, andererseits Potpourris und Fantasien, Rondeaus und andere, freiere Formen von Favoritmelodiebearbeitungen. Besonders aufschlussreich sind hier die bearbeiteten Opernthemen, die aufgrund der Häufigkeit ihrer Verwendung Rückschlüsse auf die Rezeption ihres Ursprungswerkes geben können. Zudem wird auf in Berlin beliebte Virtuos:innen sowie die diversen Verwendungszwecke von Bearbeitungen mit Opernmelodien im musikalischen Berliner Alltag eingegangen.

Die Betrachtung von Opernreduktionen für verschiedene kammermusikalische Besetzungen jenseits des Klaviers in Kapitel 7 bringt einen zusätzlichen Blickpunkt bezüglich des Geschlechts der Zielgruppen der

---

63 Bezüglich der Währung befindet sich die Ära Brühls in einem Wechsel der Währungseinheiten. 1821 wurde der Taler offiziell in Reichstaler geändert und der gute Groschen in Silbergroschen. Die Änderung brauchte jedoch eine Weile, um sich durchzusetzen, weswegen nicht immer eindeutig zu ermitteln ist, um welche Währung es sich genau handelt. Dies ergibt auch Probleme bezüglich der Umrechnung, da 1 Taler 24 gute Groschen betrug, 1 Reichstaler jedoch 30 Silbergroschen. Das Geld wurde außerdem in „Courantgeld", das durch den Feingehalt des Landes gesichert war, und Scheidemünzen, die meist minderwertig und durch einen Zwangskurs oder Kredit gesichert waren, unterschieden. Sofern die Währungseinheit nicht ermittelt werden konnte, wird daher in dieser Arbeit von der alten Währung vor 1821 grundlegend ausgegangen, da diese von Buchhändlern noch bis 1846 beibehalten wurde, siehe Doris Reimer, *Passion & Kalkül. Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776–1842)*, Berlin u.a. 1999, S. [27]–29.

64 Johann Wilhelm David Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen*, Berlin 1821.

jeweiligen Opernbearbeitungen mit sich. Mit Hilfe diverser Quellen und Analysen der musikalischen Faktur überlieferter Drucke für verschiedene musikalische Besetzungen wird herausgearbeitet, dass allein aufgrund der Instrumentation einer Opernbearbeitung die intendierte Zielgruppe absehbar ist. Dabei wird auf drei kammermusikalische Besetzungen fokussiert: Opernreduktionen für Blasinstrumente, Gitarre und Streichinstrumente.

Kapitel 8 führt die Ergebnisse der vorherigen Kapitel abschließend zusammen und demonstriert beispielhaft anhand Carl Maria von Webers *Oberon* die Rezeptionsprozesse eines Bühnenwerks durch Opernbearbeitungen im Berlin des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Die Rezeptionsgeschichte des letzten Bühnenwerks des Komponisten zeigt sich dabei gleichsam als repräsentatives und einzigartiges Beispiel für die Wahrnehmung und Wirkung von Opernbearbeitungen in Berlin zwischen 1815 und 1828.

Die Erkenntnisse dieser Arbeit werden durch vielfältige textliche Quellen gestützt, die einerseits in den zeitgenössischen Periodika in Form von Rezensionen und Werbeannoncen Hinweise auf Zielgruppen und Verwendungszwecke der Opernbearbeitungen sowie die Wahrnehmung und Wirkung des jeweiligen Bühnenwerkes im Alltag der Berliner Bevölkerung geben, andererseits in Form von Einträgen in zeitgenössischen Monografien über die Stadt Berlin, Memoiren von Zeitgenossen, Tagebüchern und Briefen Rückschlüsse erlauben. Die Quellen zur politischen und ökonomischen Lage der Berliner Händler:innen nach der Befreiung von der napoleonischen Besatzung machen im folgenden Kapitel den Anfang.

2 Opernbearbeitungen im Spiegel der Musikverlagsproduktion

2.1 Der wachsende Bedarf an Opernbearbeitungen in Berlin: Eine historische Einordnung

> Berlin im August 1819.
> Zu den erfreulichen Erscheinungen, die der Friede, welcher nach und nach seine segnenden Kräfte zu entwickeln anfängt, hervorbringt, gehört unstreitig das frische Aufblühen der Künste und Wissenschaften. Inwiefern im Staat die äußerliche Ausbreitung derselben, welche großentheils durch den Hebel des Handels bewirkt wird, mittelbar zu befördern im Stande ist, das zeigt sich vorzüglich durch den Flor, in welchem Kunst- und Buchhandlungen stehen. Die drückenden Kriegsjahre hatten in dieser Hinsicht einen großen Rückschritt zur Folge, der sich jetzt jedoch zu wenden angefangen, und in ein wirksames Vorwärtsstreben verwandelt hat. Damals klagten alle Buchhändler über Mangel an Absatz, und die Schriftsteller und Künstler über die Schwierigkeit, Verleger zu finden; so giengen alljährlich bedeutende Handlungen ein, und die fortbestehenden verfielen mehr und mehr.[1]

Dieser Abschnitt im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* von 1819 veranschaulicht den Einfluss, den die aktuelle politische Lage auf das Kulturleben Berlins hatte und zeigt zugleich, dass Kunstschaffende und Verlage in Interdependenz koexistierten. Die Kriegsjahre erforderten den Fokus auf das Notwendigste und ließen auch für Luxusgüter wie Musikalien nur wenige finanzielle Mittel übrig. Brühls Intendanz beginnt gemeinsam mit dem Frieden, der mit sich brachte, wie Ilja Mieck in *Geschichte Berlins* schreibt, dass „Nach einem Jahrzehnt des nahezu ununterbrochenen Ausnahmezustandes [...] die Normalität wieder zu ihrem Recht“[2] kommen konnte. Mit dem Ende der Befreiungskriege wuchs in Berlin parallel zur Wirtschaft auch der Bedarf an Musikalien und somit an Opernbearbeitungen, wie im Verlauf des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts zu beobachten ist.

Nach der Befreiung von der Napoleonischen Besatzung und dem Wiener Kongress war die wirtschaftliche Lage der Residenzstadt für Musikverlage jedoch vorerst denkbar schlecht – in Kriegszeiten besaß das Publikum nicht nur weniger Geld für den Erwerb von Musikalien, son-

---

1 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 34 (August 1819), S. 486.

2 Ilja Mieck, „Von der Reformzeit zur Revolution (1806–1847)“, in: *Geschichte Berlins*, Bd. 1: *Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe, München 1987, S. 407–602, hier S. [478].

dern es behinderten auch unsichere Wege Warentransporte mit Materiallieferungen für die Herstellung, und der überregionale Handel litt gleichfalls darunter.[3] Ein richtiger Aufschwung des Musikverlagswesens lässt sich daher erst in der stabileren Wirtschaftslage ab 1819 mit zahlreichen Verlagsgründungen beobachten, was von der gewachsenen Kaufkraft des Berliner Publikums und einer gesteigerten Nachfrage nach Musikalien zeugt. Opernbearbeitungen wurden zwischen 1815 und 1828 kontinuierlich in den Berliner Musikverlagen produziert. Eine Auswertung der Einträge im *Handbuch der musikalischen Literatur* im untersuchten Zeitraum[4] zeigt, dass es sich zum Beispiel bei den dort als im Verlag von Schlesinger in Berlin erschienen angezeigten Verlagsprodukten zu etwa 56 % um Bearbeitungen und Derivate von Bühnenwerken für diverse Hausmusikbesetzungen oder Militärmusik handelt.

Ob dieser knapp über die Hälfte der angebotenen Verlagsartikel ausmachende Anteil an Opernbearbeitungen gegenüber Musikalien, die nicht mit Bühnenwerken in Verbindung stehen, auf andere Musikverlage im deutschsprachigen Raum übertragbar ist, konnte aufgrund der hierzu nötigen, diesen Rahmen sprengenden Recherche nicht ermittelt werden. Die Fülle an Opernbearbeitungen im *Handbuch der musikalischen Literatur* lässt jedoch darauf schließen, dass solche Drucke auch anderen Musikverleger:innen als wichtige Einkommensquelle dienten.[5] Um das Berliner Musikverlagswesen und die dort erschienenen Opernbearbeitungen als Rezeptionsform geographisch und zeitlich zugespitzt auf das Berlin der Ära Brühls musikgeschichtlich einordnen zu können, ist vorerst ein genaueres Verständnis der politischen, wirtschaftlichen und politischen Umstände der Residenzstadt ab 1815 notwendig.

Die Lage in Berlin ab 1815

Die französische Besatzung Berlins Ende Oktober 1806 brachte massive finanzielle Strapazen für die Bevölkerung mit sich, da tausende Soldaten bei den Einwohner:innen einquartiert wurden und mitsamt ihrer Pferde versorgt werden mussten. Erst im Dezember 1808 zogen die französi-

[3] Dies stellt Britta Constapel für den Verlag Johann André in Offenbach fest, siehe Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main*, S. 56. Es ist davon auszugehen, dass die Berliner Musikverleger mit vergleichbaren Widrigkeiten zur Zeit der Napoleonischen Kriege zu kämpfen hatten.

[4] Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur,* Bände 1815–1829, durchgesehen wie im Kapitel „Einleitung" beschrieben.

[5] Eine Vermutung, die u.a. Axel Beer für einen hohen Anteil an Bearbeitungen im Verlagsprogramm des Leipziger Bureau de Musiques bestätigt, siehe Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 74.

schen Truppen wieder ab und 1809 konnte die preußische Königsfamilie aus ihrem Exil in Königsberg zurückkehren. Die ökonomischen Schäden, die durch die Besatzung Napoleons und die hohen Kosten der Finanzierung des Militärs sowie die Zerstörungen privaten Eigentums durch Einquartierungen verursacht worden waren, konnten jedoch nicht sofort kompensiert werden.[6] Die mit der Besatzung und den anschließenden Befreiungskriegen 1813 bis 1815 einhergehende immense Schuldenlast der Stadt musste ab der Friedenszeit, die auch das Ende einer über zwanzig Jahre andauernden europäischen Kriegsphase bedeutete,[7] langsam abgebaut werden.[8] Eine heftige Hungersnot, ausgelöst durch die Explosion des Vulkans Tambora in Indonesien im April 1815[9] und darauffolgende weltweite Missernten 1816 und 1817, hemmte zudem zunächst einmal das wirtschaftliche Wachstum, was erst 1818 zu einem allmählichen und 1819 schließlich zu einem rapiden Sinken und einer Normalisierung der Getreidepreise führte.[10]

Die wirtschaftlichen Umstände der Kriegszeit beeinflussten die Berliner Musikverlagslandschaft enorm: Es kam nicht nur zu Schließungen

---

6 Insgesamt wurden ca. 12,5 Millionen französischer Soldaten in Berlin über die zwei Jahre der Besatzung hinweg einquartiert, was die Bevölkerung und die Stadt 8,631 Millionen Taler kostete. Dabei wurden nicht nur bei der reichen Bevölkerung, sondern auch in kleineren Häusern und Mietwohnungen Soldaten untergebracht, wobei Einwohner:innen, die keine Durchmarschierenden aufnehmen konnten, Ausgleichszahlungen leisten mussten, siehe Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 428. Mit diesen finanziellen Belastungen hatte z.B. auch der Berliner Musikverleger Johann Carl Friedrich Rellstab (1759–1813) zu kämpfen, wie Karl Freiherr von Ledebur im *Tonkünstler-Lexicon Berlins* schreibt: „Der Krieg von 1806 brach aus, Berlin ward von den Horden der Feinde überschwemmt; alle Hausbesitzer wurden mit Einquartirungen überbürdet, und R.[ellstab] erhielt mitunter an einem Abend 20 Mann Einquartirung und 12–14 Pferde zu beköstigen. Unter solchem Drucke und der allgemeinen Entmuthigung musste die Kunst natürlich darniederliegen; wozu noch kam, dass R. durch die Zeitumstände fast sein ganzes Vermögen verlor und seine Druckerei schliessen musste.“, siehe Karl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, Berlin 1861, S. 452.

7 Siehe hierzu überblickshaft das 2. Kapitel in Wolfgang Behringer, *Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte*, München [4]2016, S. [17]–19.

8 1817 beliefen sich die Schulden der Stadt auf 4,2 Millionen Taler. Bis 1840 waren davon erst 1,3 Millionen zurückgezahlt, siehe Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 505.

9 Es hatte bereits in den 1810er Jahren weltweit häufiger Vulkanausbrüche gegeben, was zu einem globalen Sinken der Temperaturen führte. Der Ausbruch des Tambora sorgte jedoch für Asche in der Atmosphäre, die global auffiel und eine schwächere Sonnenstrahlung bewirkte. Siehe Behringer, *Tambora und das Jahr ohne Sommer*, S. 22–45.

10 Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“ 1815–1845/49*, München 1987, S. 27f.

von vor dem Krieg gegründeten Musikverlagen, sondern auch Musikverlagsneugründungen stagnierten aufgrund der ökonomischen Lage vorerst. Mit zunehmendem Wohlstand aufkommende Freizeit, die von den Berliner:innen mit Musik gefüllt werden wollte, erforderte schließlich ab 1819 mehr Musikverlagsprodukte. Die preußischen Reformen, allen voran die Einführung der Gewerbefreiheit 1810 und die Aufhebung der preußischen Binnenzölle 1818, leisteten zudem nicht nur einen entscheidenden Beitrag zur freien Marktwirtschaft, sondern beförderten auch die Entstehung neuer Musikverlage.[11] Als wachsende Residenzstadt, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Weltstadt entwickelte, verfügte Berlin mit seinem Bevölkerungsreichtum über immer mehr zahlkräftige Kundschaft. Durch einen jährlichen Überschuss an Zuwanderungen gegenüber Abwanderungen sowie einen Geburtenüberschuss wuchs die Bevölkerung Berlins von 197717 Einwohnern 1816 signifikant auf 236494 Einwohner 1828.[12]

Die überwiegend aus der Mark Brandenburg und der preußischen Provinz Sachsen stammenden Zuwandernden setzten sich aus vier grob unterteilbaren gesellschaftlichen Gruppen zusammen: Eine – zahlenmäßig kleinste – Gruppe von Wohlhabenden, die in Berlin oft schon eine gesicherte Existenz hatten, die sie fortführen und/oder ausbauen konnten; eine wesentlich größere Gruppe von Arbeiter:innen, die eine Anstellung suchten (Tagelöhner:innen, Handwerksgesellen, kleine Gewerbetreibende, Lehrer:innen, Künstler:innen, Wissenschaftler:innen etc.); eine dritte Gruppe von Prostituierten, Vagabunden, Kleinverbrecher:innen, Bettler:innen und anderen, „die Liederlichen, die Abenteurer, die Lumpen aller Klassen, aller Provinzen, aller Länder“,[13] oft auf der Flucht vor der Polizei vom Land in die Anonymität der Großstadt verschwunden; schließlich die vierte Gruppe der Soldaten, die „Proletarier im Kleide des Königs“,[14] die für den Militärdienst nach Berlin gekommen waren und nach Ausscheidung aus diesem oft blieben, Familien gründeten und als Kutscher, Bedienstete, Hausknechte oder Tagelöhner in der Großstadt arbeiteten.[15] In der Geschichte Berlins spielte das Militär bereits vor den Kriegsjahren und auch in ihrer Folge eine wichtige Rolle: Rund 8 % der Bevölkerung setzte sich durchgehend aus Militärpersonen, die im Stützpunkt der Residenzstadt stationiert waren, zusammen.[16] Die Gruppen der Zuwandernden waren in ihrer sozialen und beruflichen Konstellation auch auf die

---

11 Vgl. Hagen W. Lippe-Weißenfeld, *Das Klavier als Mittel politischer Distinktion im Zusammenhang mit der Entwicklung des Klavierbaus in London und Berlin an den Beispielen Broadwood und Bechstein*, Diss. Freie Univ. Berlin 2006, S. 54.

12 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 480–483.

13 Friedrich Saß, *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung*, Leipzig 1846, S. 252.

14 Ebenda.

15 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 489.

16 Ebenda, S. 487.

generelle Zusammensetzung der Einwohner:innen Berlins übertragbar und verschmolzen mit der dortigen Gesellschaft.[17]

Der Patriotismus, der während der Befreiungskriege ab 1812 in Berlin erwacht war, wurde nach dem Wiener Kongress 1815, bei dem der neu gegründete Deutsche Bund eine antinationale und antiliberale politische Richtung einschlug, von staatlicher Seite wieder eingedämmt. Die Reaktion der enttäuschten Berliner Bürger:innen darauf war der Rückzug aus dem öffentlichen Leben und der Politik heraus ins Häusliche, wo man sich auf möglichst behagliche und beschauliche Weise in Geselligkeit der Kunst und Literatur widmete. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die „Biedermeierzeit" und die damit einhergehende Freizeitgestaltung nur einen kleinen, für so viel freie Zeit ausreichend wohlhabenden Teil der Berliner Bevölkerung betraf. Die Mehrheit der Berliner:innen kämpfte mit sozialen und ökonomischen Problemen, die mit der wachsenden Einwohnerzahl, steigenden Mieten, zunehmender Industrialisierung und darauf folgendem Arbeitsplatzverlust einhergingen.[18] Schließlich sorgten die Karlsbader Beschlüsse 1819 als Reaktion auf die patriotischen Bewegungen innerhalb der Bevölkerung für die Einführung der Überwachung von Universitäten, Presse- und Bücherzensur sowie ein verschärftes Polizeiwesen, das zahlreiche Spitzel und Denunzianten mit sich brachte.[19] Da öffentliche Kritik an den politischen Entscheidungen der Regierung Konsequenzen – wie etwa Gefängnisstrafen – haben konnte, wurden private Zusammenkünfte beliebter, wo man mit ausgesuchten Bekannten offener sprach.[20] Bei solchen privaten Salons, Soirées oder Teekränzchen wurden aber auch andere aktuelle Themen, zum Beispiel das Berliner Theaterleben, diskutiert.

Das aktuelle Bühnengeschehen, das für die Berliner:innen eine wichtige Rolle spielte, bot jederzeit einen ungefährlichen Gesprächsstoff. Seit der Intendanz Ifflands wurde das Theater nicht nur von den obersten Schichten besucht, sondern war auch eine wichtige Berliner Institution, die eine große öffentliche Aufmerksamkeit erregte.[21] Während die Logen im ersten Rang als teuerste Plätze durch Angehörige des Hofes, Adlige und das gehobene Bürgertum der höchsten Verwaltungsstellen belegt wurden, befanden sich die übrigen Bürger:innen im zweiten und dritten Rang sowie im Parkett. Die Wohlhabendsten unter ihnen, wie zum Bei-

17 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 489.

18 Ebenda, S. [522]f.

19 Ebenda, S. 524.

20 Bodo Rolika, „Publizistik, Presse und Zensur während der Restaurationszeit (1815–1830) in Berlin", in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [261]–278, hier S. 273f.

21 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 537.

spiel höhere Beamte, Fabrikanten, Bankiers, Kaufleute oder wohlhabende Handwerker mit ihren Familien, wählten dabei Plätze in den Parterrelogen sowie auf den Sperrsitzen. Die günstigeren Stehplätze im Parkett und die Plätze im dritten Rang wurden von Studierenden, Offizieren und jungen Kaufleuten beansprucht, zu denen sich an Sonn- und Feiertagen Handwerker, Hausmädchen und Bedienstete gesellten.[22] Weibliche Besucherinnen, denen noch im 18. Jahrhundert nur die Logen offenstanden, durften ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts auch im Parkett Platz nehmen.[23] Dieses vielfältig zusammengesetzte Publikum sorgte dafür, dass Theaterangelegenheiten auch in den Berliner Zeitungen intensiv diskutiert wurden und damit eine noch breitere Öffentlichkeit fanden.[24]

Entsprechend groß war das Interesse der Zuschauer:innen, die auf den Berliner Bühnen gehörte Musik auch in kleineren gesellschaftlichen Rahmen noch einmal nachzuerleben. Die Möglichkeit hierzu bot der Kauf der gedruckten Noten von Arrangements der Opern-, Operetten-, Ballett- und Schauspielmelodien für diverse in der Hausmusik gebräuchliche Instrumente, vor allem aber für das Klavier. Mit der Weiterentwicklung und Industrialisierung des Instrumentenbaus wurden Musikinstrumente im Laufe des 19. Jahrhunderts immer erschwinglicher und boten auch weniger vermögenden Berliner:innen eine musikalische Bildung im eigenen Heim.25 Die Berliner Musikverleger:innen sorgten durch sorgfältige Beobachtung des Publikums für die gewünschten Drucke. Dies erklärt auch den zu Beginn des Kapitels erwähnten großen Anteil an Opernbearbeitungen im Verlagsprogramm Schlesingers. Mit der Erholung der Wirtschaft wuchs die Nachfrage nach Unterhaltungsmusik im privaten und öffentlichen Raum, zu deren Zweck die meisten der Opernbearbeitungen entstanden. Obwohl durch den Import an Musikalien überregionaler Musikverlage, zum Beispiel aus Leipzig, Wien oder Paris, durch die Geschäftsbeziehungen der Händler:innen und Verleger:innen ein Teil der Nachfrage gedeckt werden konnte,[26] schuf die wachsende Kundschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts fruchtbaren Boden für neue Verlagsgründungen. Insbesondere die Melodien tagesaktueller Opern, die auf den Berliner Bühnen aufgeführt wurden, konnten so den Kund:innen passend in der Berliner Version mit allen loka-

---

22 Bitter-Hübscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*, S. 417.

23 Siehe Lena Blessing, *Das deutsche Theater im Spiegel des Theaterromans des 19. Jahrhunderts. „... aber die Theaterwelt ist überhaupt eine ganz andere als die gewöhnliche ...“*, Berlin 2010, S. 97f.

24 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 537.

25 Vgl. Kapitel 2 und 3 in: Lippe-Weißenfeld, *Das Klavier als Mittel politischer Distinktion*.

26 Gröbenschütz & Seiler hatten 1814 beispielsweise ein großes Lager an Musikalien aus dem Verlag des Leipziger Bureau de Musique, Geschäftsbeziehungen bestanden mit dem Leipziger Verlag auch zu Schlesinger und Concha, siehe Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 148f.

len Anpassungen – wie Übersetzungen, Textanpassungen oder Einlagearien – zur Verfügung gestellt werden, ohne dass noch auf eine Zusendung von außerhalb gewartet werden musste, die möglicherweise nicht der aufgeführten Berliner Version entsprach. Dabei waren Repertoireopern genauso beliebt wie neu komponierte, denn auch eine schon länger nicht mehr gehörte Oper konnte bei einer erneuten Aufführung das Verlangen im Publikum wecken, die Musik zu Hause noch einmal nachzuempfinden.

Nach wie vor blieben Musikalien jedoch ein Luxusgut und nur ein kleiner Teil der Bevölkerung verfügte über die finanziellen Mittel, die zum Erwerb von Musikalien notwendig waren. Ein Tagelöhner konnte mit den 8 Groschen, die er für einen Tag Arbeit erhielt (je nach Art der Arbeit war das der maximale Lohn),[27] vermutlich gerade so am Existenzminimum überleben – selbst wenn er den Eintritt für einen Opernbesuch nach langem Sparen hätte aufbringen können, wäre ihm wahrscheinlich allein aufgrund seiner minderwertigen Kleidung der Zutritt verwehrt worden, von der Finanzierung von Musikunterricht, einem Instrument oder Noten ganz zu schweigen. Ganz ohne Musik mussten die untersten Schichten aber nicht auskommen, denn die vielseitige Berliner Unterhaltungskultur bot auch ihnen in Tanzlokalen, Gasthäusern, bei Gartenkonzerten, Militärparaden oder durch Drehorgelmusik auf der Straße oft auf Opernmelodien basierte Musik. Der Dichter Per Daniel Amadeus Atterbom (1790–1855) berichtet von seinem Aufenthalt in Berlin im Sommer 1817, fraglos geschönt und vermutlich klischeehaft, wie omnipräsent Kultur – und als ihr Bestandteil auch Opernmusik – im Berliner Alltag war:

> Im übrigen läßt sich nicht leugnen, daß die ästhetische Kultur hier wirklich populär geworden ist; sie ist sogar bis zu den Stiefelputzern und Dienstmädchen herabgestiegen. Die Kellner in den Wirtshäusern prüfen mit Kennerblicken plastische Kunstwerke, die Barbiere sprechen von Schönheitssinn und Kunstgefühl, die Haarschneider von Gemüt und geläutertem Geschmack. Meine Aufwärterin beschwor mich, nicht die Aufführung von Schillers Jungfrau zu versäumen: „Es ist“, sagte sie, „ein dramatisches Gedicht, das der deutschen Nation Ehre macht!“ Auf der Türschwelle des Hauses, welches ich bewohne, saß gestern abend ein Bedienter, blickte in die Abendröte und sang mit schmelzender Stimme aus der Oper Undine: „Rauscht, ihr grünen Bäume, durch die Nacht“ usw. Alle Kindermädchen lesen Fouqué und Hoffmann.[28]

---

27 Saß, *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung*, S. 250.

28 Per Daniel Amadeus Atterbom, *Menschen und Städte. Begegnungen und Beobachtungen eines schwedischen Dichters in Deutschland, Italien und Österreich 1817–1819*, digitalisiert, in: https://www.projekt-gutenberg.org/atterbom/menschen/chap003.html [20.01.2023]. Jene von Atterbom erwähnte Popularität der Künste und Omnipräsenz von Opernmusik in Berlin wird 1809 von E.T.A. Hoffmann in der Erzählung *Ritter Gluck* kritisch betrachtet: „Dann sieht man eine lange Reihe,

Was Atterboom nicht erwähnt, sind die Militärmärsche mit Opernmelodien, die für die unteren Bevölkerungsschichten in Berlin mehrmals täglich zu hören waren und zur Verbreitung der Opernmusik vermutlich einen erheblichen Beitrag leisteten (mehr dazu in Kapitel 4).

Wer sich jedoch das Musizieren im Privaten leisten konnte, wollte oftmals die zuvor im Theater erlebte Musik zu Hause nachspielen. Dabei war nicht zwingendermaßen der Erwerb der gedruckten Noten notwendig: viele Musikverlage boten die Musik in ihren Leihbibliotheken an, in denen man meist auch deutsche und französische Literatur sowie Zeitungen und Zeitschriften ausleihen konnte.[29] Außerdem gab es oft in ihren Geschäften Instrumente und Zubehör wie Saiten oder Bögen zu leihen oder zu kaufen (siehe Kapitel 2.4.5.1). Doch welche Musikverlage gab es im Berlin der Ära Brühls überhaupt und was boten sie ihrer Kundschaft an? Im Folgenden wird zur Beantwortung dieser Frage in Einzelportraits ein Überblick über die Berliner Musikverlagslandschaft zwischen 1815 und 1828 gegeben.

---

buntgemischt – Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw. durch die Linden nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt [...] bis alles in eine Arie aus ‚Fanchon' zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen. [...] ‚Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt. Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem Maße ausgeübt wird, sollt ich meinen, müßte einem Manne von Ihrem künstlerischen Geiste wohl sein!' ‚Sie irren! – Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier wie ein abgeschiedener Geist im öden Raume umherzuirren.' ‚Im öden Raume, hier, in Berlin?' ‚Ja, öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.' ‚Aber die Künstler! die Komponisten!' ‚Weg damit! Sie kritteln und kritteln – verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit, wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn und was weiß ich – können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zumute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten, so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne – es ist lappländische Arbeit.'", Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ritter Gluck*, digitalisiert, in: https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/gluck/gluck.html [25.03.2024].

29 Die Leihbibliotheken der Berliner Musikverlage im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sind bisher nur wenig erforscht. In Tobias Widmaier, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikalienendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken 1998, sind für Ende des 18. Jahrhunderts bis 1830 nur die Leihbibliotheken von Johann Carl Friedrich Rellstab (S. 36–43), Adolph Martin Schlesinger und Rudolph Werckmeister in Oranienburg (S. 74–76) erwähnt. Im Rahmen dieses Werkes konnten jedoch weitere sieben Verlagshandlungen mit Leihbibliotheken in dieser Zeit ermittelt werden (siehe Tab. 2, S. 119).

2.2 Ein reichhaltiges Angebot: Die Berliner Musikverlage und ihre Opernbearbeitungen 1815 bis 1828

> Ach wir armen Berliner! Nicht einmal Musikalien konnten wir sonst kaufen, als wir noch Geld hatten! Jetzt, wo uns der Kitzel zur Musik wenig sticht, [...] muß solche vollständige Musikhandlung, wie die des Hrn. Schlesingers, für uns unnütz seyn, und es wird im Morgenblatt uns aufgebürdet, vor dieser hätte Berlin keine vollständige Sortiments-Musikalienhandlung gehabt. [...] Es bestehen also nun hier wirklich noch nach der Ancienität folgende sechs Musikalienhandlungen: Hummel, Rellstab, Gröbenschütz, Concha, Schlesinger und das Industrie-Comptoir.[30]

Diese leicht ironische Verteidigung der Vielfalt des Berliner Musikverlagswesens von 1812 spiegelt in gewisser Weise die heutige selektive Wahrnehmung der Berliner Musikverlagslandschaft im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wider: Als bekanntester und größter Verleger wird noch immer primär Schlesinger wahrgenommen, während andere Verlage nur am Rande erscheinen. Mit dem Ende der Kriegsjahre und dem Beginn der Intendanz Brühls 1815 beliefen sich die „ältern Handlungen“[31] – trotz eines zurückhaltenden Publikationsverhaltens und Abwartens auf „bessere Zeiten“[32] während des Krieges – nach der Schließung des Rellstab'schen Verlags nur noch auf fünf Berliner Musikverlagshandlungen.

Die sich nach den Kriegsjahren langsam erholende Wirtschaft sorgte jedoch dafür, dass diese Zahl nicht konstant niedrig blieb. Zwar mussten auch nach 1815 weitere Verlage schließen, doch wurden weitaus mehr Musikalienhandlungen neu eröffnet, sodass im Folgenden insgesamt 13 Musikverlage über einen Zeitraum von 14 Jahren hinweg einzeln porträtiert werden können. Als Musikverlag wird in dieser Arbeit ein Unternehmen bezeichnet, das gedruckte Musikalien primär aus eigener, aber auch aus fremder Herstellung vertreibt und dessen Sortiment überwiegend aus Musikalien besteht.[33] Einer dieser Musikverlage ist der von Adolph Mar-

---

30 August Kuhns Antwort auf den im *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 258 (27.10.1812), S. 1032, erschienenen Bericht von Carl Maria von Weber zum Musikverlag Schlesingers, in welchem Schlesinger als erste „bedeutende Musikalienhandlung“ in Berlin vorgestellt wird, zuerst erschienen in: *Der Freimühtige* Nr. 222 (06.11.1812) S. 888 und Nr. 230 (17.11.1812), S. 290, hier zitiert nach dem Nachdruck mit dem Titel „Über den Musikalienhandel“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 259 (28.10.1813), S. 1032.

31 Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

32 Ebenda.

33 Rudolf Elvers schreibt zu den verschiedenen Varianten von Berliner Musikverlagen in seinem Aufsatz *Berliner Musikverleger* auf S. 286: „1. Musikverlage mit angeschlossenem Sortiment und z.T. eigener Herstellung: Rellstab, Hummel, Werkmeister. 2. Privatpersonen, die von ihrer Wohnung aus vertreiben, vornehmlich eigene Werke: der Schauspieler Böheim. 3. Sortimente, die vornehmlich Bücher,

tin Schlesinger, der als erfolgreicher Geschäftsmann das Berliner Musikverlagswesen über Jahrzehnte hinweg mit der größten Musikalienhandlung dominierte, zuerst in der Breiten Straße und dann Unter den Linden.

2.2.1 Adolph Martin Schlesinger

Die Breite Straße, in der Adolph Martin Schlesinger seinen Musikverlag im Haus Nummer 8, direkt neben der Redaktion der Vossischen *Königlich privilegierten Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, im Jahre 1810 eröffnete[34] und ab 1811 eigene Drucke produzierte,[35] hatte im vergangenen Jahrhundert an Prestige eingebüßt. Einst als Zugangsstraße zum Schloss vom Hof als Prachtstraße genutzt, musste sie diese Funktion im 18. Jahrhundert an die Straße Unter den Linden abtreten, die seit dem Antritt Friedrich Wilhelms III. als Hauptzufahrtsstraße zum Schloss genutzt wurde. Die Breite Straße und der Schlossplatz an ihrem Ende rückten in den Hintergrund, wurden zunehmend bürgerlicher und die Breite Straße zu einer der Hauptgeschäftsstraßen Berlins. Der jährlich in diesem Gebiet stattfindende Weihnachtsmarkt entwickelte sich ab 1815 zu einer besonderen Berliner Sehenswürdigkeit, die alle sozialen Schichten ansprach.[36]

Mit seinem wachsenden verlegerischen Erfolg, der ihn bis zu seinem Tod 1838 zum „erfolgreichsten Musikverleger in Preußen“[37] machte, konnte Schlesinger sein Geschäft 1823 schließlich in die prestigereichere Straße Unter den Linden 34 legen, wo es bald zu einem Forum für Musiker:innen, Komponisten, Gelehrte und Musikliebhaber:innen wurde.[38] Auf seinem Weg zum überregional anerkannten und konkurrenzfähigen Musikverleger war für den aus Sülz in Schlesien Zugewanderten der Verkauf von Opernbearbeitungen ein ausschlaggebender Erfolgsfaktor. Wie

daneben aber auch Musikalien anbieten: Windaus und die ‘mehreren Buchhändler’“; in dieser Arbeit wird besonders auf die erste Art von Musikalienhändlern eingegangen, die dritte Art wird ebenfalls am Rande untersucht.

34 Kuhn schreibt, die Handlung sei „einige Zeit“ nach seinem eigenen Kunst- und Industrie-Comptoir entstanden, „ungefähr im Jahr 1808“, siehe Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*.

35 Elvers, *Berliner Musikverleger*, S. 287.

36 Laurenz Demps, „Die Breite Straße“, in: *Vom Mühlendamm zum Schlossplatz. Die Breite Straße in Berlin-Mitte*, hrsg. von Laurenz Demps, Jonas Geist und Heidi Rausch-Ambach, Berlin 2001, S. 9–35, hier S. 15–28.

37 Friedemann Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen (1820–1840)* (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens, Bd. 2), Tutzing 2002, S. 8.

38 Judith Picard und Rudolf Elvers, Art. „Schlesinger, Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15800 [13.01.2021].

schon im vorherigen Kapitel erwähnt, machte über die Hälfte der in Schlesingers Verlag gedruckten Musikalien Opernbearbeitungen aus. Zwischen 1815 und 1828 nahm er, sieht man von den in dieser Arbeit gemeinsam betrachteten Verlagen von Concha und Lischke ab, die mit großem Abstand führende Stellung bei der Publikation dieser Musikalien ein (siehe Tab. 1). Bereits seine ersten Plattennummern werden von Opernbearbeitungen – vor allem von aktuellen, auf den Berliner Bühnen aufgeführten Werken – im Klavierauszug eingenommen; ein Schwerpunkt, den er über die Jahre beibehielt.[39] Besonders durch die Werke Carl Maria von Webers, den er am 5. August 1814 unter Vertrag nehmen konnte, erlangten die bei Schlesinger erschienenen Opernbearbeitungen (vor allem von *Der Freischütz* und *Oberon*) eine überregionalen Verbreitung. Dem Verleger gelang es, das Berliner Publikum stets mit Bearbeitungen der aktuellsten Bühnenwerke für nahezu alle instrumentalen Besetzungen zu versorgen (siehe Tab. 10),[40] was ihm einen Vorteil gegenüber der Berliner Konkurenz verschaffte.

Die Eröffnung eines Musikverlags in Paris durch seinen Sohn Moritz (auch Maurice) Schlesinger (1798–1871) brachte Schlesinger in Berlin zudem ab 1821 wertvolle Kontakte in die damals größte europäische Stadt, vor allem was die aktuellen französischen Opern anbetraf, die teils schon vor ihrer Erstaufführung auf den Berliner Bühnen vom Publikum gefragt waren.[41] Für den Aufbau und die Pflege von Geschäftsbeziehungen zu französischen Musikverlagen war für Schlesinger dieser Kontakt nach Paris essenziell. Im zentralistisch organisierten Frankreich befanden sich fast alle Musikverlage in der Hauptstadt.[42] Das Musikverlagswesen florierte im Paris des 19. Jahrhunderts, das zudem auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaus, insbesondere des Klavier- und Blechblasinstrumentenbaus, große Erfolge aufweisen konnte. Auch französische Unterhaltungsmusik in Form von Opernbearbeitungen wie Potpourris, Opernfantasien und Variationswerken, die schnell und billig hergestellt werden konnten, wurde vielfach von Schlesinger nach Berlin importiert.[43]

Die Sonderstellung des Militärs in Berlin, dessen stationierte Truppen täglich zu den Wachwechseln durch die Straßen marschierten, bedeutete,

---

39 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 9.

40 Vgl. zudem die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen: https://doi.org/10.25366/2024.105.

41 Frank Ziegler, „Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger“, in: *Weberiana* 23 (2013), S. 77–97, hier S. 77 und Picard/Elvers, Art. *Schlesinger*, *Geschichte*.

42 Axel Beer, Art. „Musikverlage und Musikalienhandel, Geschichtliche Entwicklung, Frankreich“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49145 [18.05.2021].

43 Peter Bloom, Art. „Frankreich, Bis 1870, Musikverlage, Instrumentenbauer, Presse“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45551 [18.05.2021].

dass die Militärmusik einen großen Stellenwert im Alltag des Berliner Publikums einnahm. Ihre Musik konnte man aber nicht nur in den Straßen hören, sondern auch in Gasthäusern, Tanzlokalen, bei Konzerten oder Bällen, bei denen häufig die Blaskapellen aufspielten, da sie weniger Platz als ein Orchester einnahmen und dennoch einen guten Klang produzieren konnten.[44] Die preußischen Armeemärsche, die entsprechend oft auf den Berliner Straßen erklangen, basierten vielfach auf Opernmelodien. Schlesinger erhielt für die Publikation dieser Märsche das königliche Privileg, was ihm einen weiteren Vorteil gegenüber der Konkurrenz einbrachte.[45]

Als klug kalkulierender Geschäftsmann übernahm Schlesinger im Herbst 1818 Teile des Sortiments des Kuhn'schen Kunst- und Industrie-Comptoirs „mit Vertriebsrecht und dazugehörigen Platten"[46] und bot die dort erworbenen Musikalien teilweise reduziert seiner Kundschaft an.[47] Außerdem konnte der Verleger eine wichtige Zeitschrift für seinen Verlag dem Berliner Konkurrenten abkaufen: das Unterhaltungsblatt *Der Freimüthige* war seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr. phil. Friedrich August Kuhn (1784–1829) mit herausgegeben worden und seit 1808 in seinem Verlag erschienen. Mit der Übernahme konnte sich Schlesinger ein bereits überregional gelesenes und wahrgenommenes Journal sichern, das er nun selbst mitgestaltete. Für ein musikalisch gebildeteres Fachpublikum gab Schlesinger ab 1824 überdies die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* unter Redaktion von Adolph Bernhard Marx heraus, die bald eine große Reichweite erlangte. Zusätzlich brachte sein Verlag ab 1827 das *Berliner Conversationsblatt* und ab 1828 das *Berliner Kunst-Blatt* heraus, beides Unterhaltungsblätter. Die Periodika bildeten für Schlesinger eine wichtige Plattform für die Bewerbung seiner Verlagsprodukte, insbesondere von Opernbearbeitungen wie Klavierauszügen, die dort nicht nur angekündigt, sondern teilweise auch zu seinen Gunsten besprochen wurden.[48] Der Erfolg der Opernbearbeitungen bei der Kundschaft rief Konkurrenten auf den Markt, die sich mitunter bei Schlesingers Ausgaben bedienten, um ihre eigenen Drucke im Nachdruck anbieten zu können. Der Verleger wehrte sich durch zahlreiche Klagen gegen dieses Vorgehen und versuchte, sich als einer der Vorreiter des heutigen Urheberrechts in

---

44 Detaillierter wird auf die Militärmusik in Kapitel 4 eingegangen.

45 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 11, und Elvers, *Berliner Musikverleger*, S. 287f.

46 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 116 (26.09.1818), o. Pag.

47 Ebenda.

48 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 11, und Picard und Elvers, Art. *Schlesinger*.

der Musik vor den unberechtigten und geschäftsschädigenden Nachdrucken zu schützen.[49]

Wer die Musikalien, Bücher und Zeitschriften aus Schlesingers Sortiment nicht kaufen wollte, konnte sie leihweise in der seinem Verlag angehörigen Leihbibliothek nutzen. Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte der Verleger französische Literatur als Leihgabe angeboten[50] und seinen Bestand bis 1817 auf 16 000 Bände in verschiedenen Sprachen ausgeweitet.[51] Anfang 1819 entschloss er sich nicht nur aus Raummangel, seine Leihbibliothek, die deutsche, französische und englische Literatur enthielt, zu verkaufen, sondern besonders, um sich seinem „sich immer mehr ausbreitenden Buch- und Musikhandel ungestörter widmen zu können".[52] Offenbar entschied sich der Verleger jedoch anderweitig oder fand keinen interessierten Käufer, denn im November 1825 bewarb er in den *Berlinischen Nachrichten* noch immer seine umfangreiche Leihbibliothek an der neuen Adresse Unter den Linden 34, wobei er betonte, dass die Leihbibliothek andere Öffnungszeiten als seine Musikalienhandlung habe und von ihr „gänzlich getrennt" sei.[53]

Neben Schlesingers umfangreichem Sortiment an Opernbearbeitungen (insbesondere von neuen Opern auf den Berliner Bühnen) in Form von Klavierauszügen oder in den gängigen Besetzungen für Haus- oder Militärmusik von oftmals lokal bekannten Bearbeitern, bot er, zusätzlich zu von Opern unabhängig komponierten Musikalien, weitere Unterhaltungs- und Luxusgegenstände in seinem Geschäft an: Porträts berühmter Persönlichkeiten, insbesondere von Komponisten oder Musiker:innen,[54] ein „sehr wohl assortirtes Lager deutsche und französischer Jugendschriften, belletristischer Werke auf das eleganteste gebunden, [...] in Deutschland und Frankreich erschienene Taschenbücher, ferner eine ganz vorzügliche Auswahl von gesellschaftlichen Spielen, Vorschriften, Zeichenbücher und Tuschkasten",[55] außerdem Papier und Visitenkarten sowie Landkarten.[56]

---

49 Picard und Elvers, Art. *Schlesinger*, und Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*. Detaillierter wird auf Schlesingers Kampf mit der Konkurrenz in dieser Arbeit in Kapitel 2.3 eingegangen.

50 Elvers, *Berliner Musikverleger,* S. 287.

51 Siehe Schlesingers Werbeanzeige für die Leihbibliothek inklusive Preise, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 145 (04.12.1817), o. Pag.

52 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 22 (20.02.1819), o. Pag.

53 *Berlinische Nachrichten* Nr. 267 (15.11.1825), o. Pag.

54 Siehe z.B. die Werbeanzeige für ein Porträt Bernhard Anselm Webers, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 94 (06.08.1816), o. Pag.

55 Sein Sortiment bewarb Schlesinger insbesondere zu Weihnachten, wie in seiner Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 3. Beil. zu Nr. 153 (23.12.1817), o. Pag.

56 Ebenda.

2.2.2 Julie Concha und Ferdinand Samuel Lischke

Dass der Fokus auf die Produktion von Opernbearbeitungen ein erfolgreiches Geschäftsmodell für Verleger:innen sein konnte, zeigen auch die Musikverlage von Julie Concha (geb. Vieta, ca. 1760–1828/29) und Ferdinand Samuel Lischke. Die Geschichten dieser beiden Verlage sind eng miteinander verknüpft und haben bereits im späten 18. Jahrhundert ihren Ursprung. Seit 1790 führte Julie Conchas Ehemann Graciano Agostino Concha (ca. 1760–1812) gemeinsam mit seinem Geschäftspartner Friedrich Franke Unter der Stechbahn 4 eine Buch-, Landkarten- und Galanteriewarenhandlung, die 1799 Konkurs machte. 1802 ließen sich die Eheleute Concha scheiden, woraufhin Julie Concha das Geschäft übernahm und als Musikalienhandlung weiterführte, die spätestens ab 1806 auch eigene Musikalien herstellte.[57]

Lischke arbeitete von Anfang an mit Julie Concha zusammen, ist aber als Compagnon erst ab 1812 im Impressum als „Concha et Comp." oder „Concha et Lischke" abgedruckt. Die Kriegsjahre überstanden die Geschäftspartner sicherlich auch mit Hilfe der zahlreichen bei ihnen gedruckten Opernbearbeitungen. 1812 schrieb August Kuhn im *Freimüthigen* über das Verlagsprogramm von Concha: „[...] Concha, welcher ein Sortiment hält, und Kleinigkeiten, als Tänze und dergleichen verlegt."[58] Ab 1815 entwickelte sich das Programm jedoch weiter und man verlegte zum Beispiel auch Ouvertüren von Bühnenwerken. Wo Schlesinger immer die neuesten Opern anbieten konnte, konzentrierten sich Concha und Lischke mehr auf Bearbeitungen von Repertoireopern (siehe Tab. 10),[59] die einfacher zugänglich waren, wobei sie durch ihre Präsenz auf dem Spielplan der Berliner Bühnen vermutlich dennoch regen Absatz beim Publikum fanden. Spätestens 1815 übernahm Lischke die Verlagsproduktion in Zusammenarbeit mit Julie Concha,[60] löste sich jedoch 1816 offiziell aus dieser Kollaboration und führte seine Firma nebenan Unter der Stechbahn 3 fort, wo er bereits ein großes Lager von in- und ausländischen Musikalien aufgebaut hatte, während Julie Concha weiterhin ihr Geschäft Unter der Stechbahn 4 betrieb.[61] Sie setzte auch ihre verlegeri-

---

57 Axel Beer, Art. „Concha", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

58 Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

59 Vgl. zudem die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

60 1815 ist bei dem Inserat eines neu erschienenen Notendruckes in der Zeitung „Bei Concha und Lischke unter der Stechbahn ist zu haben [...]" zu lesen, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 138 (18.11.1815), o. Pag., vgl. außerdem Dorfmüller, *Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern*, S. 130.

61 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 75 (22.06.1816), o. Pag.

sche Tätigkeit fort, nun allerdings auf ihre „alleinige Rechnung".[62] 1822 integrierte Lischke einen Teil des aufgelösten Verlags von Hummel, den er von diesem erworben hatte, in seinen eigenen Bestand. Wie das Geschäft von Schlesinger lagen die Adressen Unter der Stechbahn Nr. 3 und 4 zentral in der Berliner Mitte nahe am Schlossplatz und nicht weit von der Breiten Straße entfernt, was vermutlich für viel (Lauf-)Kundschaft und eine hohe Sichtbarkeit im Alltagsleben sorgte (siehe die Karten 1–4).

Die genaue Zuordnung der Musikdrucke zu den beiden Verlagen und die Datierung der Bearbeitungen mit Hilfe der Plattennummern gestaltet sich bei Concha und Lischke etwas schwieriger, da die Firmen so eng miteinander verwoben waren.[63] Deswegen lässt sich für manche Opernbearbeitungen mitunter weder das Erscheinungsjahr noch der ursprüngliche Verlag (Concha oder Lischke) genau bestimmen. Ebenso wenig können über manche Drucke Aussagen bezüglich ihrer Nähe zur Erstaufführung des zugrundeliegenden Bühnenwerkes getroffen werden. Die Zeitungsinserate der beiden Verlage zwischen 1815 und 1828 erlauben nicht immer Rückschlüsse darüber, ob es sich um neue Auflagen, Übernahmen aus dem anderen Verlag oder neu gestochene Bearbeitungen handelt. Lischke führte die Concha'schen Drucke unter eigenem Impressum in seinem Sortiment und blieb dabei entweder bei den alten Plattennummern (bis etwa 640) oder vergab neue, allerdings erst ungefähr ab der Nummer 700. Ab 1818 produzierte auch Julie Concha wieder eigene Musikalien und vergab an sie die Plattennummern 650 bis etwa 800.[64] Weil die Erzeugnisse der beiden Verlage nicht klar auseinanderzuhalten sind und ihre Zusammenarbeit sehr eng war, werden in dieser Arbeit Concha und Lischke in der Regel gemeinsam betrachtet. Gemeinsam führen sie bezüglich der Berliner Produktion von Opernbearbeitungen zwischen 1815 und 1828 noch vor Schlesinger mit insgesamt 765 Drucken (siehe Tab. 1).

Bei dem Rest des angebotenen Sortiments kann man, besonders bei Lischke, Parallelen zu Schlesinger sehen: es gab Musikinstrumente[65] und dazugehöriges Zubehör wie Saiten oder Bögen für Streichinstrumente, außerdem Notenpapier, Schreibmaterialien, Wechsel, Frachtbriefe[66] und Karten für verschiedene, in Berlin stattfindende Konzerte.[67] Auch Lischke

---

62 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 89 (25.07.1816), o. Pag.

63 Dorfmüller, *Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern*, S. 129 und Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 49.

64 Siehe Dorfmüller, *Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern*, S. 130. Dort findet man auch einen Versuch zur Datierung der Drucke von Concha und Lischke. Siehe hierzu außerdem den Beer, Art. „Concha", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830*.

65 Siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 50 (26.04.1817), o. Pag.

66 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 145 (04.12.1817), o. Pag.

67 Siehe z.B.: *Berlinische Nachrichten* Nr. 32 (14.03.1820), o. Pag

hatte einen „musikalischen Leihzirkel“[68] mit neuen Musikalien für diverse instrumentale Besetzungen als günstige Alternative zum Kauf der Noten.[69]

2.2.3 Gröbenschütz & Seiler

Die Firma Gröbenschütz & Seiler in der etwas weiter vom Zentrum entfernt gelegenen Jägerstraße 37, die der königliche Kammermusikus und Bratschist der Hof- und Opernkapelle zu Berlin, Johann Christian Gröbenschütz (1765–1837)[70] 1799 von der Firma Simon Schropp & Comp. übernahm und bis zu seinem Tod 1837 gemeinsam mit seinem Schwiegervater, dem Sprachlehrer Christoph Seiler (Lebensdaten unbekannt), führte,[71] überlebte die Krisenzeiten um 1815 vermutlich deswegen, weil sie nur als Nebenverdienst von ihren beiden Inhabern geführt wurde.[72] Entsprechend gering liest sich die Zahl der bei ihnen herausgegebenen Opernbearbeitungen, die im Vergleich zu Schlesinger und Lischke sehr spärlich ausfällt (siehe Tab. 1). Diese Beobachtung bestätigte auch August Kuhn in seinem Artikel *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, wo er schrieb, dass „[...] die Gröbenschütz und Seiler’sche Musikalienhandlung [...] ein sehr komplettes Sortiment“ habe, „aber wenig verlegt“.[73]

Durch seine Anstellung in der Königlichen Opernkapelle kannte Gröbenschütz viele Musiker:innen, Dirigenten und Komponist:innen. Unter anderem verkehrte er 1812 regelmäßig mit Carl Maria von Weber, der vor der Zusammenarbeit mit Schlesinger einige seiner Werke, zum Beispiel 1812 das *Schwäbische Tanzlied* für vierstimmigen Gesang mit Begleitung eines Klaviers ad libitum, von Gröbenschütz & Seiler verlegen ließ.[74] Auch Gröbenschütz’ Frau Amalie, geb. Seiler, (gest. 1845), die eine bekannte und erfolgreiche Pianistin und Musiklehrerin war, komponierte eigene Werke, die ihr Mann in seinem Verlag herausgab.[75] Ein zusätzliches

---

68 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 79 (02.07.1816), o. Pag.

69 Ebenda.

70 Für die Lebensdaten vgl. Motschmann (Hrsg.), *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, S. 381.

71 Axel Beer, Art. „Gröbenschütz, Johann Christian Friedrich“, in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V., und Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000685 [23.02.2021].

72 Elvers, *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850*, S. 38.

73 Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

74 Siehe dazu unter anderem die eigenhändige Liste Webers und den Eintrag zu Johann Gröbenschütz bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A100379 [23.02.2021] und die Rezension des *Schwäbischen Tanzliedes* in der *AmZ* 16/8 (23.02.1814), Sp. 139f.

75 Siehe Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin’s*, S. 209.

Standbein brachte die Vermietung und der Verkauf von Klavieren, Flügeln, Gitarren, Violinen, Bratschen und dazugehörigen Saiten,[76] zudem waren im Geschäft Konzertkarten erhältlich.[77] 1818 wurde die Verlagshandlung von der Jägerstraße 37 an die Schleusenbrücke 9 (gegenüber dem alten Packhof) verlegt.[78] Gröbenschütz ging 1826 in Pension, führte den Verlag jedoch bis zu seinem Tod 1837 weiter.[79]

2.2.4 Das Kunst- und Industrie-Comptoir

Nicht alle Berliner Musikverleger überstanden die wirtschaftliche Notlage so unbeschadet, dass sie ihr Geschäft bis zur Rente oder dem eigenen Tod weiterführen konnten. Einer, der seinen Verlag im Laufe des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts auflösen und verkaufen musste, war (Dr. phil.) Friedrich August Kuhn. Der aus Eckartsberga in Sachsen stammende Verleger, Bühnenschriftsteller, Redakteur und Übersetzer beschloss im September 1807, einen Verlag mit Schwerpunkt auf der Distribution von Musikalien, Kupferstichen und Landkarten zu gründen, was er 1808 nach der Erlangung des preußischen Bürgerrechts schließlich in die Tat umsetzen konnte. Das Kunst- und Industrie-Comptoir in der etwas abseits vom Stadtzentrum in der Friedrichsstadt liegenden Leipziger Straße 36 (siehe Karte 1) erweiterte er 1809 um eine musikalische Leihbibliothek und konkurrierte nicht nur ihretwegen stark mit Schlesinger, sondern auch aufgrund der in seinem Verlag herausgegebenen Opernbearbeitungen, die mit immerhin 114 zwischen 1815 und 1818 erschienenen Drucken (siehe Tab. 1) zahlreich waren.

Als Verlagsorgan diente Kuhn dabei sein einige Jahre als Mitherausgeber und später als alleiniger Herausgeber publiziertes, vielgelesenes Unterhaltungsblatt *Der Freimüthige*.[80] Der eigene Verlag bot Kuhn zudem als Schriftsteller die Möglichkeit zur Veröffentlichung eigener Werke und zur Vertonung seiner Liedtexte. Zwischen 1812 und 1815 war er parallel in Leipzig und Berlin verlegerisch tätig.[81] Bereits 1817 siedelte der Verleger sein Geschäft auf den Schlossplatz/Ecke Breite Straße 1 um, wo zuvor der

---

76 Siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 41 (06.04.1815), o. Pag., und *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 151 (17.12.1816), o. Pag.

77 Siehe z.B. *Berlinische Nachrichten* Nr. 49 (24.04.1817), o. Pag.

78 *Berlinische Nachrichten* Nr. 96 (11.08.1818), o. Pag.

79 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000685 [23.02.2021].

80 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001093 [18.02.2021]. Dass er den *Freimüthigen* in seinem eigenen Interesse nutzte, zeigt z.B. seine Beschreibung des eigenen Verlages als eine Handlung mit einem „noch bessern und beträchtlichern Verlag und ein gewählteren[m] Sortiment als Schlesinger", siehe Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

81 Dorfmüller, *Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern*, S. 132.

Buchhändler Carl Friedrich Amelang (1784–1856) seine Handlung gehabt hatte. Kuhn führte neben Musikalien von Verlagen aus dem deutschsprachigen und internationalen Raum Taschenbücher, Kinderbücher, Spiele und Visitenkarten in seinem Sortiment.[82] Der Umzug deckte auch einen der Gründe auf, warum seine Firma in finanziellen Schwierigkeiten war:

> Bei der nahe bevorstehenden Verlegung, unseres Bureaus von der Leipziger-Strasse Nr. 36 nach der Schlossplatz- und Breitestrassen-Ecke Nr. 1 sollen alle Rechnungen für Particuliers, welche vom Jahr 1807 an bis jetzt noch offen sind, abgeschlossen werden. Wir ersuchen deshalb diejenigen, welche noch Zahlungen aus diesem Zeitraume von 10 Jahren an uns zu leisten haben, zur Vermeidung von Weitläufigkeiten, dieselben ungesäumt uns zukommen zu lassen. Eben so bitten wir diejenigen Interessenten unsers Musikal.-Leih-Instituts, welche eine geraume Zeit uns nicht mit Ihrem Besuche beehrt und weder Leihgeld bezahlt, noch die erhaltenen Musikalien zurückgegeben haben, uns Beides zuzusenden, da Sie den Schaden ermessen können, der für uns daraus erwächst, wenn eine so bedeutende Parthie Musikalien von uns nicht benutzt werden kann. Beschmutzte Werke werden von uns nicht zurückgenommen, sondern für solche müssen wir uns den vollen Ladenpreis erbitten, um sie wieder neu anschaffen zu können; eben so können wir auf die Entschuldigung: dies oder jenes Stück nicht empfangen zu haben, keine Rücksicht nehmen, da unsere Leih-Comis stets mit Ordnung geführt worden sind.[83]

Die Leihbibliothek schien große Risiken zu bergen, wenn entliehene Musikalien nicht oder beschädigt zurückgegeben oder Rechnungen nicht bezahlt wurden. Kuhns Aufforderung in den *Berlinischen Nachrichten* suggeriert, dass er Schwierigkeiten hatte, noch offene Beträge von seiner Kundschaft begleichen zu lassen. Solche wenig lukrativen Geschäftsmodelle und die finanziellen Schwierigkeiten, die der Krieg mit sich gebracht hatte, zwangen Kuhn 1818 schließlich dazu, seinen Verlag zu verkaufen.[84]

2.2.5 Johann Julius Hummel und Johann Carl Friedrich Rellstab

Ähnlich ging es dem Musikverlag von Johann Julius Hummel (1728–1798), der 1815 der älteste Musikverlag Berlins war. Seine Erben profitierten bis in die 1820er Jahre von dem Zweig der 1754 in Amsterdam gegründeten Firma in der Brüderstraße 8, beziehungsweise ab 1816 in der

---

82 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 138 (18.11.1817), o. Pag.

83 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 105 (02.09.1817), o. Pag.

84 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001093 [18.02.2021].

Brüderstraße 28.[85] Bereits 1770 siedelte der Gründer Johann Julius Hummel nach Berlin über[86] und erhielt 1773 von Friedrich II. das königliche Privileg zum Nachstechen.[87] „Die Handlung besteht noch, hat an 3000 eigne schön gestochene Verlagswerke, und ist noch bis jetzt die beste und schönste Musikstecherey in Druck und Papier. Sortiment hielt sie wenig, weil ihr Verlag sortirt genug war.“,[88] berichtete Kuhn 1812 über Hummel. Als einziger Berliner Musikverlag, der Ende des 18. Jahrhunderts Musikalien im Kupferstich herausgeben durfte, zwang Hummel seine Konkurrenten, wie zum Beispiel Johann Carl Friedrich Rellstab (1759–1813) mit seinem in den 1780er Jahren gegründeten Musikverlag in der Jägerstraße 18,[89] andere Wege des Musikaliendrucks zu erschließen.

Hummels Privileg war der Grund, warum Rellstab auf Musikdrucke im Typendruck auswich, was ihm durch den weniger sauberen Druck wirtschaftliche Nachteile brachte.[90] Ein im Typendruck hergestelltes Werk konnte nicht, wie es mit den Platten möglich war, im Archiv aufbewahrt und nach Bedarf wieder verwendet werden, sondern musste jedes Mal neu gesetzt werden. Deswegen vergab Rellstab auch keine Plattennummern für seine Musikalien. Stattdessen versah er die bei ihm erschienenen Drucke mit Opus-Zahlen.[91] Während Hummel mit seinem Verlagsprogramm ein eher „klassisches“ Sortiment mit vorwiegend Instrumentalmusik von Komponisten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Reichardt, Peter von Winter anstrebte,[92] füllte Rellstab die Nische der Unterhaltungsmusik insbesondere

---

85 Für die Anzeige des Umzugs des Verlages siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 120 (05.10.1816), o. Pag. Siehe zudem die Karten 1 und 2.

86 Thorsten Hindrichs, Art. „Hummel (Musikverlag), Johann Julius“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51552 [14.01.2021]. Kuhn schreibt in *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, Hummel habe seinen Verlag 1767 in Berlin gegründet, siehe Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

87 Elvers, *Berliner Musikverleger*, S. 286.

88 Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

89 Horst Heussner und Gundula Schütz, Art. „Rellstab, Johann Carl Friedrich“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/377045 [14.01.2021].

90 Vgl. Axel Beer, „Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums im 18. Jahrhundert“, in*: Musiktheatralische Textualität*, hrsg. von Andrea Horz, Wien 2020, S. 13–39, hier S. 19.

91 Vgl. Elvers, *Altberliner Musikverleger*, S. 12.

92 Eine Auswertung des Hummel'schen Verlagskatalogs von 1802 ergab, dass der Anteil an Opernbearbeitungen bei Hummel 14 % des Sortiments ausmachte. Dabei handelte es sich vor allem um Ouvertüren für das Klavier und Variationen, siehe das Faksimile des Katalogs, in: Cari Johansson, *J.J. & B. Hummel, music-publishing and thematic catalogues*, (Bd. 2: *Music-publishing catalogues in facsimile*), Stockholm 1972, F. 47–50. Neben dem Sortiment an Musikalien konnte man in der Hummelschen Musikhandlung unter anderem auch Saiten für diverse Saiteninstrumente und

mit Sammlungen von Opernbearbeitungen und Klavierauszügen von Opern aus.[93] Kuhn schrieb 1812 über Rellstabs Verlag:

> Im J. 1784 ungefähr legte Rellstab eine verbesserte Musikaliendruckerey an, auf deren Grund und Mechanik nachher Breitkopf junior und Unger, letzterer durch den Stahlschneidekünstler Gubitz, den Vater, fortbauten. Er mag ungefähr 1000 Werke eignen Verlags geliefert haben. Dabey legte er die erste Musikalien-Leihbibliothek hier an, und hielt ein Sortiment nicht allein von in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England gedruckten Musikalien. Endlich auch eine Manuscripthandlung, die bekanntlich bis jetzt nur Breitkopf in Leipzig hatte. Da sein Sortiments-Katalog einen Reichsthaler kostet, und nahe an zwey Alphabet hält, so mag auf deren Beträchtlichkeit hiernach geschlossen werden. Sein Verlag ist zugleich eine Opern-Geschichte der hiesigen Bühnen, indem sämtliche hier gegebne Opern bis zum Ausbruch des Kriegs 1806 bey ihm gedruckt sind, und er über 200 Opern in Partitur und ausgeschriebenen Stimmen zum Verleihen vorräthig hat.[94]

Rellstab blieb folglich nicht nur aufgrund der zahlreichen Opernbearbeitungen, sondern auch durch handgeschriebene Musikalien und das Verleihen von Opernmusik (wahrscheinlich an die Berliner Bühnen) konkurrenzfähig. Obwohl dieses erfolgreiche Konzept der Bearbeitungen von tagesaktuellen Opern der Berliner Bühnen und einer Orientierung am sich ständig wechselnden Geschmack des Publikums sehr erfolgreich lief und Rellstab sein Sortiment zudem durch einen Instrumentenverleih und -verkauf erweiterte, bedeuteten die napoleonische Besatzung ab 1806 und die darauffolgende schwierige wirtschaftliche Lage das Ende seines Verlags.[95] Nach den Befreiungskriegen konnte die Witwe des 1813 verstorbenen Rellstabs im Mai 1815 schließlich mit der Versteigerung und dem Verkauf der Restbestände beginnen.[96] 1816 kamen dann die durch den in der Handlung inkludierten Instrumentenverleih und -verkauf übrig gebliebenen Musikinstrumente, insbesondere Klaviere und Flügel an die Reihe.[97]

Johann Julius Hummel wiederum erlebte die politischen Unruhen und wirtschaftlichen Folgeschäden der napoleonischen Kriege nicht mehr persönlich. Nach seinem Tod 1798 ging der Berliner Verlag an seinen Sohn

---

Konzertkarten erwerben, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 58 (14.05.1816), o. Pag., und *Berlinische Nachrichten* Nr. 32 (14.03.1820), o. Pag.

93 Siehe Elvers, *Altberliner Musikverleger*, Berlin 1961, S. 11.

94 Kuhn, *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels*, S. 1032.

95 Heussner und Schütz, Art. *Rellstab, Johann Carl Friedrich*.

96 *Berlinische Nachrichten* Nr. 54 (06.05.1815), o. Pag., und *Berlinische Nachrichten* Nr. 53 (02.05.1816), o. Pag. Siehe hierzu außerdem den Versteigerungskatalog von 1815 in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, D–F, Signatur: Mus. Ab 494–4/9 auf Mikrofiche zusammen mit dem Katalog von Concha.

97 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 95 (08.08.1816), o. Pag.

Johann Bernhard Hummel (1760–1805) über, während die bereits seit Gründung der Berliner Handlung in Amsterdam bestehende Hummel'sche Musikhandlung mit erfolgreichem Musikverlag parallel weiterlief, vermutlich unter der Geschäftsführung seiner Tochter Johanna Christina (1751–1818) und deren Ehemann Carl Wilhelm von Mettingh (1751–1820).[98] Noch bis 1822 wurde die Firma von Friedrich Heinrich Annisius als „Disponent"[99] beziehungsweise „General-Directional-Agent"[100] fortgeführt.[101] Nachdem sich Johann Bernhard Hummel bereits 1800 von dem Verlag gelöst hatte und die Amsterdamer Geschäftsführer 1818 (Johanna Christina) und 1820 (ihr Ehemann) starben, löste man das Geschäft 1822 mit einem Totalausverkauf auf. Anteile des Verlags erwarben – neben dem Berliner Verleger Ferdinand Samuel Lischke – Traugott Trautwein in Berlin und Carl Bachmann mit seinem Musikverlag in Hannover.[102] Bis zur endgültigen Auflösung des Verlages wurden ab 1815 acht erschienene Opernbearbeitungen aus Hummels Verlag ermittelt (siehe Tab. 1).

2.2.6 Ernst Heinrich Georg Christiani

Die gängige Praxis, die Verlagssortimente anderer Verleger aufzukaufen und damit das eigene Sortiment anzureichern oder sogar einen neuen Verlag zu gründen, ist in den hier betrachteten 14 Jahren immer wieder zu beobachten. Opernbearbeitungen, die so an einen anderen Verlag übergingen, sind deswegen nicht immer mit Sicherheit zu datieren, was wiederum eine Einschätzung bezüglich der Rezeption mancher Opern erschwert. Ältere Drucke, die neu beworben werden, obwohl sie nicht dem aktuellen Geschmack entsprechen, können das durch die Zeitungsrecherchen entstandene Bild des Rezeptionsverhaltens des Berliner Publikums daher verfäl-

---

98 Hindrichs, Art. *Hummel (Musikverlag), Johann Julius*.

99 *Allgemeines Adreßbuch für Berlin* (1820), S. 7; hier ist allerdings ein „J. Annisius" verzeichnet, es handelt sich dabei wahrscheinlich um einen Druckfehler, denn in allen anderen Adressbüchern findet man bei der Hummel'schen Musikhandlung und unter ihrer Adresse „Brüderstraße Nr. 28" einen „F.H. Annisius" bzw. „Friedr. Heinr. Annisius".

100 Siehe *Adreß-Kalender der Königlichen Hofstaaten der Obersten Staats-Behörden und der Provincial- und deren Unter-Behörden in den Königlich Preußischen Haupt- und Residenz-Städten Berlin und Potsdam* (1818), S. 244.

101 Der Königliche Agent Friedrich Heinrich Annisius lebte noch nach 1860 hochbetagt in Berlin, siehe Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 259, und wurde laut Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssoh Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger* (= Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe, Bd. 1), Berlin 1968, S. 17, nach dem Verkauf des Hummelschen Verlags 1822 Geschäftsführer bei dem Musikverlag von Traugott Trautwein.

102 Hindrichs, Art. *Hummel (Musikverlag), Johann Julius*.

schen. Den Verlegern brachte das Aufkaufen der Platten und bereits gedruckten Musikalien wiederum den Vorteil, dass Materialkosten, Arbeitsaufwand und das Komponistenhonorar gespart und der Kundschaft ein vielfältigeres Sortiment angeboten werden konnten. Teilweise wurden auch die Verlagsräume mitsamt ihrer bestehenden Infrastruktur vom aufgelösten Musikverlag für eine Neugründung übernommen.

Eine solche Übernahme fand zum Beispiel zur Musikverlagsgründung des Buchhändlers Ernst Heinrich Georg Christiani (1791–1834) statt, der den Verlag, die Handlung und die Musikalienleihbibliothek von August Kuhn Ende 1818 übernahm und mit den Geschäftsräumen und Beständen des Kunst- und Industrie-Comptoirs 1819 seinen eigenen Verlag gründete.[103] In seiner Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten* ist unter Christianis Ankündigung der Verlagsübernahme auch von Kuhn ein Text zu finden, der seiner alten Kundschaft den neuen Inhaber empfahl:

> Am ersten Oktober habe ich mein Bücher- und Musikalien-Sortiments-Lager hier und in Potsdam mit meiner, seit elf Jahren geführten, Firma: Kunst- und Industrie-Comptoir, einem sehr würdigen und thätigen Manne, Herrn E.H.G. Christiani käuflich überlassen. Ich scheide aus meinen kaufmännischen Geschäften auf hiesigem Platze mit der innigen Rührung, welche so vielfache Beweise von Achtung, die in diesen elf Jahren mir wurden, fordern. Indem ich zu rein-literarischen Arbeiten zurückkehre – bleibt mir, dem scheidenden Kaufmanne, nur die Bitte übrig: dass mein trefflicher Nachfolger sich gleicher Gunst von einem geschätzten Publikum erfreuen möge. Sein Wunsch, ihnen zu nutzen, kann nicht inniger sein, als der meinige gewesen; aber mein Herr Nachfolger kann einem Geschäft seine ganze Aufmerksamkeit widmen, wo mir nur Augenblicke – wo mir statt der Thaten nur Wünsche gestattet wurden.
> Berlin, am 6. October 1818.
> August Kuhn, Doctor der Philosophie u. Herausgeber des Freimüthigen.[104]

Unter Kuhns Anzeige drückte der aus Hamburg stammende Christiani sein Interesse daran aus, die Musikalienhandlung Kuhns mitsamt dessen ehemaliger Berliner Kundschaft weiterzuführen und versprach, für guten Service zu sorgen:

> Mit Bezug auf obige Bekanntmachung des Hrn. Doctor August Kuhn, zeige ich einem verehrten Publikum bei Uebernahme des Kunst- u. Industrie-Comptoirs ergebenst an, dass ich es mir zur angelegentlichsten Pflicht machen werde, Allen, welche mit ihren

[103] Siehe Rudolf Elvers, „Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger“, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1963, S. [291]–295, hier S. 292.

[104] *Berlinische Nachrichten* Nr. 121 (08.10.1818), o. Pag.

> Aufträgen mich beehren, ihr Zutrauen mir schenken werden, auf das prompteste und beste zu genügen.
> Zugleich bemerke ich denjenigen, welche bisher in dem Kunst- und Industrie-Comptoir auf den Gebrauch von Musikalien sich abonnirt haben, so wie allen hiesigen u. auswärtigen Freunden und Liebhabern der Musik und Literatur, dass ich mit einem bedeutenden Sortiment von neuen Musikalien versehen bin, und sie die neusten Artikel, sie mögen Bücher, Musikalien, Landkarten, Kunstwerke, kurz Alles was dieses Fach begreift, umfassen, stets bei mir vorräthig finden werden. Posttaugliche Sendungen aus den vorzüglichsten Orten des In- und Auslandes setzen mich in den Stand, den Freunden der Künste und Wissenschaften die wichtigsten Werke auf das prompteste zu liefern.[105]

Christianis Verlag wurde von der Öffentlichkeit vorerst mehr als Fortführung des Kuhn'schen Verlags, denn als eigenständige Neugründung verstanden, denn im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* heißt es im August 1819: „Unter den jüngst entstandenen dieser Art, zeichnet sich vorzüglich durch einige bedeutende Verlags-Artikel das Kunst- und Industrie-Comptoir von Christiani aus, welches erst seit kurzer Zeit besteht, und sich dennoch schon einen sehr vortheilhaften Ruf begründet hat."[106] Obwohl Christiani selbst seine Musikalienhandlung nie als „Kunst- und Industrie-Comptoir" bezeichnete, wurde sie nach der Übernahme offenbar dennoch weiterhin als solches wahrgenommen. Der Verleger bot in seinem Geschäft neben einer Leihbibliothek, die er aus einer bereits seit 12 Jahren bestehenden Sammlung von Musikalien speiste,[107] Musikalien, Landkarten, Kunstwerke und Bücher an und bestellte auf Wunsch aus dem In- und Ausland.[108] Außerdem gab es bei ihm spätestens ab 1820 auch Musikinstrumente und Konzertkarten zu kaufen.[109] Bis 1828 konnten insgesamt 64 bei ihm erschienene Opernbearbeitungen ermittelt werden (siehe Tab. 1), was ihn, zumindest in Bezug auf die Produktion dieser Musikalien, im Mittelfeld der Berliner Musikverlage verortet. Der Verleger versuchte mit der Herausgabe von Klavierauszügen weniger überregional erfolgreicher Bühnenwerke von lokalen Komponisten seinen geschäftlichen Erfolg als Musikverleger in der Residenzstadt zu etablieren.[110]

Christianis Verlagsübernahme 1818 bezeichnet den Beginn eines stetigen Anstiegs von Musikverlagsgründungen in Berlin in den 1820er Jahren. Die Grundlage dafür legte bereits die Einführung der preußischen Gewer-

---

105 *Berlinische Nachrichten* Nr. 121 (08.10.1818), o. Pag.

106 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 34 (August 1819), S. 486.

107 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 118 (02.10.1819), o. Pag.

108 *Berlinische Nachrichten* Nr. 121 (08.10.1818), o. Pag.

109 *Berlinische Nachrichten* 2. Bei. zu Nr. 2 (04.01.1820), o. Pag.

110 Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

befreiheit 1810, die die Gewerbe vom Zunftzwang befreite. „Fortan konnte jedermann ein Gewerbe betreiben, der eine polizeiliche Bescheinigung über einen rechtschaffenen Lebenswandel vorlegte und die Steuer im Voraus bezahlte", schreibt Ilja Mieck in der *Geschichte Berlins* über die Vereinfachung von Unternehmensgründungen.[111] Mit dem 1812 beschlossenen Edikt zur bürgerlichen Gleichstellung der Juden – sofern sie einen festen Familiennamen wählten, die deutsche Sprache in Rechts- und Handelsangelegenheiten verwendeten und Militärdienst leisteten – wurde zudem auch den eingebürgerten Juden die Ergreifung jedes gewerblichen und akademischen Berufes und der Erwerb von Grundbesitz ermöglicht.[112] Ab 1818 gewährte die preußische Regierung schließlich eine fast uneingeschränkte Handelsfreiheit, indem sie die Konkurrenzfreiheit und die innere Verkehrsfreiheit in den preußischen Provinzen festlegte. Außerdem wurde an den äußeren Staatsgrenzen ein einheitliches Zollsystem eingeführt, bei dem günstige Importzölle und keine Ausführzölle einen profitablen Handel zuließen.[113] Obwohl das Zollgesetz 1821 bereits wieder revidiert werden musste, weil ausländische Waren den preußischen Markt überschwemmten, konnte sich die preußische Wirtschaft dennoch hierdurch relativ frei entfalten.[114]

2.2.7 Traugott Trautwein

Traugott Trautwein (1787–1865) gründete seinen Musikverlag mit Sortimentshandlung 1820 in der Brüderstraße 19/Ecke des Petriplatzes, womit ihm im Laufe des 19. Jahrhunderts der Aufbau eines Musikalienverlags und Sortiments mit hervorragendem Ruf und vielseitigem Verlagsprogramm gelang, dessen Geschichte bis ins 20. Jahrhundert hinein reicht.[115] Als ein bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ausgebildeter Buchhändler war Trautwein Fachmann für den Buch- und Musikalienhandel und behielt enge Kontakte nach Leipzig, vermutlich auch zur einflussreichen *Allgemeinen musikalischen Zeitung,* die von seinem ehemaligen Arbeitgeber herausgegeben wurde.[116] Trautwein brachte zwar ebenfalls viele Opernbearbeitungen heraus

111 Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 445.

112 Ebenda, S. 445f.

113 Ebenda, S. [540].

114 Ebenda, S. [540]f.

115 Elvers, *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, S. 294f.

116 Axel Beer, Art. „Trautwein, Traugott", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13109 [14.01.2021]; genauso geht dies aus den Briefen Felix Mendelssohn-Bartholdys hervor, der immer wieder Musikalien von Breitkopf & Härtel aus Leipzig durch Trautwein als Zwischenhändler vermittelt bekam, siehe z.B. dessen Brief an Breitkopf vom 06.04.1833 oder 03.08.1838, in: Elvers (Hrsg.), *Felix Medelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 28 und 75.

(siehe Tab. 1), legte seinen verlegerischen Schwerpunkt aber insgesamt eher auf alte und geistliche Musik, sodass er dem dominierenden Schlesinger mit einem andersartigen Verlagsprogramm erfolgreich Konkurrenz als „achtbare“[117] Handlung mit schön ausgestatteten Drucken machen konnte.[118] Das Verlagsprogramm erarbeitete Trautwein mit seinem Geschäftspartner Ferdinand Mendheim (1786–1869), mit dem er sich 1821 zusammentat.[119] Der Umzug des Geschäfts 1823 in die Breite Straße 8, und damit die Übernahme der alten Geschäftsräume Schlesingers,[120] brachte vermutlich nicht nur mehr Laufkundschaft in der belebten Einkaufsstraße, sondern auch eine bessere Infrastruktur zur Verlagsproduktion mit sich.

Trautweins Fokus auf ältere Musik bedeutete auch, dass er sich bei der Herausgabe von Opernbearbeitungen oft auf Opern konzentrierte, die noch nie auf den Berliner Bühnen erklungen waren oder schon lange nicht mehr auf dem Spielplan standen. Er veröffentlichte zum Beispiel mehrere Hefte *Ausgewählte Gesangstücke aus Händels Opern*[121] im Klavierauszug, herausgegeben von Friedrich Wollank (1781–1831).[122] Laut Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* revolutionierten Trautwein und Mendheim zudem die Ausgaben von älteren Chorwerken, sodass sie zur allgemeinen Wiederentdeckung alter Musik wesentlich beitrugen:

> Zunächst führte diese Handlung ausgesetzte Chorstimmen zu klassischen Musikwerken in korrekten und handlichen Ausgaben ein. [!] welche, wie auch Partitur-Ausgaben und Clavier-Auszüge mehrerer klassischer Werke grosse Ausbreitung fanden. Mit Unterstützung des Ministeriums erschienen ferner dort: „Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit, zur Beförderung des höhern Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der Kgl. Akademie der Künste in Berlin“.[123]

Aus Ledeburs Schilderung geht hervor, dass Musikverlage auch staatlich subventioniert wurden, wenn ihr Verlagsprogramm auf Bildung abzielte. Rudolph Elvers schreibt in diesem Zusammenhang von einer Zusammen-

---

117 Siehe die Rezension, in: *BamZ* 4/25 (20.06.1827), S. 195.

118 Ebenda.

119 Laut Elvers, *Berliner Musikverleger*, S. 288, verfolgte Mendheim das Motto „Klassisch und correct“ für das Verlagsprogramm.

120 Im *Haus- und General-Adressbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Berlin* von 1822 ist auf S. 41 noch Schlesinger in der Breiten Straße 8 aufgeführt, während im *Allgemeinen Adreßbuch für Berlin* auf S. 165 von 1823 nun Trautweins Geschäft in der Breiten Straße 8 auftaucht und Schlesingers Musikalienhandlung auf S. 91 nun Unter den Linden 34 zu finden ist.

121 Diese beinhalteten: *Sosarme, Rè di Media* (1732), *Il Floridante* (1721), *Alcina* (1735), *Arianna in Creta* (1734) und *Radamisto* (1720).

122 Siehe z.B. die Anzeige, in: *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 144 (22.11.1821), o. Pag.

123 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 601f.

arbeit des Verlags mit der Königlichen Bibliothek und deren Musiksammlung sowie der musikwissenschaftlichen Abteilung der Akademie der Künste in Berlin.[124] Trotz des Erfolges mit alter Musik waren bei Trautwein auch aktuelle Kompositionen und Bearbeitungen von lokalen und überregionalen Komponist:innen und Bearbeiter:innen zu haben.[125] Eine Zusammenarbeit mit dem Königstädtischen Theater sicherte dem Verleger zudem spätestens ab 1825 den ausschließlichen Verlag der Textbücher und Klavierauszüge von dort aufgeführten Bühnenwerken zu. In diesem Zusammenhang veröffentlichte Trautwein eine Reihe von *Erinnerungen aus dem Königstädtischen Theater in Berlin*, die „beliebte[...] Gesänge"[126] aus Opernaufführungen im Klavierauszug enthielten.[127] Zudem konnte man in seinem Geschäft, wie einer Werbeanzeige in den *Berlinische Nachrichten* zu entnehmen ist, „vorzüglich die Clavierauszüge der Opern von Mozart, Pär, Rossini, Boieldieu u.a.m. so wie die besten Schulen und Uebungsstücke für Pianoforte, Violine, Flöte und alle übrigen Instrumente"[128] erwerben und Zeichenbücher, Jugendschriften, Vorschriften zum Schönschreiben sowie andere Arten von Büchern kaufen.[129]

2.2.8 Das Magazin für Kunst, Geographie und Musik

Mit insgesamt 53 ermittelten Opernbearbeitungen bis 1828 (siehe Tab. 1) weniger produktiv als der Verlag Trautweins war der 1822 in der Königsstraße 3 von Johann Hoffmann und Friedrich Wilhelm Wolff gegründete Musikverlag *Magazin für Kunst, Geographie und Musik.* Der ehemals in der auf Karten und Globen spezialisierten Verlagshandlung Simon Schropp & Comp.[130] angestellte Hoffmann kündigte die Gründung folgendermaßen in den *Berlinische Nachrichten* an:

> Hierdurch habe die Ehre ergebenst anzuzeigen, daß ich aus der Handlung, Firma: Simon Schropp u. Comp., freundschaftlich geschieden, und ein eigenes Etablissement unter der Firma:
> Magazin für Kunst, Geographie und Musik,

124 Siehe Elvers, *Berliner Musikverleger*, S. 288.

125 Ledebur, *Tonkünstler Lexicon Berlin's*, S. 602.

126 Siehe hierzu z.B. Trautweins Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 208 (07.09.1825). Vgl. zudem den Eintrag in RISM, ID: 991009720, des Exemplars D-Dl, Signatur PP501a.

127 *Berlinische Nachrichten* Nr. 208 (07.09.1825); vgl. zudem die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

128 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 152 (19.12.1820), o. Pag.

129 Ebenda.

130 Vgl. Wilhelm Bonacker, „Simon Schropp (1751–1817) und seine Globen", in: *Der Globusfreund* 15/16 (1966/1967), S. 235–241.

> Königsstraße Nr. 3, gegründet habe.
> Ich hege die Hoffnung, daß mir fernerhin das Vertauen und Wohlwollen zu Theil werde, deren ich mich in einem frühern Verhältnissen zu erfreuen hatte, und welche ich mir auch in Zukunft zu erhalten eifrigst bemüht seyn werde.
> Noch bitte ich zu bemerken, daß Herr Friedrich Wilh. Wolff Teilnehmer an meinem Geschäft ist.
> Johann Hofmann.[131]

Direkt darunter bestätigte sein ehemaliger Arbeitgeber Hoffmanns zukünftiger Kundschaft, im Wortlaut an ein Arbeitszeugnis erinnernd, dass sein ehemaliger Mitarbeiter von sich aus seine alte Anstellung verlassen habe und vertrauenswürdig sei:

> Mit Bezug auf vorstehende Anzeige erklären wir hiedurch, daß Herr Johann Hofmann 10 Jahr Theilnehmer unserer Handlung gewesen. Wir wünschen bei dieser freundschaftlichen Scheidung, daß ihm das Vertrauen und Wohlwollen zu Theil werden möge, dessen würdig zu zeigen er sich gewiß bestreben wird. Berlin, den 30. August 1822.
> Simon Schropp u. Comp.[132]

Für den Ruf eines neu gegründeten Verlags waren solche, in den Zeitungen abgedruckte Zeugnisse offenbar sehr wichtig, um das Vertrauen der zukünftigen Kundschaft zu gewinnen, da dieses Vorgehen bei anderen in der Ära Brühls entstandenen Berliner Musikverlagen ebenfalls zu beobachten ist. Auch das Magazin für Kunst, Geographie und Musik hatte eine Leihbibliothek, die „dem musikliebenden Publikum die Benutzung einer zahlreichen Sammlung von Musikalien für alle Instrumente gegen Erlegung eines möglichst billigen Honorars“[133] anbot. Neben Musikalien aus eigenem und fremdem Verlag verkauften sie zudem Landkarten, Globen und Atlanten,[134] Nürnberger Spielzeug,[135] Kinderbücher, Gesellschaftsspiele, gedruckte Abbildungen von Berliner Gebäuden,[136] Bücher, Tuschkästen, Zeichen- und Kalligraphiebücher sowie weiße und braune Nürnberger Pfefferkuchen zu Weihnachten.[137] Bei den Opernbearbeitungen legten die beiden Geschäftsführer einen Schwerpunkt auf Tänze, Potpourris, Variationen und ähnliche Unterhaltungsmusik mit Melodien tagesaktueller Bühnenwerke. Über zehn Jahre hinweg konnten Hoffmann

131 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 106 (03.09.1822), o. Pag.
132 Ebenda.
133 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 130 (29.10.1822), o. Pag.
134 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 142 (26.11.1822), o. Pag.
135 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 142 (26.11.1822), o. Pag.
136 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 145 (03.12.1822), o. Pag.
137 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 151 (17.12.1822), o. Pag.

und Wolff ihr Geschäft erfolgreich betreiben, bis sie 1832 das Magazin für Kunst, Geographie und Musik schließlich an Lischke verkauften.[138]

2.2.9 Friedrich Laue

Ein weiterer Musikverleger, in dessen Sortiment Opernbearbeitungen einen wichtigen Bestandteil hatten, war der ehemalige preußische Offizier Friedrich Wilhelm von Laue (1796–1862). Nachdem er in den Befreiungskriegen mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse ausgezeichnet worden war, trat er 1824 aus dem preußischen Militärdienst aus und eröffnete am 22. Februar 1825 seine Musikverlagshandlung. Den Beruf des Musikverlegers übte er jedoch nur während der Unterbrechung seiner militärischen Laufbahn aus und kehrte in den 1830er Jahren wieder in den Kriegsdienst zurück.[139] Laues gemeinsam mit Ludwig Rellstab in der Schlossfreiheit 7 gegründeter, zentral gelegener Verlag wurde bereits 1832 von Friedrich Hoffmeister in Leipzig aufgekauft.[140] Rellstab berichtete darüber in seinen Memoiren: „Mein Freund Laue hatte sich bewogen gefühlt, seinen Abschied nachzusuchen, und eine Buchhandlung anzulegen. Ich hatte mich zur Theilnahme an dem Geschäft entschlossen, und war daher genöthigt, auch zuweilen in der Handlung zu sein, die auf dem Schloßplatze lag.“,[141] wobei er die in der Handlung verkauften und verlegten Musikalien nicht erwähnt. Das Verlagsprogramm beinhaltete jedoch, neben diversen Opernbearbeitungen (siehe Tab. 1), unter anderem die frühen Werke des jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy – zum Beispiel wurde von dessen Oper *Die Hochzeit des Camacho* (UA: 29. April 1827 in Berlin) der Klavierauszug und die Ouvertüre im vierhändigen Klavierauszug von Laue 1828 herausgebracht – Werke von Carl Reissiger (1798–1859) und Ludwig Berger (1777–1839), der auch als Bearbeiter für Laue arbeitete.[142]

Von 1828 bis 1829 erschien bei Laue zudem drei bis fünfmal wöchentlich die *Berliner Staffette*, ein „allgemeines Oppositionsblatt“[143] für Literatur

---

138 Siehe Elvers, *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850*, S. 42.

139 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 315.

140 Vgl. Gertrud Maria Rösch, „Rellstab, Ludwig“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 407f. [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118744453.html#ndbcontent, [23.02.2021]; Elvers, *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850,* S. 37–40, und Elvers, *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, S. 293.

141 Ludwig Rellstab, *Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1861, S. [216].

142 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 315; vgl. zudem die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

143 Siehe die Anzeige, in: *Intelligenz-Blatt zur Cäcilia* 9/36 (1828), S. 38f.

und Kunst, mit Julius Curtius (1802–1849) als Redakteur.[144] In seinem in den sieben Jahren durchaus als erfolgreich zu bezeichnenden Verlag bildete Laue unter anderem den späteren Leipziger Buchhändler Franz Koehler (1805–1872) von 1825 bis 1827 aus, der nach seiner Lehrzeit die Leipziger Handlung seines Vaters übernahm.[145] Auch Laue betrieb in seiner Buch- und Musikalienhandlung ein „Lesekabinet",[146] das seiner Kundschaft den Einblick in die neu erschienenen Bücher und Musikalien vor dem Erwerb dieser ermöglichte – zudem bot er 23 verschiedene Journale an. Neben Landkarten, Lexika und „anderer lit. Hülfsmüttel"[147] punktete, laut Laue, das Lesekabinett außerdem durch die „ruhige angenehme Lage des Zimmers nach dem Wasser hinaus", die „einen ungestörten Aufenthalt" ermögliche, „der die bequeme Lage im geräuschvollen Mittelpunkt der Stadt mit einer der Lektüre günstigen Stille und Abgeschiedenheit" vereine.[148]

2.2.10 Cosmar & Krause

Nachdem der Berliner Musikverleger Christiani Ende 1825 wieder in seine Heimatstadt Hamburg, wo er bereits früher im Jahr eine zweite Musikalienhandlung aufgebaut hatte, abgewandert war, übernahmen, laut Anzeige in der *Berliner Schnellpost*, am 1. Juni 1826 Alexander Cosmar (1805–1842) und Heinrich Krause (1799–1835) seine Geschäftsräume in der Breiten Straße 1/Ecke Schlossplatz mitsamt dem Sortiment und Teilen des Verlags.[149] Auch bei dieser Übernahme sprach der ehemalige Inhaber sein Vertrauen in die Nachfolger in einer öffentlichen Bekanntmachung in der Zeitung aus:

> Mit der ergebenen Anzeige, daß ich meine hiesige Sortiments-Buch- und Musikalien-Handlung am heutigen Tage an die Herren A. Cosmar und H. Krause käuflich überlassen habe, verbinde ich den herzlichen Wunsch, daß ein geehrtes Publikum das mir stets geschenkte und mit Dank von mir anerkannte Vertrauen auch auf meine Nachfolger gütigst übertragen möge. Berlin, den 1. Juni 1826. C.H.G. Christiani.[150]

---

144 Siehe den Eintrag in der ZDB: https://ld.zdb-services.de/resource/91134–3 [01.03.2021] und die Werbung für die Zeitschrift, in: *Intelligenz-Blatt zur Cäcilia* 9/36 (1828), S. 38f.

145 Siehe *Das Buchhandlungshaus K.F. Koehler in Leipzig (1789–1889). Ein Rückblick auf sein hundertjähriges Bestehen*, Leipzig 1889, S. 48.

146 *Berlinische Nachrichten* Nr. 131 (09.06.1825), o. Pag.

147 Ebenda.

148 Ebenda.

149 *Berliner Schnellpost* 1/92 (02.08.1826), S. 368 und 1/95 (09.08.1826), S. 380, sowie Elvers, *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, S. 293, und Eitner, *Buch- und Musikalien-Händler*, S. 47.

150 *Berliner Schnellpost* 1/92 (02.08.1826), S. 368 und 1/95 (09.08.1826), S. 380.

Darunter verkündeten Cosmar & Krause ihre Pläne, sowohl Christianis Leihbibliothek weiterzuführen als auch Bücher und Musikalien aus dem deutschsprachigen und internationalen Raum anzubieten:

> Mit Bezug auf die vorstehende Mittheilung, ermangeln wir nicht, ergebenst anzuzeigen, daß wir die von Herrn C.H.G. Christiani uns käuflich überlassene Buch- und Musikalien-Handlung von jetzt ab unter unserer eigenen Firma fortführen werden. Stets wird es unser eifrigstes Bestreben sein, das schätzbare Vertrauen, welches dieser Handlung von Seiten der Literatur- und Kunstfreunde bisher zu Theil geworden, auch in der Folge durch pünktliche Ausführung der an uns gelangenden Aufträge zu rechtfertigen. Wir empfehlen uns daher dem fortdauernden Wohlwollen eines geehrten Publikums, und bemerken ergebenst, daß wir nicht nur auf die in Deutschland erscheinenden literarischen und artistischen Werke Aufträge annehmen, sondern auch jede Bestellung auf ausländische Schriften und Musikalien auf das Beste und Schleunigste auszuführen bemüht sein werden. – Das von Herrn C.H.G. Christiani begründete Musikalien-Leih-Institut, das in seiner Ausdehnung wohl den vorzüglichsten Instituten der Art beizuzählen ist, und dem sowohl hiesige, als auswärtige Musik-Freunde unter gewiß annehmlichen Bedingungen zu jeder Zeit beitreten können, wird auch ferner von uns fortgesetzt; und sollen unsre Bemühungen dahin gerichtet sein, nicht nur den Flor dieser Anstalt, sondern auch den Geschäftskreis unserer Buch- und Musikalien-Handlung möglichst zu erweitern.
> Cosmar und Krause.
> Schloßplatz und Breitestraßen-Ecke Nr. 1[151]

Obwohl in der Übernahmeanzeige von einem eigenen Musikverlag nicht explizit die Rede ist, erschienen die ersten Musikalien aus dem Verlag Cosmar & Krause – darunter ein Potpourri mit Melodien aus Aubers *Le Maçon* und ein Potpourri mit Melodien aus Boieldieus *La dame blanche* von Carl Friedrich Ebers, ein Cotillon mit Melodien aus *La dame blanche* von August Neithardt und eine Polonaise nach der Ouvertüre von Rossinis *Il Turco in Italia* von August Fromelt – bereits im August 1826.[152] Krause übernahm den Großteil der Geschäftsführung und die Geschäftsleitung, während sich Cosmar bevorzugt seiner literarischen Neigung widmete.[153] Daher wurde mit dem Tod Krauses 1835 der Musikverlag von Cosmar nicht mehr weiter-

[151] *Berliner Schnellpost* 1/92 (02.08.1826), S. 368 und 1/95 (09.08.1826), S. 380.

[152] Die früheste Anzeige ist in: *Berliner Schnellpost* 1/100 (21.08.1826), S. 400, zu finden; vgl. auch die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[153] Jacob Achilles Mähly, „Cosmar, Alexander“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 4 (1876), S. 512f. [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/ pnd 116686030.html#adbcontent [18.02.2021].

geführt.[154] Im Vergleich zu Laue veröffentlichten Cosmar & Krause weitaus weniger Opernbearbeitungen (siehe Tab. 1), obwohl beide Verlage 1825 ihr Geschäft aufnahmen. Möglicherweise konnten Cosmar & Krause erst einmal von dem Verkauf der von ihnen übernommenen Christiani'schen Musikalien profitieren und druckten daher weniger eigene Musikalien.

2.2.11 Heinrich Wagenführ

Der Musikverleger Heinrich Wagenführ (1798–1878), der seine Buch- und Musikalienhandlung 1827 in der Leipziger Straße 50 in Berlin gründete, befand sich bei der Produktion von Opernbearbeitungen zwischen 1825 und 1828 vergleichsweise eher im unteren Bereich. Zuvor acht Jahre als Handlungsgehilfe bei Schlesinger tätig,[155] fällt er mit seiner Verlagsgründung geradeso noch in den Betrachtungszeitraum dieser Arbeit, was die Zahl seiner Drucke erklärt. Innerhalb eines Jahres erschienen jedoch bereits, neben anderen Musikalien,[156] mindestens acht Opernbearbeitungen (siehe Tab. 1), was die steigende Nachfrage nach solchen Musikalien in Berlin dokumentiert, die die Neugründungen von Musikverlagen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts hervorrief. Dass Opernbearbeitungen den Musikverlegern als solide Grundlage des Sortiments dienten, zeigt die Plattennummer 1 aus Wagenführs Verlag: die von Carl Klage arrangierte Ouvertüre von Wolfgang Amadeus Mozarts einaktiger Komödie *Der Schauspieldirektor* (UA: Wien, 1786) für Klavier vierhändig. Nachdem er die eigene Verlagsproduktion bereits 1837 eingestellt hatte, trat Wagenführ seine Musikalienhandlung 1868 an die Berliner Musikverleger C.A. Challier & Co. ab.[157]

---

154 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 94f. Sortiment und Verlagsartikel kaufte Rudolph Zesch auf, der 1841 wiederum alles an Schlesinger verkaufte, siehe Elvers, *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, S. 293.

155 Axel Beer, Art. „Wagenführ", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

156 Die als bis zum Ende des Jahres 1828 erschienene, im *Handbuch der musikalischen Literatur* (Bd. 1829 (2. Aufl.), Ergänzungsbd., S. 1221) angezeigte *Polonaise aus der Oper die umgeworfenen Wagen für das Pianoforte* arrangiert von Franz Löbmann, die die Plattennummer 25 hat (Ex. D-KA, Signatur: DonMusDr 1916, online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–68730 [12.10.2022]) zeugt von der Produktivität des Verlags Wagenführ mit mindestens 25 erschienenen Drucken seit der Gründung 1827.

157 Beer, Art. *Wagenführ*. Der Musikverlag C.A. Challier & Co. wurde erst von Carl August Challier (1813–1871) und Carl Gaillard (1813–1851) und ab 1865 von Challiers Sohn Willibald (1841–1926) geführt, siehe https://d-nb.info/gnd/116481714 [12.10.2022] und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 179.

2.2.12 Bethge, Tondeur, Sander und andere, kleinere oder gelegentliche Verleger von Opernbearbeitungen

Zwischen 1815 und 1828 finden sich in den zeitgenössischen Periodika, neben der Werbung der größeren, oben genannten Berliner Musikverlage, auch vereinzelt beworbene Opernbearbeitungen von kleinen, unbekannteren Verlegern oder aus Berliner Verlagen, die normalerweise nicht als Musikverleger arbeiteten. Einer dieser kleinen Musikverlage, über die bisher so gut wie gar nicht geforscht wurde, ist der Musikverlag von Johann Gustav Adolph Bethge (1802–1867), der seine Handlung Spittelbrücke 2 und 3[158] hatte. Seine Verlagsgründung am 1. Oktober 1827 ist im Randbereich des Betrachtungszeitraumes dieser Arbeit angesiedelt, weswegen nur eine einzige Opernbearbeitung von Bethge – ein Walzer über einen Marsch aus dem Ballett *Malec Hadell* von Friedrich August Belcke für Klavier zweihändig – in den hier betrachteten Zeitraum fällt (siehe Tab. 1).[159] Bethge betrieb offenbar primär eine Leihbibliothek in seinen Geschäftsräumen, denn im *Allgemeinen Wohnungsanzeiger für Berlin* wird er sowohl 1828 als auch 1829 als „Leihbibliothekar" bezeichnet und nicht als so etwas wie „Musikalienhändler". Wann genau Bethge seine verlegerische Tätigkeit einstellte, ist nicht bekannt; er druckte noch 1854 Musikalien und hatte bis 1830 circa 15 Plattennummern herausgebracht, wobei diese zum Teil nicht nummeriert wurden.[160]

An Bearbeitungen von Opern, die weniger verbreitet waren, versuchte sich der Musikverleger Peter Wilhelm Tondeur in der Leipziger Straße 41. Auch über seinen kleinen Verlag ist nur sehr wenig bekannt. In der *Vossischen Zeitung* findet man jedoch die Anzeige zu seiner Verlagsgründung am 28. April 1821:

> Einem geehrten Publikum beehre ich mich ergebenst anzuzeigen, dass ich Leipziger Strasse No. 41. eine Musikalien-Handlung etabliert habe, wo ich stets ein wohl assortirtes Lager der vorzüglichsten Musikalien halten werde, welches ich Verehrern der Musik bestens empfehle.
> Berlin, den 28sten April 1821.
> P.W. Tondeur.[161]

---

158 Im *Allgemeinen Wohnungsanzeiger für Berlin* von ist 1828 die Nr. 2 bei Bethge angegeben, während 1829 seinem Geschäft beide Hausnummern zugeschrieben werden, ebenso wie im Impressum einer seiner frühen Drucke (siehe Abb. 1: *Ouverture zu der Oper: Les deux Nuits für das Pianoforte von Boieldieu*, Berlin, Bethge, ohne VN, Privatbesitz Lavinia Hantelmann), siehe *Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin* 7 (1828), o. Pag., und *Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin und dessen nächste Umgebungen* 8 (1829), o. Pag.

159 Vgl. auch die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

160 Axel Beer, Art. „Bethge, Johann Gustav Adolph", in: *Lexikon der deutsche Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.; vgl. außerdem den Druck, Abb. 1.

161 *Vossische Zeitung* Beil. zu Nr. 52 (01.05.1821), o. Pag. und Nr. 58 (15.05.1821), o. Pag.

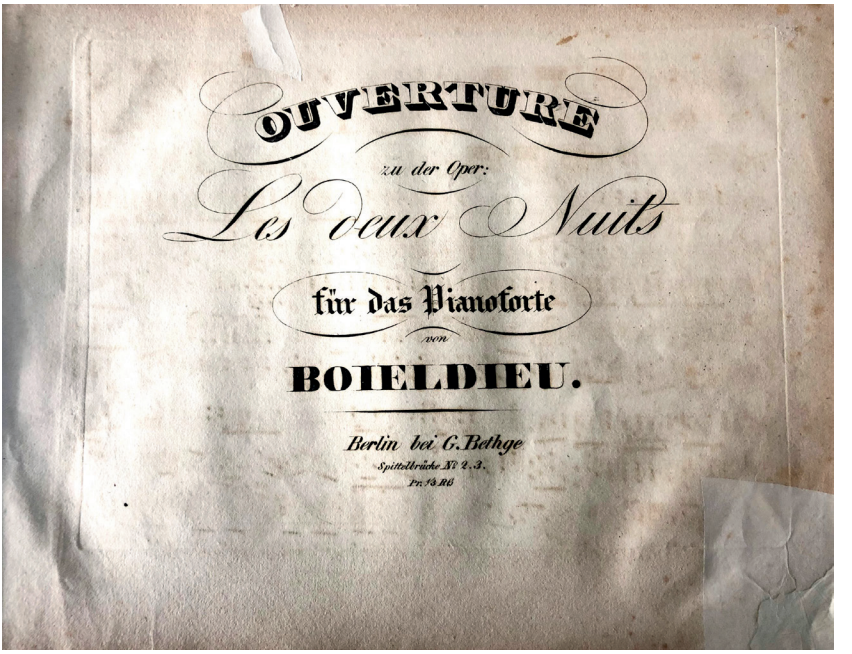


Abbildung 1: Titelblatt der *Ouverture zu der Oper: Les deux Nuits für das Pianoforte von Boieldieu*, Berlin, Bethge, ohne PN, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Im Dezember 1821 bewarb Tondeur die ersten, bei ihm erschienenen Opernbearbeitungen: eine Arie für Sopran und Klavierbegleitung aus der Oper *Dreiherrnstein*[162] von Johann Ludwig Böhner (1787–1860) sowie die Ouvertüre derselben Oper für Klavier zweihändig.[163] Außer einer Scene aus Theodor Körners Drama *Hedwig* (*Worte such ich*) im Klavierauszug von Theodor Gäde 1822[164] konnten darüber hinaus für die Ära Brühls keine weiteren Opernbearbeitungen aus Tondeurs Verlag ermittelt werden. Der kleine Musikverlag brachte außerdem die Werke von Tondeurs Tochter Wilhelmine (ca. 1797–1838) heraus, die als Musiklehrerin für Klavier und Gesang sowie als Komponistin tätig war.[165]

---

[162] Die Oper *Dreiherrnstein*, die laut Axel Beer, Art. „Böhner, Johann Ludwig, *WÜRDIGUNG*“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407300 [12.10.2022] „als romantische Volksoper ein gewichtiger Vorbote von Webers *Freischütz* [...] [hätte] werden können“, ist nie aufgeführt worden.

[163] *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 151 (18.12.1821), o. Pag.

[164] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 133 (05.11.1822), o. Pag.

[165] Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 601.

Musikalien, und dabei insbesondere Opernbearbeitungen, stellten jedoch auch für Verleger:innen, die im Alltagsgeschäft keine Musik druckten, eine attraktive zusätzliche Einnahmequelle dar. Verlage, die normalerweise nur literarische Werke herausgaben oder Fachbücher druckten, wollten hin und wieder von dem Erfolg einer Oper profitieren oder kauften mitunter die eine oder andere Stichplatte eines Musikverlags auf. In dem Geschäft des Buchhändlers, Literaten, Musikers und Verlegers Johann Daniel Sander (1759–1825)[166] in der Kurstraße 51 zum Beispiel wurden ab 1819 nicht nur Opernbearbeitungen aus anderen Verlagen verkauft,[167] sondern auch um 1815[168] der Klavierauszug des 1. Aktes von Glucks *Iphigénie en Aulide* auf deutsch und französisch im eigenen Verlag herausgegeben, 1819 gefolgt von Szenen aus Glucks *Orfeo ed Euridice* mit Sanders eigener deutscher Übersetzung des Textes im Klavierauszug.[169] Der vormalige Realschullehrer war bereits seit 1789 als Übersetzer Gluckscher Opern tätig, arbeitete als Herausgeber der *Berliner Zeitung* und konnte sich nach seiner Anstellung bei der Berliner Verlagsbuchhandlung Voß 1798 als Buchhändler selbstständig machen.[170] Selbst musikinteressiert und als Komponist und Pianist tätig, übergab er 1808 die Geschäftsführung der Firma seiner Frau Sophie, geb. Diederichs (1768–1828), um sich vermehrt seinen literarischen und musikalischen Tätigkeiten zu widmen.[171] In der Verlagshandlung Sander konnte man, neben Druckerzeugnissen wie Noten und Büchern, auch Konzertkarten erwerben[172] und Sander stand in regem Austausch mit einer Vielzahl von Literaten, Gelehrten und Musikschaffenden.[173]

Neben Sander gaben auch die Berliner Verlage Ludwig Öhmigke (1796–1870) in der Königsstraße 62,[174] Duncker & Humblot, Friedrich

166 Axel Beer, Art. „Sander“, in: *Lexikon der deutsche Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

167 Siehe z.B. die Anzeige Sanders, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 14 (02.02.1819), o. Pag.

168 Der Klavierauszug wird im ersten Band des *Handbuchs der musikalischen Literatur* angegeben, in dem alle bis 1815 erschienenen Musikalien gelistet sind; das Erscheinungsdatum könnte daher auch vor 1815 gewesen sein.

169 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil zu Nr. 13 (30.01.1819), o. Pag.; vgl. auch die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

170 Sigrid Hansen, Art. „Sander, Johann Daniel“, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon. 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Guido Heinrich und Gunter Schandera, Magdeburg 2002, S. 611f.

171 Beer, Art. *Sander*.

172 Siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 141 (25.11.1819), o. Pag.

173 Hansen, Art. *Sander, Johann Daniel*, S. 611f.

174 Öhmigke arbeitete vor 1821 als Geschäftsführer der ehemaligen Berliner Buchhandlung des Waisenhauses zu Halle, siehe *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 92 (02.08.1821), o. Pag.

August Herbig (1794–1849), August Wilhelm Schade und Friedrich Carl August Rücker (1773–1837) zwischen 1815 und 1828 gelegentlich Opernbearbeitungen selbst heraus (siehe Tab. 1).

Tabelle 1: Anteil der Berliner Verlage an den zwischen 1815 und 1828 gedruckte Opernbearbeitungen

Verlag	**Opernbearbeitungen**
Concha/Lischke	765
Schlesinger	646
Kunst- und Industrie-Comptoir	114
Trautwein	104
Christiani	64
Laue	62
Magazin f. K.G. u. M.	53
Gröbenschütz & Seiler	29
Cosmar & Krause	17
Wagenführ	8
Hummel	8
Duncker & Humblot	7
Sander	5
Tondeur	3
Öhmigke	3
Herbig	2
Schade	1
Rücker	1
Bethge	1
Gesamt	**1893**

Das reiche Angebot an Opernbearbeitungen aus Berliner Musikverlagen, das im Laufe der Ära Brühls dem Berliner Publikum zur Verfügung stand, zeugt von der hohen Nachfrage nach Opernmelodien für Hausmusikbesetzungen. Die vielen Neugründungen, die daraus resultierende geographische Nähe der Geschäfte in der Mitte Berlins (siehe die Karten 1–4) sowie der überregionale Musikalienhandel sorgten für eine starke Konkurrenzsituation in Berlin. Dennoch scheint die Konkurrenz selten der einzige Grund gewesen zu sein, warum ein Verlag aufgegeben wurde: Während

Friedrich Laue, der zwar über einen erfolgreichen Verlag mit überregionalen Geschäftsbeziehungen, unter anderem nach Leipzig und Mainz, verfügte,[175] diesen 1832 aufgab und zum preußischen Militär zurückkehrte, wo er nach seiner Pension 1857 als Belohnung für seine Verdienste als erster persönlicher Adjutant des Prinzen von Preußen 1858 in den Adelsstand erhoben wurde,[176] ging der Verlag Gröbenschütz & Seiler nach dem Tode von Gröbenschütz 1837 im Jahre 1838 an Carl Gottfried Ende über.[177] Der Verlag Ferdinand Samuel Lischkes wurde 1842 von Carl Paez gekauft,[178] vermutlich, weil Lischke entweder aus Altersgründen verkaufte oder gestorben war (seine Lebensdaten sind unbekannt). Die großen und erfolgreichen Musikverlage von Schlesinger und Trautwein gingen letztendlich ebenfalls in andere Verlage über oder wurden aufgekauft, bestanden im Grunde jedoch bis ins 20. Jahrhundert hinein.[179] Wie hart die Musikverleger, insbesondere bei der Distribution von Opernbearbeitungen, mitunter mit Konkurrenz aus überregionalen Verlagen und den fußläufig in der Nähe gelegenen anderen Berliner Musikverlagen zu kämpfen hatten und zu welchen Mitteln sie dafür griffen, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

---

175 Siehe *Leipziger Zeitung* Nr. 288 (07.12.1826), S. 3359 und *Cäcilia, Intelligenzblatt* 9/36 (1828), S. 39f.

176 Siehe *Handbuch des preußischen Adels*, hrsg. unter Förderung des Königlichen Herolds-Amtes, Berlin 1892, S. 331f.

177 Elvers, *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850*, S. 41.

178 Ebenda, S. 42.

179 Schlesingers Verlag ging nach dessen Tod 1828 vorerst an dessen jüngsten Sohn Heinrich (1810–1879), der ihn 1864 an Robert Lienau verkaufte, siehe Picard und Elvers, Art. „*Schlesinger*". Der vor der Übernahme als Volontär in der Firma tätig gewesene Lienau baute den Musikverlag über 30 Jahre hinweg aus, bis er 1897 an seinen Sohn Robert Heinrich Lienau (1866–1949) überging. Bis 1990 wurde der Verlag von dessen Nachfahren noch erfolgreich weitergeführt, und vom Musikverlag Zimmermann in Frankfurt am Main übernommen, siehe Judith Picard, Art. „Lienau", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46907 [17.04.2023]. Trautwein und Mendheim wiederum verkauften 1840 das Sortiment des Verlages an Immanuel Guttentag (1817–1862) und den ganzen Verlag 1858 schließlich an Martin August Bahn (1826–1902), siehe Axel Beer, Art. „Trautwein, Traugott", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13109 [14.01.2021]. Später wurden unter dem Namen Trautwein auch Klaviere gebaut, die bis in das 20. Jahrhundert hinein vertrieben wurden. Sie werden jedoch als Instrumente „der niedrigsten Art" bezeichnet. Eine Phrase, die möglicherweise mit einem antisemitischen Unterton von Robert Eitner in seinem Katalog *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend, nach den Originaldrucken verzeichnet* gewählt wurde, da er dort betont, die Firma sei in „schwache" und „jüdische Hände" gekommen, siehe Eitner, *Buch- und Musikalien-Händler*, S. 223.

2.3 Die Berliner Verlagshandlungen und die Konkurrenz: Das Beispiel des Klavierauszugs von Carl Maria von Webers *Der Freischütz*

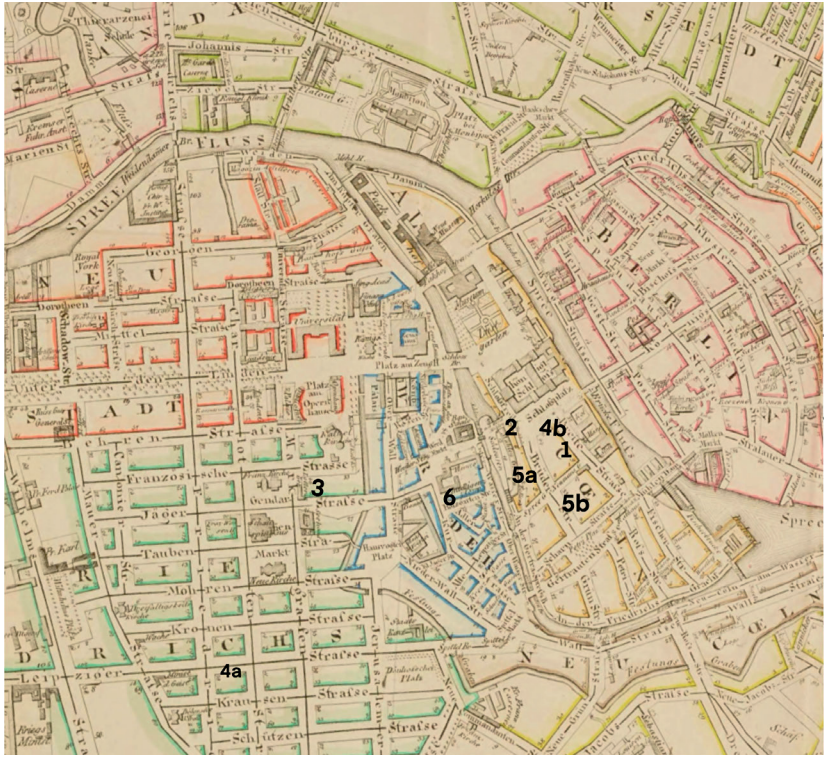
Betrachtet man die geographische Lage der Geschäfte der Berliner Musikverlage zwischen 1815 und 1828, so wird schnell klar, dass sie alle mehr oder weniger zentral in der Mitte der Stadt verortet waren und vom Zentrum aus fußläufig erreicht werden konnten. Allein auf der Breiten Straße befanden sich in den betrachteten 14 Jahren fast kontinuierlich zwei Musikverlagshandlungen dicht beieinander, in Hausnummer 1 und 8. Die Infrastruktur dieser beiden Standorte schien für einen Musikverlag sehr gut gewesen zu sein, denn in Hausnummer 8 befand sich seit seiner Gründung erst Adolph Martin Schlesingers Verlag und nach dessen Umzug Unter die Linden von 1823 an der Musikverlag Traugott Trautweins. In der am Schlossplatz gelegenen Hausnummer 1 hatten erst das Kunst- und Industrie-Comptoir von August Kuhn (1817–1818), dann Ernst Georg Heinrich Christianis Verlag (1818–1825) und schließlich der Musikverlag Cosmar & Krause ihre Geschäftsräume (siehe die Karten 1–4). Die gute Lage bestätigte Ludwig Rellstab noch 1854 in *Berlin und seine nächsten Umgebunden in malerischen Originalansichten*:

> Im Mittelpunkt der Stadt gelegen, bildet sie auch eine der lebhaftesten Gegenden für den Handel und ist reich an Läden aller Art ... Seidenwaarenhandlungen, Putzläden und großen Magazinen für die reichsten Modewaaren, die die Damenkleidung, Möblirung der Zimmer u.s.w. betreffen ... Die Straße im Ganzen, wiewohl sie eigentlich elegante, neuere Architektur nicht aufzuweisen hat, gehört doch zu den schönsten und sehenswertesten Berlins und bildet durch die Gesammtheit ihrer Baulichkeit, ihre Breite, Helle, Reinlichkeit und die schönen Prospekte nach beiden Seiten, einen der besuchenswerthesten Theile der Stadt.[180]

Dass die beiden Geschäfte viel Laufkundschaft hatten, ist allein aufgrund ihrer Lage sehr wahrscheinlich. Je nachdem, ob die Musikinteressierten vom Schlossplatz oder vom Mühlendamm herkommend die Hauptgeschäftsstraße betraten, profitierte entweder die eine oder die andere zuerst auf dem Weg der Kund:innen liegende Handlung mehr. Nach einem Einkauf in der ersten Musikalienhandlung war der Notenbedarf vermutlich so weit gedeckt, dass ein Betreten des zweiten Geschäftes überflüssig wurde. Daher bestand allein auf der Breiten Straße bereits eine geographisch bedingte Konkurrenzsituation unter den Verlegern.

---

[180] Ludwig Rellstab, *Berlin und seine nächsten Umgebungen in malerischen Originalansichten*, Darmstadt 1854, S. 51.



Berliner Musikverlage 1815–1818

1: Schlesinger, Breite Straße Nr. 8

2: Concha & Lischke, Stechbahn Nr. 3 und 4

3: Gröbenschütz & Seiler, Jägerstraße Nr. 37

4a: Kunst- und Industrie-Comptoir, Leipziger Straße Nr. 36 (bis 1817)

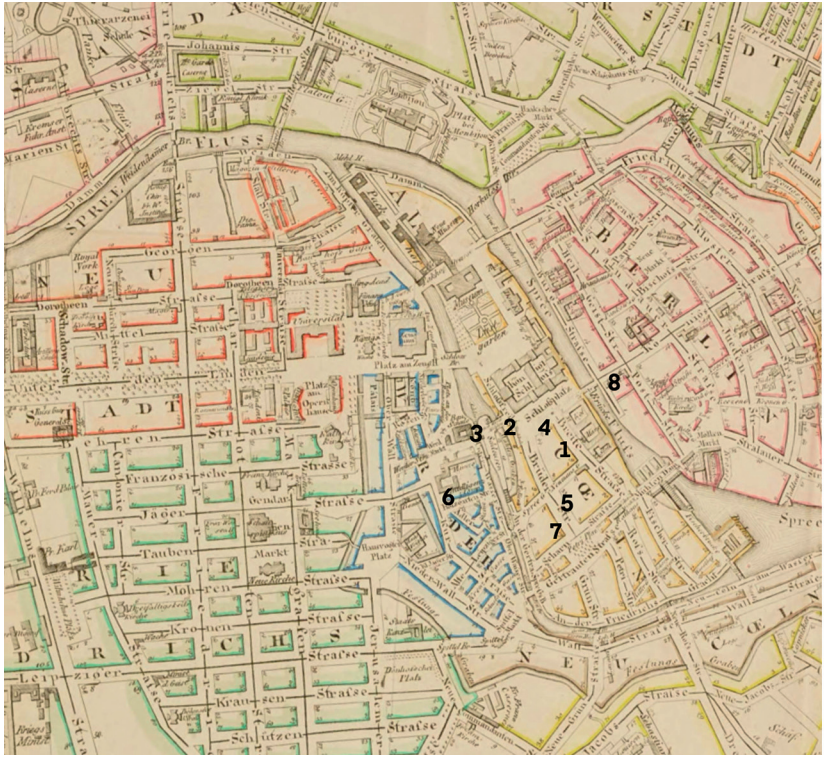
4b: Kunst- und Industrie-Comptoir, Breite Straße Nr. 1/Ecke Schlossplatz (ab 1817)

5a: Hummel, Brüderstraße Nr. 8 (bis 1816)

5b: Hummel, Brüderstraße Nr. 28 (ab 1816)

6: Sander, Kurstraße Nr. 51 (a 1819)

Karte 1: Die Lage der Berliner Musikverlage 1815–1818, verwendete Karte: Sachs, Salomo, *Grundriss von Berlin*, Berlin: Schlesinger, 1847, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: Gs K 169



Berliner Musikverlage 1818–1823

1: Schlesinger, Breite Straße Nr. 8

2: Concha & Lischke, Stechbahn Nr. 3 und 4

3: Gröbenschütz & Seiler, Schleusenbrücke Nr. 9 (ab 1818)

4: Christiani, Breite Straße Nr. 1/ Ecke Schlossplatz (ab 1818)

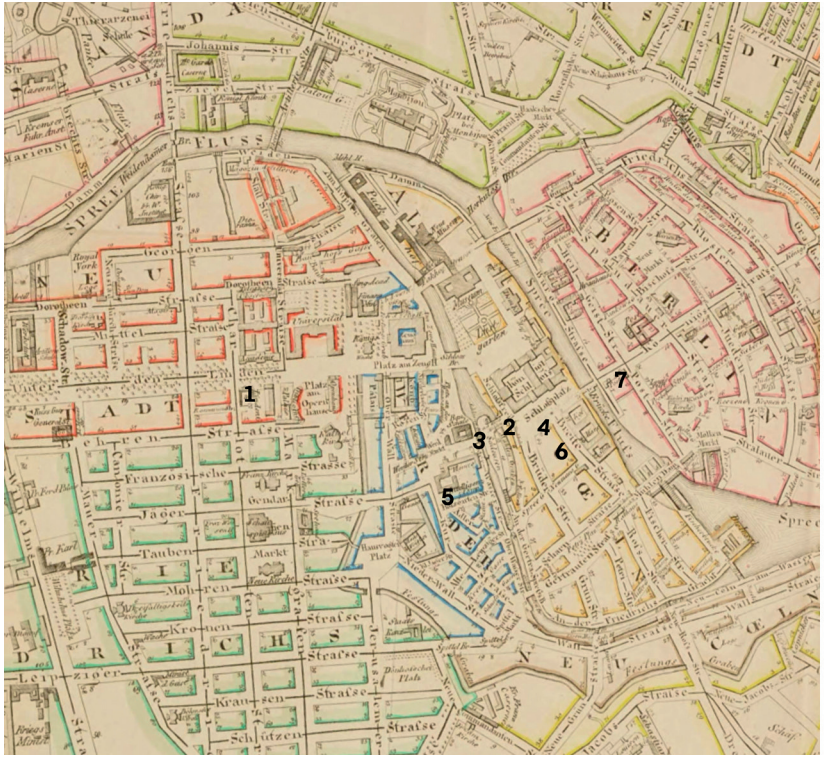
5: Hummel, Brüderstraße Nr. 28 (bis 1822)

6: Sander, Kurstraße Nr. 51 (a 1819)

7: Trautwein, Brüderstraße Nr. 19/ Ecke Petriplatz (ab 1820)

8: Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Königsstraße Nr. 3 (ab 1822)

Karte 2: Die Lage der Berliner Musikverlage 1818–1823, verwendete Karte: Sachs, Salomo, *Grundriss von Berlin*, Berlin: Schlesinger, 1847, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: Gs K 169



Berliner Musikverlage 1823–1825

1: Schlesinger, Unter den Linden Nr. 23 (ab 1823)

2: Concha & Lischke, Stechbahn Nr. 3 und 4

3: Gröbenschütz & Seiler, Schleusenbrücke Nr. 9

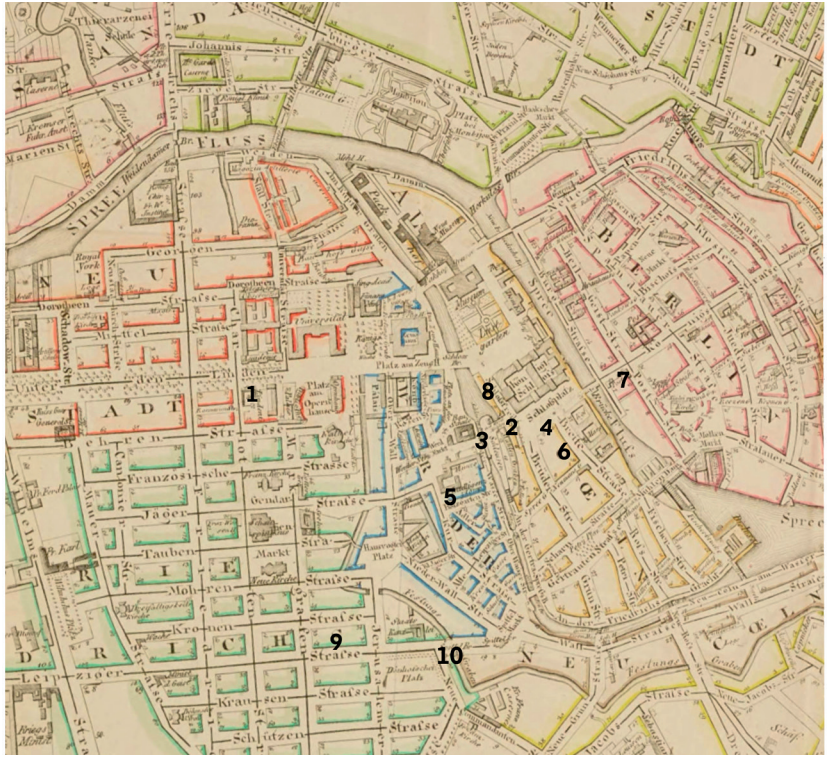
4: Christiani, Breite Straße Nr. 1/ Ecke Schlossplatz

5: Sander, Kurstraße Nr. 51

6: Trautwein, Breite Straße Nr. 8 (ab 1823)

7: Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Königsstraße Nr. 3

Karte 3: Die Lage der Berliner Musikverlage 1823–1825, verwendete Karte: Sachs, Salomo, *Grundriss von Berlin*, Berlin: Schlesinger, 1847, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: Gs K 169



Berliner Musikverlage 1825–1828

1: Schlesinger, Unter den Linden Nr. 23

2: Concha & Lischke, Stechbahn Nr. 3 und 4

3: Gröbenschütz & Seiler, Schleusenbrücke Nr. 9

4: Cosmar & Krause, Breite Straße Nr. 1/Ecke Schlossplatz

5: Sander, Kurstraße Nr. 51

6: Trautwein, Breite Straße Nr. 8

7: Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Königsstraße Nr. 3

8: Laue, Schlossfreiheit Nr. 7 (ab 1825)

9: Wagenführ, Leipziger Straße Nr. 50 (ab 1827)

10: Bethge, Spittelbrücke Nr. 3 (ab 1827)

Karte 4: Die Lage der Berliner Musikverlage 1825–1828, verwendete Karte: Sachs, Salomo, *Grundriss von Berlin*, Berlin: Schlesinger, 1847, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: Gs K 169

Nicht weit von der Breiten Straße entfernt, ebenfalls in der Nähe des Schlosses, befanden sich Unter der Stechbahn die Musikalienhandlungen von Julie Concha und Ferdinand Samuel Lischke, deren Lage, eingebettet zwischen zahlreichen anderen Geschäften und Gastronomien, vermutlich ähnlich viel Laufkundschaft anzog wie die Breite Straße:

> Die offene Bogenlaube ist 200 Fuss lang; man findet unter derselben die Buchhandlung des Herrn Mittler und die Musikalienhandlung des Herrn Lischke. Die feine Welt wählt unter den Putz-, Mode-, Kunst- und Industrie-Waaren des Herrn Quittel, – der Gastronom schlürft mit grossem Wohlbehagen die Original-Chocolade in dem weitbekannten Etablissement der Herren Josty & Comp. – Der Geschäftsmann sucht die Wechselladen der Herren Jacquier & Securius auf, – die Hoffnung führt Hunderte in Herrn Matzdorff's vielbenutztes Lotterie Comtoir, – der Militair findet die Gegenstände seiner Bekleidung in dem Waarenlager des Herrn Bock, [...][181]

Samuel Heinrich Spikers Beschreibung der Adresse Unter der Stechbahn dokumentiert, dass sich für Concha und Lischke das Geschäft mit Büchern in direkter Nachbarschaft einer Buchhandlung nicht sonderlich gelohnt hätte, was erklärt, warum sie – neben Gröbenschütz & Seiler – als einzige Berliner Musikverlagshandlungen keine Bücher in ihrem Sortiment anboten (s. Tab. 2).

Um nachvollziehen zu können, wie stark die geographische Konkurrenz der nah beieinander gelegenen Musikverlage, die auch Notendrucke aus überregionalen Verlagen verkauften, den Verlegern zu schaffen machen konnte, eignet sich besonders der Klavierauszug von Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*. Der Streit um diese Opernbearbeitung musste letztendlich sogar vor Gericht ausgetragen werden[182] und eignet sich nicht nur zur Veranschaulichung der musikverlegerischen Konkurrenz, sondern auch des überregionalen Handels mit Opernbearbeitungen. Schlesinger hatte den von dem Komponisten selbst angefertigten Klavierauszug Anfang November 1821 (etwa viereinhalb Monate nach der Uraufführung am 18. Juni 1821 im Königlichen Schauspielhaus) in seinem

---

[181] Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1833, S. 25.

[182] Friedemann Kawohl hat sich mit diesem gerichtlichen Streit bereits in seiner Dissertation *Urheberrecht der Musik in Preußen* befasst. Außerdem beschreibt Solveig Schreiter in ihrem Aufsatz *„Kann ich denn den Diebeshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?“* detailliert den Hergang des Streits, siehe Solveig Schreiter, „‚Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?' Die Auseinandersetzungen um Carl Zulehners ‚Geschäfte' mit dem *Freischütz* vor dem Hintergrund der Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland“, in: *„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern'“: Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts u.a., München 2016, S. 655–670.

Verlag herausgebracht,[183] wobei er die Rechte hierzu sowie aller instrumentalen Arrangements der Oper Weber zuvor für 40 Friedrichd'or[184] abgekauft hatte.[185] Aufgrund der großen Beliebtheit des Bühnenwerks blieb Schlesingers Druck jedoch nicht der einzige auf dem deutschsprachigen Musikalienmarkt. Bereits ab November 1821 erschienen bei fünf Wiener Verlagen selbstständig arrangierte Klavierauszüge des *Freischütz*:

- November 1821: bei Cappi & Diabelli, Klavierauszug ohne Singstimme, arrangiert von Anton Diabelli (6 Gulden oder 4 Taler)
- Dezember 1821: bei Mechetti, Klavierauszug ohne Singstimme, arrangiert von Hieronymus Payer (4 Gulden oder 2 Taler 16 Groschen)
- Dezember 1821: bei Cappi & Diabelli, Klavierauszug mit Singstimme (9 Gulden oder 6 Taler)
- Januar 1822: bei Thaddäus Weigl, Klavierauszug mit Singstimme (9 Gulden oder 6 Taler) und ohne Singstimme, arrangiert von Joseph Schmid (5 Gulden 45 Kreuzer oder 3 Taler 20 Groschen)
- Januar 1822: bei Steiner & Co., Klavierauszug mit Singstimme und ohne Singstimme, arrangiert von Maximilian Leidesdorf (4 Gulden 30 Kreuzer oder 3 Taler)[186]

Der Musikalienhandel zwischen Wien und Berlin scheint jedoch nicht das Problem gewesen zu sein, denn trotz der zum Teil gegenüber dem Kla-

---

183 Siehe hierzu die Anzeige in der *Voßischen Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 132 (03.11.1821) o. Pag., in der Schlesinger ankündigt, der „Vollständige Klavierauszug vom Componisten" für 6 Taler und 12 Groschen sei „so eben fertig geworden".

184 Ein Friedrichd'or war je nach Kurs ca. 5 Taler wert, was ein Honorar von ca. 200 Talern für den *Freischütz* für Weber bedeutete.

185 Siehe den Brief Caroline von Webers an Giacomo Meyerbeer, Dresden vor 1847, Hermann Erler, „Carl Maria von Weber's Freischütz-Honorirung und ein bisher ungedruckter Brief Frau Caroline v. Weber's an Giacomo Meyerbeer", in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 272 (01.10.1901), S. 2–3, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz, http://weber-gesamtausgabe.de/A045693 [09.08.2021]. Caroline von Weber beklagt darin, dass ihr Mann trotz der „bedeutenden Geschäfte", die Schlesinger mit dem *Freischütz* gemacht hatte, nie einen Nachtrag für dieses „geringe Honorar" erhielt. Allerdings erhielt Weber von Schlesinger bereits 1820 noch eine weitere Zuzahlung von 25 Friedrichsd'or, siehe Webers Tagebucheintrag vom 04.12.1820, in welchem er außerdem umrechnet, dass das 135 Taler 22 Groschen ergebe, siehe das Tagebuch Carl Maria von Webers (1820), D-B, Signatur: Mus. ms. autogr. theor. C.M. v. Weber WFN 1, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Dagmar Beck, http://weber-gesamtausgabe.de/A061483, [09.08.2021].

186 Siehe Anmerkung 3 im Brief Carl Maria von Webers an Adolph Martin Schlesinger vom 10.01.1822, RUS-SPsc, Signatur: Fond 965, Sammlung P.L. Waksel Nr. 2862, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041883 [09.08.2021]. Die Preise für die Wiener Klavierauszüge entstammen dem *Handbuch der musikalischen Literatur*, Bd. 1821–1823, Nachtr. 4–6.

vierauszug von Schlesinger für 6 Taler 12 Groschen günstigeren Preise der Wiener Drucke wurde nur der bei Steiner & Co. erschienene Klavierauszug ohne Singstimme von Maximilian Leidesdorf bei Trautwein verkauft.[187] Wesentlich geschäftsschädigender für Schlesinger war jedoch der im Verlag Bernhard Schott's Söhne in Mainz[188] erschienene Klavierauszug des *Freischütz* mit Text von Carl Zulehner (1770–1841), der vermutlich im Mai 1822, spätesten jedoch ab Juni 1822 auf den Markt kam. Sein günstiger Preis von gerade einmal 4 Talern 4 Groschen (in Mainz 7 Gulden) sorgte für regen Absatz im deutschsprachigen Raum, sodass er bald zum am meisten gekauften und „geraume Zeit der billigste und deshalb verbreitetste"[189] *Freischütz*-Klavierauszug wurde.

Christiani, der zur Zeit des Streites um den *Freischütz*-Klavierauszug 1821/22 sein Geschäft in derselben Straße wie Schlesinger hatte, stand offenbar schon vorher in großer Konkurrenz zu dem Verleger. Aus einem Brief von Christiani an Schott vom 24. August 1822 geht hervor, dass er zu Schlesinger kein gutes Verhältnis hatte: „Meine Haupt-Absicht ist dem Schlesinger einen Possen zu spielen [...] damit seine Ausgabe gestürzt werde",[190] schrieb er als Begründung für die Bestellung von 100 Schott'schen *Freischütz*-Klavierauszügen dem Mainzer Verleger. Mit dieser Bitte übersendete er Schott zudem sein Verlagsverzeichnis und bot dem Mainzer eine freie Auswahl von bei ihm erschienenen Musikalien als Bezahlung an. Da Christiani offenbar bewusst war, dass 100 Exemplare des Klavierauszuges eine Großbestellung waren,[191] schrieb er am Ende seines Briefes: „ich würde auch mit 50 Exempl. zufrieden seyn."[192]

Das Antwortschreiben Schotts liegt nicht vor; laut einer Notiz auf dem Brief vom 24. August hat der Verlag aber am 31. August 1822 geantwortet. Christiani nahm das Angebot des Mainzers für 50 Exemplare des *Freischütz*-Klavierauszuges im Tausch gegen Verlagsprodukte des Berliners und 50 Exemplare mit 50 % Rabatt, die bis zur Ostermesse 1823 spätestens bezahlt werden mussten, in seinem zweiten Brief nach Mainz an. Außerdem beschrieb Christiani, wie genau er Schlesinger mit dem Schott'schen Klavierauszug schaden wollte: „Schlesinger zu ärgern werde ich diesen

---

187 *Anzeigeblatt für Literatur und Kunst. Zum Zuschauer gehörend* 2 (1822), o. Pag.

188 Im Folgenden wird dieser Verlag nur noch mit Schott benannt.

189 Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871, Eintrag Nr. 277, S. 303.

190 E.H.G. Christiani an B. Schott's Söhne vom 24.08.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,23673, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000299850000 0000 [22.09.2022]).

191 Bei einer Auflage von 300 bis max. 600 Abzügen pro Platte machten 100 Exemplare nahezu ein Drittel der gesamten Auflage aus, vgl. Klitzing, *Don Giovanni unter Druck*, S. 84.

192 Christiani an Schott vom 24.08.1822.

Auszug allenthalben ausposaunen [...]."[193] Das „Ausposaunen", das kräftige Bewerben auf allen Wegen, als Maßnahme zum Ausstechen des Konkurrenten, schien damals das wirksamste Werbemittel gewesen zu sein. Eine Durchsicht der *Berlinischen Nachrichten* zeigt, dass Christiani seinen Plan auch in die Tat umsetzte: ab dem 5. November 1822 bewarb er den Schott'schen Klavierauszug in neun weiteren Anzeigen bis zum zweiten Weihnachtsfeiertag.[194] Früher konnte der Berliner Verleger die Klavierauszüge nicht inserieren, da er – trotz dringender Bitte in seinem Brief vom 14. September und erneuter Nachfrage am 20. Oktober[195] – offenbar erst Ende Oktober oder Anfang November 1822 die bestellten Exemplare aus Mainz erhalten hatte. Für Christiani waren die verspätete Lieferung und die damit einhergehenden verzögerten Werbemaßnahmen wenig erfreulich. „Sie wissen, wie man die Weihnachts Zeit dafür besonders nutzen kann", erinnerte er den Mainzer Verleger an die umsatzstärkste Zeit des Jahres mit der Bitte um das baldmöglichste Übersenden der Klavierauszüge, wobei er sogleich 12 Exemplare per Post, die schneller war als die schweren Pakete per Fuhre, verlangte: „Ich muß solche jetzt haben sonst geht die schöne Zeit vorüber."[196]

Christiani schien ein großes Verlangen danach gespürt zu haben, Schlesingers Geschäft mit dem *Freischütz* zu schädigen. Was genau zwischen den beiden Berliner Verlegern vorgefallen war, lässt sich nicht rekonstruieren. Möglicherweise übernahm Christiani die Konkurrenz zu Schlesinger mit dem Kauf des Kuhn'schen Kunst- und Industrie-Comptoirs, denn auch dieser hatte vor der Aufgabe seines Geschäftes stets stark mit der nur kurz nach seinem eigenen Verlag gegründeten Schlesinger'schen Handlung konkurriert.[197]

Christianis „Possen" gegen Schlesiger war jedoch nur ein kleinerer Teil des erbitterten Konkurrenzkampfes, der sich durch den Schott'schen

---

193 E.H.G. Christiani an B. Schott's Söhne vom 14.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl. 100/B,23674 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002998600000000).

194 Siehe *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 133 (05.11.1822), o. Pag.; außerdem: 1. Beil. zu Nr. 134 (07.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 136 (12.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 137 (14.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 139 (19.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 140 (21.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 142 (26.11.1822); 1. Beil. zu Nr. 143 (28.11.1822); 2. Beil. zu Nr. 152 (19.12.1822) und 1. Beil. zu Nr. 155 (26.12.1822), alles o. Pag.

195 E.H.G. Christianis an B. Schott's Söhne vom 20.10.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl. 100/B,23675 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002998700000000 [22.09.2022]).

196 Ebenda.

197 Dies wird bereits 1812 aus Kuhns *Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels* im *Freimüthigen* ersichtlich, wo er Schlesinger offensichtlich nicht den Titel der einzigen „bedeutende[n] Musikhandlung" Berlins, den Carl Maria von Weber diesem zuvor zukommen ließ, überlassen wollte.

Klavierauszug des *Freischütz* im Laufe des Jahres 1822 zwischen den Berliner Musikverlegern entfaltete. Traugott Trautwein, der sein Geschäft in der etwas ruhigeren Brüderstraße hatte – einer Parallelstraße der Breiten Straße, die sich zwischen dem Schlossplatz und dem Petriplatz (an dessen Ecke der Musikverlag lag) erstreckte – verkaufte als erster den umstrittenen Klavierauszug aus Mainz. Infolgedessen zeigte Schlesinger den Druck gemeinsam mit dem in Wien von Maximilian Leidesdorf erstellten *Freischütz*-Klavierauszug ohne Singstimme als Nachdruck an. Im Juni 1822 wurden die beiden Musikalien daher als Beweismittel in Trautweins Geschäft für die Untersuchung vor Gericht beschlagnahmt.[198] Trautweins Geschäftsbeziehung zu dem Mainzer Verleger bestand bereits seit August 1821. Der Berliner bezog seitdem die Musikalien aus dem Verlag Schotts zu den „im Musikhandel gewöhnlichen 50% vom ordinair."[199] Der Klavierauszug von Carl Zulehner, der für 4 Taler 4 Groschen in Berlin reißenden Absatz fand, war für Trautwein also ein gutes Geschäft, für das es sich vor Gericht zu kämpfen lohnte.

Nach der Konfiszierung der Klavierauszüge zu juristischen Untersuchungszwecken wurde Trautwein erst einmal ab dem 26. Juni 1822 ein Verkaufsverbot für die weiteren bei ihm vorrätigen Exemplare erteilt.[200] Dieses etwas mehr als einen Monat andauernde Verbot brachte dem Musikverleger einige Nachteile, da er laut eigener Aussage in dieser Zeit 10 Exemplare des Klavierauszuges hätte verkaufen können, die sich die Kundschaft stattdessen wahrscheinlich bei der Berliner Konkurrenz besorgte, der kein Verbot ausgesprochen worden war. Entsprechend groß war das Engagement, mit dem sich Trautwein für den Schott'schen Kla-

198 Trautwein teilte dies in einem Brief vom 22.06.1822 Schott mit, siehe den Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 22.6.1822, D-B (Schott-Archiv digital), Signatur: 55 Nachl 100/B,10512, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002504200000000).

199 Siehe den Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 24.08.1821, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,34952 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D95700000000). Aus diesem Brief geht auch hervor, dass Trautwein in Geschäftsverbindung mit André in Offenbach, Simrock in Bonn und S.A. Steiner & Co. in Wien stand. Der Musikalienhandel zwischen Mainz und Berlin lief über Leipzig ab. Trautwein erkundigte sich bei Schott auch nach den Preisen für „Violin, Violoncell- u. Viola-Bogen, Stimmgabeln, Taschenmusikpulte, Stimmhammer und Sordinen für alle Saiteninstrumente", die der Mainzer offenbar ebenfalls anbot, siehe den Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 24.01.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10511, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002505F00000000 [13.10.2022]).

200 Brief Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 26.06.1822 [aufgrund eines Lesefehlers steht im Katalogisat der Bibliothek als Datum der 26.01.1822, was jedoch anhand des Briefinhaltes und des chronologischen Ablaufes des Streits korrigiert werden konnte], D-B, 55 Nachl 100/B,10513, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506100000000 [13.10.2022]).

vierauszug vor Gericht einsetzte, wo er auch als Zeuge aussagte. Nach dem Gerichtsurteil am 29. Juli 1822, bei dem entschieden wurde, dass es sich nicht um einen Nachdruck handele, beschloss Trautwein, nur noch den Klavierauszug von Schott in seinem Geschäft zu verkaufen.[201] In einer mit Schott postalisch abgestimmten Anzeige[202] warb er am 3. August 1822 in den *Berlinischen Nachrichten*:

> Vollständiger und wohlfeiler Clavier-Auszug aus der Oper:
> Der Freischütz,
> Bei mir ist fortwährend zu bekommen:
> Der Freischütz. Oper von C.M. von Weber mit leichter Clavierbegleitung von Zulehner. Mainz bei Schott Söhne. Preis 4 Thlr. 4 Gr.
> Diese Ausgabe ist in jeder Hinsicht sehr zu empfehlen, denn sie ist zweckmäßig eingerichtet, die Clavierbegleitung völlig spielbar, der Druck deutlich, das Aeußere elegant, der Preis überaus billig und, laut rechtlichem Erkenntniß der Behörde, keinesweges ein Nachdruck des vom Componisten arrangirten Clavierauszuges. Sämmtlich darin enthaltene Stücke werde auch einzeln verkauft.
> T. Trautwein, Brüderstraße Nr. 19.[203]

Mit dieser Anzeige gewann der Streit um den rechtmäßigen *Freischütz*-Klavierauszug an Intensität: Schlesinger, der die Niederlage vor Gericht nicht einfach hinnehmen wollte und sich offenbar durch Trautweins Anzeige provoziert fühlte, versuchte sich seinerseits mit Zeitungsanzeigen zu wehren, um den Verkauf des Klavierauszuges aus dem eigenen Verlag zu fördern und die Kundschaft vom Kauf des Schott'schen Klavierauszuges abzubringen:

> In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, Breitestraße Nr. 8, ist erschienen und zu haben:
> C.M. von Weber, der Freischütz, vollst. Kl.-Az. vom Componisten, auf schönem Papier und mit deutschem schönen Stich und Druck 178 Seiten stark. 6 Thlr. 12 Gr.
> Der von Herrn Trautwein als vollständige, Nicht-Nachdruck und als wohlfeil angezeigte, von Zulehner arrangirte Klavierauszug dieser Oper ist 122 Seiten stark, wovon die Ouv. 9 Seiten einnimmt, während bei unserer Original-Ausgabe, welche 178 Seiten stark ist, die Ouv. nur 6 Seiten ausmacht. – Ein jeder wird sich bei Ansicht von dem Unterschiede jener angeblich vollständigen, wohlfeilen und auf schönem Papier gelieferten Ausgabe gegen die unsrige überzeugen. Nachträglich bemerken wir: daß nur in der ersten Instanz

---

201 Brief Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 31.07.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10514, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506200000000).

202 Dem Brief vom 31.07.1822 legte Trautwein den Entwurf der Anzeige bei, die bis auf einen geänderten Satz so in den *Berlinischen Nachrichten* abgedruckt wurde.

203 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 93 (03.08.1822), o. Pag.

> die Zulehnersche Ausgabe des Freischütz's, als mit dem vom Componisten arrangirten Auszuge nicht übereinstimmend, für Nicht-Nachdruck erklärt worden, und schwebt dieser Gegenstand bei der zweiten Instanz.
> Die in Wien in mehreren Handlungen dem unsrigen nachgestochenen Klavier-Auszüge kosten eben so viel als unsere Originalausgabe.
> Bei Bestellungen bitten wir zu bemerken: „Schlesingersche Original-Ausgabe"[204]

Die Wortwahl des Verlegers zielte darauf ab, an der Rechtmäßigkeit des Schott'schen Drucks Zweifel zu säen und deutete an, bereits erneut Schritte zur weiteren Verfolgung der Sache eingeleitet zu haben. Schlesinger hob den „schönen deutschen Stich und Druck" und das „schöne Papier" seiner Ausgabe in der Anzeige hervor, was für ihn, ebenso wie der Umfang des Auszugs und die Seitenzahl der Ouvertüre, offenbar ein Zeichen für Qualität war. Dass jedoch ein seitenstarker Klavierauszug nicht unbedingt ein Qualitätsmerkmal darstellte, empfand auch der Komponist der Oper, wie er in einem Brief an Schlesinger formulierte:

> [...] der KlavierAuszug ist recht anständig ausgestattet. ist aber sehr weitläufig geworden, und es hätte manches durch verständige Anordnung gespart werden können. Es fehlt Ihnen doch wirklich noch Jemand, der dergleichen recht zwekmäßig zu ordnen versteht.[205]

Auch Trautwein war der Ansicht, dass Schlesingers Klavierauszug allein des größeren Umfangs wegen noch lange nicht einen höheren Preis rechtfertige. Allerdings teilte er seine Ansicht lediglich Schott in einem Brief mit und machte sie nicht, wie Schlesinger, in den Berliner Zeitungen publik:

> Die mir eingesandte Beurtheilung[206] glaube ich nicht mit Vortheil anwenden zu können; es handelt sich nur ein wenig um Ausstellung des musicalischen Werths vom Zulehner'schen Klavierauszug, mehr aber um die Erklärung des pecuniären Unterschieds zwischen beiden und der Ursachen deßelben, durch deren Aufzählung dem Publikum klar würde, warum bei gleicher Deutlichkeit des Stichs so viel Raum gespart werden und dennoch die Ausgabe eben so

---

204 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 95 (08.08.1822), o. Pag.

205 Carl Maria von Weber an Adolph Martin Schlesinger vom 29.11.1821, D-B, Signatur: Weberiana Cl. II A, f. 7, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041815 [10.08.2021].

206 Mit der „Beurtheilung" meint Trautwein möglicherweise das gerichtliche Gutachten, das im genauen Wortlaut nicht überliefert ist, vgl. Schreiter, *„Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?"*, S. 659f., und Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 35f. Kawohl arbeitet auch heraus, dass bei dem Urteil eher die visuelle Ähnlichkeit der Klavierauszüge miteinander verglichen wurde, nicht aber ihr künstlerischer Wert, wobei das musikalische „Werk" im heutigen Sinne als solches noch nicht verstanden wurde, ebenda, S. 40.

> vollständig seyn konnte, als die Schlesinger'sche. Hiedurch würde die für S. sehr unwillkommene und nachtheilige Schlußfolge zu ziehen gewesen seyn, daß er ohne Noth und blos seines Vortheils wegen seinen Klavierauszug auf 178 Seiten ausgedehnt hat, um den Preis so hoch stellen und mithin mehr gewinnen zu können. – Ich selbst habe, um mich der öffentlichen Collision mit S. zu entziehen, mir in einer Annonce Stillschweigen gegen ihn auferlegt, und kann deshalb dies nicht in die Zeitungen bringen.[207]

Dass eine solche öffentliche Debatte nicht unbedingt vorteilhaft für Trautweins Geschäfte sein konnte, spiegelt dessen Zurückhaltung, sich gegen Schlesinger in den *Berlinischen Nachrichten* zu verteidigen, wider. Während sich Schlesinger voll im Recht sah und wiederholt auf die Unrechtmäßigkeit des Klavierauszugs aus Mainz hinwies, wählte Trautwein seine Worte vorsichtig und ging nicht auf alle von Schlesinger genannten Unterschiede zwischen den Musikalien ein:

> Mit Bezug auf die von der Schlesingerschen Musikhandlung in den hiesigen Zeitungen vom 8ten d.M. ergangene Anzeige bemerke ich noch, daß die genannte Handlung im Irrthum war, wenn sie sich erlaubte, von einer zweiten Instanz zu sprechen, vor welcher dieser Gegenstand noch schweben soll.
> Es fragte sich bisher nur, ob eine Untersuchung gegen die hiesigen Debitenten der Zulehner'schen und Leidesdorf'schen Klavierauszüge des Freischützen (die als solche eben so gut Original-Ausgaben sind, als die in der Schlesinger'schen Handlung erschienene) eingeleitet werden könne; diese Frage wurde aber von Seiten der Behörde zu Gunsten der Debitenten entschieden, weil jene Ausgaben nicht für Nachdruck angenommen sind, und auf die nochmalige Eingabe der Schlesinger'schen Handlung ist solche bereits am 5ten dieses Mts. abermals abgewiesen. Wo demnach nicht einmal eine Klage zulässig ist, kann natürlich von einer Entscheidung durch Instanzen gar nicht die Rede sein.
> Noch muß in der Schlesinger'schen Anzeige gerügt werden, daß der Zulehner'sche Klavierauszug nicht blos angeblich, sondern in Wahrheit eine vollständige, wohlfeile und auf schönem Papier gedruckte Ausgabe ist, und die Ouvertüre daraus, nicht wie die Schlesinger'sche Handlung wahrheitswidrig behauptet, neun, sondern sieben Seiten einnimmt.
> Uebrigens erkläre ich noch, daß, da die Rechtmäßigkeit des von mir empfohlenen Zulehnerschen Klavier-Auszuges vom Freischütz ein für allemal festgestellt ist, ich die mir schuldige Erläuterung der Schlesingerschen Angaben auch hiermit ein für allemal gegeben haben will, und deshalb auf nichts mehr öffentlich antworten werde,

[207] Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 02.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10516, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506400000000).

> womit es jener Handlung belieben möchte, das Publikum neuerdings hinsichtlich dieser Angelegenheit zu unterhalten. Ich bin aber immer bereit jedem, den es interessiren könnte, in meinem Geschäfts-Lokal die gerichtlichen und moralischen Beweise für die völlige Richtigkeit meiner Angaben vorzulegen.[208]

Das Versprechen, sich nicht mehr zu weiteren Anzeigen Schlesingers öffentlich in den Zeitungen zu äußern, hielt Trautwein und setzte keine weiteren Rechtfertigungen dem von Schlesinger daraufhin folgenden Text entgegen:

> Herr Trautwein erklärt selbst, daß die Ouv. des Zulehnerschen Kl.-A. 7 Seiten einnimmt, während solche in dem von Weberschen Auszuge nur 6 Seiten hat, woraus denn von selbst erfolgt, daß jener weitläuftiger, als der v. Webersche Auszug gestochen ist. – Hr. Trautwein widerspricht auch nicht, daß der v. Webersche Auszug 178 und ohne Ouv. 172 Seiten enthalte, während der von ihm angepriesene Zulehnersche Auszug nur 115, incl. der Ouv. 122 Seiten einnimmt. –
>
> Es läßt sich schwer denken, daß 122 Seiten (nicht enger gestochen als meiner des v. Weberschen Auszuges) eben so viel enthalten können, als 178 Seiten. – Es wird sich daher Jeder erklären können, daß 178 Seiten mehr kosten müssen, als 122 Seiten, bei Seite gesetzt Webers eigener Auszug gegen den Zulehnerschen, wo bei Ersterem Honorar an den Hrn. v. Weber bezahlt wurde. Man urtheile nun, welcher wohlfeiler ist. Wenn übrigens der Zulehnersche Kl.-A. des Freischütz von Sachverständigen für Nichtnachdruck des bei mir erschienenen v. Weberschen Kl.-A. erklärt ist, so liegt darin zugleich die deutliche Erklärung, daß ersterer ein ganz anderes Werk sey, als der letztere, und hätte ich es daher, wenn es mir nicht auf rechtliche Erörterung der Sache angekommen wäre, bei der vorwaltenden Gunst, die der geniale Schöpfer des Freischütz bei dem kunstliebenden Publikum verdientermaßen genießt, den Musik-Liebhabern und Sachkennern ohne Besorgniß überlassen können, ob sie das v. Webersche Werk dem Zulehnerschen vorziehen, und sich daher ersteres oder letzteres anschaffen wollen.
>
> Herr Trautwein hat allerdings Recht, daß ich irrthümlich von der zweiten Instanz gesprochen habe, während ich nur von einem, bei dem höhern Gerichtshof neuerdings angebrachten anderweitigen Antrage auf Einleitung einer Untersuchung hätte sprechen sollen. Bei Bestellungen bitte ich nochmals zu bemerken: Schlesingersche Original-Ausgabe.[209]

Der Kampf Schlesingers für eine einheitliche Regelung der Vervielfältigungsrechte von Musikalien befand sich zu diesem Zeitpunkt noch in den Anfängen und die Unsicherheit bezüglich Recht und Unrecht bei Nachdrucken bereitete den zeitgenössischen Verleger:innen Schwierigkeiten.

[208] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 97 (18.08.1822), o. Pag.
[209] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 105 (31.08.1822), o. Pag.

Das Nachdrucken von Musikalien war unter Musikverleger:innen weit verbreitet und eine gängige Praxis, wenn eine große Nachfrage nach bestimmten Werken bestand, die entweder nicht vom Originalverlag besorgt werden konnte, oder einen so vielversprechenden Gewinn versprachen, dass der Ärger des Originalverlags in Kauf genommen wurde.[210] Bereits 1818 hatte Schlesinger gegen Lischke und dessen Kompagnons erfolgreich wegen Nachdrucks geklagt. Sein erneuter Versuch 1821 wegen einer Bearbeitung des *Preußischen Volksgesangs* von Spontini für zwei Flöten gegen Lischke scheiterte jedoch. Als er 1822 schließlich erneut gegen den Berliner Konkurrenten vorging, der die Ouvertüre des *Freischütz* nachgedruckt hatte, gewann Schlesinger den Prozess.[211] Möglicherweise spornten ihn diese Erfolge dazu an, auch die Klavierauszüge von Zulehner und Leidesdorf gerichtlich anzuzeigen.

Der Unmut über das Scheitern der Klage gegen die *Freischütz*-Klavierauszüge aus Mainz und Wien ist aus Schlesingers Zeitungsanzeigen herauszulesen. Obwohl die gerichtlichen Urteile primär aufgrund materieller Ähnlichkeiten der Musikalien gefällt wurden,[212] könnten auch die persönlichen Beziehungen Traugott Trautweins einen gewissen Einfluss auf den Ausgang zu Gunsten Schotts gehabt haben. Der in die Verhandlungen involvierte Justizrat Friedrich Wollank, der entschied, dass es sich nicht um einen Nachdruck handelte, wurde für seinen Einsatz von Trautwein entsprechend entschädigt. Aus einem Brief des Verlegers an Schott von 1822 wird ersichtlich, dass Wollank, der neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Justizrat eigene Werke komponierte, dadurch den Verkauf seiner – bisher nur im norddeutschen Gebiet vertriebenen – Kompositionen im süddeutschen Raum erreichte, und somit von seiner gerichtlichen Entscheidung profitierte. Wie beiläufig als Postskriptum fügte Trautwein, nachdem er Schott bereits vom besonderen Wert der Kompositionen berichtet hatte, hinzu:

> Nachträglich erwähne ich, daß Herr W. als Obmann über die in Sachen des Freischütz eingeholten Gutachten der Herren Spontini und Hoffmann, die entgegengesetzt lauteten, das Hoffmann'sche, als das zur Norm dienend, anerkannt hat und danach entschieden worden ist.[213]

Der Aufwand, den Trautwein im Sinne Schotts auf sich nahm, um weiterhin dessen Klavierauszug in Berlin verkaufen zu können, zeugt von dem Gewinn, den der Vertrieb dieser Musikalie versprach. Für Trautwein war

---

210 Vgl. das Kapitel „Eigentumsverhältnisse und Nachdruck", in: Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 63–78.

211 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 33–35.

212 Ebenda, S. 40.

213 Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 14.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10517, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025 06500000000 [14.10.2022]).

der öffentliche Disput, der in den Zeitungen und laut seiner Aussage auch außerhalb der Blätter öffentlich und privat ausgetragen wurde, nicht nur rufschädigend, sondern auch kostspielig. Er wünschte sich daher eine Entschädigung von Schott, für dessen Ruf er diese Auseinandersetzung geführt hatte. Als Schott ihm 12 kostenlose Exemplare des *Freischütz*-Klavierauszuges anbot, lehnte Trautwein jedoch ab und bat stattdessen um die Erstattung seiner Kosten für die Zeitungsanzeigen.[214]

Inserate in Zeitungen konnten, je nach Zeilenanzahl, mitunter sehr kostspielig werden. „Alle Anzeigen, welche Privatpersonen in die politischen Beilagen der Zeitungen einrücken lassen wollen, müssen, Bücheranzeigen ausgenommen, erst in das Intelligenzblatt eingerückt und die übrigen geschriebenen Anzeigen für die Zeitungen daselbst gestempelt werden, weil die Zeitungsexpeditionen sie sonst nicht annehmen.“,[215] ist bei Korth über den Prozess des Inserierens von Zeitungsanzeigen in Berliner Zeitungen zu lesen. Pro Zeile zahlte man 1821 1½ Groschen (1 Groschen 6 Pfennige).[216] Darüber, ob die Preise für Geschäftsleute höher oder niedriger waren oder gar nicht erst im Intelligenzblatt erscheinen mussten, schrieb Korth nichts, sodass es möglich ist, dass für Musikverleger wie Trautwein andere Bedingungen galten.

Geht man von Korths Preisangabe aus, so bezahlte der Verleger für die lange Anzeige, die er am 13. August 1822 zur Verteidigung des Schott'schen Klavierauszugs gegen Schlesingers Anschuldigungen in den *Berlinischen Nachrichten* und der *Vossischen Zeitung* abdrucken ließ, mit jeweils 47 Zeilen 5 Taler 21 Groschen. Die nur 14 Zeilen umfassende Anzeige in den beiden Zeitungen vom 3. August, wo Trautwein ebenfalls noch einmal auf die Rechtmäßigkeit des Klavierauszuges hinwies, kostete ihn 1 Taler 18 Groschen. Insgesamt gab er also 7 Taler 15 Groschen für den öffentlichen Zwist über den Klavierauszug mit Schlesinger aus. Mit dem Verkauf von 12 Freiexemplaren hätte Trautwein weit mehr als die entstandenen Kosten decken können, zumal er im Dezember 1822 ohnehin weitere 12 Klavierauszüge bestellte, da „nur noch wenige Exemplare“[217] in seinem Geschäft vorrätig waren. Durch die Verteidigung des Schott'schen Klavierauszuges, unter der Trautweins Name öffentlich gelitten hatte, konnte der Berliner möglicherweise später einen Gefallen im Gegenzug für diesen Freundschaftsdienst bei dem Mainzer erwirken, sodass er bewusst auf die angebotenen Freiexemplare verzichtete. Dass ihm durchaus für den geleisteten Einsatz im Sinne Schotts eine Entschädigung zugestanden hätte, die er

214 Trautwein an Schott vom 02.09.1822.

215 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 513.

216 Ebenda.

217 Brief von Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 31.12.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10518, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506600000000 [14.10.1822]).

bewusst ausschlägt, betonte Trautwein in seinem Brief an Schott vom 2. September 1822 folgendermaßen: „Ihre Ausgabe als Nachdruck und unrechtmäßig zu beklatschen, wäre einiger Rücksichten werth gewesen, auf die ich jedoch durchaus verzichte. Ich werde fortfahren, mich Ihres Intereße wie bisher anzunehmen [...]."[218]

Die öffentliche und private Auseinandersetzung Trautweins mit Schlesinger zeugt von dessen stabilen Geschäftsbeziehungen zu überregionalen Verlagen, die er strategisch aufbaute und pflegte. Nicht alle Berliner Musikverlage verfügten über solche Kontakte und konnten es sich leisten, auf die guten Geschäftsbeziehungen zu Schlesinger vor Ort zu verzichten. Das im September 1822 gerade neu eröffnete Magazin für Kunst, Geographie und Musik von Johann Hofmann und Friedrich Wilhelm Wolff übergab seine Exemplare des Schott'schen *Freischütz*-Klavierauszuges Trautwein, da Schlesinger der Firma sonst die Zusammenarbeit gekündigt hätte.[219] Auch Gröbenschütz & Seiler und Lischke hielten sich aus dem Streit heraus. Gröbenschütz & Seiler wollten zwar ebenfalls von dem Geschäft mit dem *Freischütz* profitieren, hatten aber offenbar kein Interesse an einer Auseinandersetzung mit Schlesinger. Sie schrieben am 4. Mai 1822 an Schott: „[...] senden Sie uns einige Exemplare vom Freischütz, wir müßten selbige nur heimlich weggeben [...]."[220] Da der Klavierauszug von Zulehner zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht fertig war, könnte es sich hier auch um eine Bitte um die Partitur gehandelt haben. Bereits im März 1822 war Weber darüber in Kenntnis gesetzt worden,[221] dass Zulehner in Mainz die Partitur des *Freischütz* für 15 Dukaten verkaufe, weswegen er ihn am 13. März 1822 um Aufklärung dieses Gerüchtes bat.[222] Nachdem Zulehner ihm mitteilte, dass er bisher lediglich die Partitur in seinem Katalog zum Verkauf angeboten habe, jedoch in der Regel erst nach einer Bestellung durch einen Kunden die Partitur kaufe,[223] erinnerte ihn Weber noch einmal daran, dass die Partitur lediglich bei

---

218 Trautwein an Schott vom 02.09.1822.

219 Ebenda.

220 Brief von Gröbenschütz & Seiler an Schott vom 04.05.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25490, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32400000000 [22.09.2022]).

221 Siehe den Brief von Carl Maria von Weber an Caroline von Weber vom 13.03.1822, D-B, Signatur: Mus.ep. Weber, C.M. v. 158, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz, http://weber-gesamtausgabe.de/A041923 [11.08.2021].

222 Ebenda.

223 Brief Carl Zulehners an Carl Maria von Weber vom 25.03.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A042011 [12.08.2021]. Trotz dieser Aussage verkaufte Zulehner die Partitur im Juli 1822 an Jo-

ihm persönlich zu erwerben sei.[224] Gröbenschütz & Seiler wollten vermutlich einen Zwist mit Schlesinger vermeiden, hatten aber offenbar genug Abnehmer:innen für die Partitur (oder den Klavierauszug), dass sie damit auch ohne Werbung oder öffentliche Bekanntmachung finanziellen Profit generieren konnten.

Im Laufe des Jahres 1822 war die Nachfrage nach Klavierauszügen des *Freischütz* in Berlin offenbar so gewachsen, dass Schott Lieferschwierigkeiten bekam. Sowohl Gröbenschütz & Seiler als auch Christiani und Trautwein fragten ungeduldig nach Nachschub, da zahlreiche Kaufinteressierte ihre Handlungen aufsuchten.[225] Schließlich erwachte auch bei Gröbenschütz & Seiler die Rivalität zu Schlesinger: ungeduldig fragten sie im Oktober 1822 nach weiteren Klavierauszügen im Leipziger Lager und bestellten acht zusätzliche Exemplare, wobei sie darauf hinwiesen, dass sie „viel davon absetzen [hätten] können, wenn wir die Sachen erhalten hätten, so hat Schl[esinger] den nutzen davon erhalten."[226] Die einzelnen Gesangstücke schienen sich ebenfalls sehr gut verkauft zu haben, da die Verleger auch von diesen Exemplare nachbestellten. Insbesondere Agathes Arie *Und ob die Wolke sie verhülle* aus dem 3. Aufzug erfreute sich großer Beliebtheit. Noch 1824 bestellten Gröbenschütz & Seiler 6 Exemplare im Klavierauszug.[227]

Spätestens nach der außergewöhnlich erfolgreichen Uraufführung des *Freischütz* und der immensen Nachfrage der Berliner:innen nach Opernbearbeitungen mit Melodien des Bühnenwerks schien das Verhält-

seph Derossi für 10 Dukaten, woraufhin ihn Weber postalisch zur Rede stellte. Laut einer Anmerkung Webers erhielt er von Zulehner keine Antwort, siehe den Brief Carl Maria von Webers an Joseph Derossi vom 17.07.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041950 [14.10.2022]; Derossis Antwort vom 27.07.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041855 [14.10.2022]; und den Brief Carl Maria von Webers an Carl Zulehner vom 11.08.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041951 [14.10.2022].

224 Brief Carl Maria von Webers an Carl Zulehner vom 29.04.1822, D-B, Signatur: Signatur: in: 55 Ep 1939, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A041932 [12.08.2021].

225 Trautwein an Schott vom 31.12.1822; Christiani an Schott vom 20.10.1822; Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 08.10.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25493, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32700000000 [14.10.2022]).

226 Gröbenschütz & Seiler an Schott vom 08.10.1822.

227 Brief von Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 28.08.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25500, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32C00000000 [22.09.2022]).

nis Schlesingers zu den übrigen Berliner Musikverleger:innen angespannt gewesen zu sein. Jeder wollte mit der beliebten Oper Geschäfte machen, während Schlesinger seine Verlagsrechte und den ihm zustehenden Profit gerichtlich geltend zu machen versuchte. Insgesamt klagte Schlesinger zwischen 1818 und 1828 fünfmal auf Grundlage des Allgemeinen Landrechts gegen andere Berliner Musikverlage: 1818 gegen Lischke und Krump,[228] 1820 gegen Lischke und den Flötisten Heinrich Soussmann (1796–1848), 1822 gegen Trautwein, 1827 gegen Lischke allein und 1828 gegen August Fromelt, Lischke und das Magazin für Kunst, Geographie und Musik.[229] Der Verkauf von Opernbearbeitungen aus anderen Verlagen, insbesondere, wenn Schlesinger die Rechte zu ihrer Veröffentlichung dem Komponisten abgekauft hatte, konnte sich also derart geschäftsschädigend für den Verleger auswirken, dass sich die aufwändigen Gerichtsprozesse lohnten. Wie aber bewarben die Berliner Musikverlage ihre Opernbearbeitungen? Welche Netzwerke bestanden über die bereits erörterten Verbindungen nach Mainz hinaus und was war für die Berliner Kundschaft bei dem Kauf von Opernbearbeitungen wichtig? Wie konnten sich die jeweiligen Verleger:innen von der regionalen Konkurrenz abheben? Diese Fragen zu Werbung, Marketing und Alleinstellungsmerkmalen werden im Folgenden erörtert.

2.4 Werbung, Marketing und Alleinstellungsmerkmale

Der Verkauf von Opernbearbeitungen war für die Berliner Musikverlage des 19. Jahrhunderts eine so wichtige wirtschaftliche Grundlage, dass sie viele dieser Drucke in ihren Musikalienhandlungen anboten. Um sich von der Konkurrenz abzusetzen, spielten Bewerbung und Vermarktung der Produkte eine wichtige Rolle. Obwohl viele moderne Werbemaßnahmen – wie Plakatwerbung, Leuchtreklame oder Markenidentitätsbildung – in der Ära Brühls noch nicht verwendet wurden und sich erst sich im Laufe des 19. Jahrhunderts einhergehend mit der Industrialisierung weiterentwickelten, standen den Berliner Musikverleger:innen für die Bewerbung ihrer Opernbearbeitungen bereits verschiedene Mittel zur Verfügung. Die wichtigste Rolle spielten dabei Anzeigen in den zeitgenössischen Periodika. Ab den 1820er Jahren begannen zudem dekorierte Schaufenster mit Werbeschildern an den Geschäften zu florieren.[230]

Viele Werbemaßnahmen sind heute, allein aufgrund mangelnder Quellen, nicht mehr rekonstruierbar. Es ist aber davon auszugehen, dass persön-

[228] Über Krump konnte nichts ermittelt werden. Laut Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 320, handelte es sich um einen Musikalienhändler.

[229] Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 69.

[230] Vgl. Mieck, *Von der Reformzeit zur Revolution*, S. 545.

liche Kontakte eine wichtige Rolle spielten. Musikverleger:innen waren somit auf ein großes persönliches Netzwerk und das Pflegen und Erweitern desselben angewiesen.[231] Ein fester Kundenkreis aus möglichst diversen Musiker:innen und Musikinteressierten aller Altersstufen war vermutlich das Ziel aller (Berliner) Musikverleger:innen.[232] Ein diverses Sortiment an Musikalien in der Verlagshandlung sowie das Kaufverhalten boten zudem wertvolle Einblicke in aktuelle Moden, Vorlieben und Bedarfe der Kund:innen und erleichterten eigene verlegerische Entscheidungen.[233]

Zielgruppenorientierte Werbemaßnahmen sind bei den Berliner Musikverleger:innen der Ära Brühls ebenfalls zu beobachten. Dabei spielte die regional und überregional wahrgenommene Presse eine wichtige Rolle bei der Bewerbung von Musikalien und ist durch die oft gute Quellenverfügbarkeit zeitgenössischer Periodika von allen Werbemaßnahmen am einfachsten zu rekonstruieren. Für die Betrachtung der Zeitungswerbung ist jedoch eine Unterscheidung zwischen an sogenannte „Kenner" gerich-

---

231 Vgl. die buchwissenschaftliche Dissertation von Marie-Kristin Hauke, „*In allen guten Buchhandlungen ist zu haben…*" *Buchwerbung in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1999, S. 127–129.

232 Die Berliner Musikverlagshandlungen agierten vermutlich in vergleichbarer Weise, wie es in einem Lehrbuch des Musikalienhandels aus dem Jahr 1971 als Grundlage für die erfolgreiche Geschäftsführung empfohlen wird: man solle sich einen bestehenden Kundenkreis aus „Berufsmusikern, Lehrern, Laienmusikern, Musikwissenschaftlern, Musikstudenten, Schülern, Musikinteressierten aller Altersstufen" aufbauen, dem ein sinnvoll aufgestelltes Sortiment aus einem gemischten Angebot von Noten, Büchern, Musikinstrumenten und Zubehör zum Musizieren angeboten werde. Durch die aktive Teilnahme am regionalen Musikleben mittels Besuchen von Konzerten und Opernaufführungen sowie durch aktives Musizieren in einem Orchester, Chor oder anderen geselligen Kontexten könne eine Musikalienhändlerin oder ein Musikalienhändler selbst nah am Kulturgeschehen bleiben und so in Kombination mit einer Erweiterung des eigenen Kund:innenkreises den aktuellen Markt beobachten. Für die verschiedenen Interessenschwerpunkte der Kundschaft sowie zu deren Erweiterung sei zudem zielgruppenorientierte Werbung nützlich, die auf diverse Zwecke abziele: Zum einen Werbung innerhalb des schon bestehenden Kund:innenkreises, wo neue Musikalien als bekannt und begehrenswert dargestellt würden, und wo durch guten Service und ein gutes Angebot der Wechsel zur Konkurrenz verhindert werden solle, zum anderen Werbung bei Musikinteressierten außerhalb des Kund:innenenkreises, die möglicherweise mit der Leistung der konkurrierenden Unternehmen nicht zufrieden sind und abgeworben werden können, oder musikalisch Interessierte, die bisher noch keine Musikalien erworben haben. Zu guter Letzt könne man sich durch Werbung bei Musikuninteressierten, deren Interesse durch die Werbung geweckt werden oder denen die Musik durch die Werbung nähergebracht werden könne, neue Kund:innenkreise erschließen, siehe Wilhelm Monke und Horst Riedel (Hrsg.), *Lehrbuch des Musikalienhandels*, Bonn 1971, S. 14f.

233 Georg Jäger, „Der Musikalienverlag", in: *Geschichte des deutschen Buchhandels* (Bd. 2: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 2), hrsg. von Georg Jäger, Frankfurt am Main 2003, S. 7–61, hier S. 11.

teten Fachzeitungen, die vor allem von einer begrenzten Leserschaft von Musikgelehrten, Musikschaffenden und anderen Musikexpert:innen gelesen wurden,[234] und der allgemeinen Presse, die sich aus oft überregional verbreiteten Unterhaltungsblättern und Tageszeitungen zusammensetzte, notwendig.

Die zeitgenössischen, in Berlin wahrgenommenen Periodika

Die zeitgenössische musikalische Fachpresse, in der Werbung für Opernbearbeitungen und andere Musikalien aus Berliner Musikverlagen zu finden ist, bestand zum einen aus der von Breitkopf & Härtel in Leipzig seit Oktober 1798 herausgegebenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und zum anderen aus der von Schlesinger ab 1824 verlegten *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*. In den beiden größten Berliner Tageszeitungen der Ära Brühls, den im Haude & Spenerschen Verlag alle zwei Tage erschienenen *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, die auch überregional im deutschsprachigen Raum gelesen wurden, und der im Verlag von Voß herausgegebenen, ebenso häufig erschienenen *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (*Vossische Zeitung*) befindet sich am häufigsten Werbung für Berliner Opernbearbeitungen. Aufgrund der Verfügbarkeit der Quellen wurden in dieser Arbeit primär Beispiele aus den *Berlinischen Nachrichten* der Jahre 1815 bis 1822 sowie 1825 gewählt. Viele der dort vorgefundenen Anzeigen inserierten die Verleger:innen parallel in der *Vossischen Zeitung*, sodass möglichst viele Leser:innen erreicht werden konnten. Während die *Vossische Zeitung* einen eher volkstümlichen Inhalt aufwies, wurden die *Berlinischen Nachrichten* überwiegend von gebildeten Berliner:innen konsumiert.[235] Werbung in Unterhaltungsjournalen wie der *Berliner Schnellpost*, der *Zeitung für die elegante Welt*, dem *Morgenblatt für gebildete Stände* und dem *Freimüthigen*[236] war für Opernbearbeitungen besonders gut geeignet, da der

---

234 Siehe Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 112.

235 Diese Einteilung nimmt zumindest Horst Heenemann in seiner Dissertation von 1930 vor, siehe Horst Heenemann, *Die Auflagenhöhen der deutschen Zeitungen. Ihre Entwicklung und ihre Probleme*, Diss. Univ. Leipzig, Berlin 1930, S. 35. Ob diese Einschätzung historisch korrekt ist und wie sich die Leserschaft der jeweiligen Periodika wirklich aufteilte, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Der Sänger Carl Adam Bader erwähnt in seinem Tagebuch am 4. Juli 1820, dass er die *Vossische Zeitung* „von nun an halte", also vermutlich ein Abonnement von ihr hatte, siehe Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 12.

236 Einen Überblick über die Berliner Zeitungslandschaft des in dieser Arbeit betrachteten Zeitraums gibt z.B. Bodo Rolika, „Publizistik, Presse und Zensur während der Restaurationszeit (1815–1830) in Berlin", in: *Paris und Berlin in der Restaura-*

größte Kund:innenkreis – Freizeitmusiker:innen, die primär zur Unterhaltung Musik machten – diese Journale am häufigsten las. In der *Berliner Schnellpost* befanden sich daher zum Beispiel besonders viele detaillierte Artikel zu Potpourris, Rondeaus und anderen Musikalien mit Opernmelodien.

Die Zahl der Leser:innen, die die Werbeanzeigen in den Periodika wahrnehmen konnten, wuchs im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weiter. Durch die voranschreitende Alphabetisierung der Bevölkerung infolge der flächendeckenden Einführung von Volksschulen für die unteren Schichten breitete sich bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine regelrechte alle Schichten übergreifende „Lesewut" und damit einhergehende „Kulturwut" im deutschsprachigen Raum aus.[237] Die daraus resultierende immer größere Fülle an Zeitungen und Zeitschriften wurde von einem großen Teil der Bevölkerung konsumiert, was Werbeanzeigen in Tageszeitungen und Unterhaltungsblättern wesentlich wirksamer machte als in der musikalischen Fachpresse.[238] Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts war außerdem die Nachfrage des Publikums nach Mitteilungen der neuesten Musikalien gestiegen, weswegen sie nach 1800 schließlich in den üblicherweise den Zeitschriften und Zeitungen beigelegten Intelligenz- oder Extrablättern, Anzeigern und Beilagen zur Selbstverständlichkeit wurden.[239]

Bei der durchschnittlichen Auflagenhöhe einer Zeitung oder Zeitschrift in der Ära Brühls ist von 500 bis zu 2 000 Exemplaren auszugehen. 1840 betrugen die Auflagen des *Freimüthigen* und des *Gesellschafters* 800 Exemplare, während von der *Zeitung für die elegante Welt* im selben Zeitraum 1 000 Stück gedruckt wurden. Bei der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wiederum herrschte für die ersten zehn Jahrgänge eine Auflage von 1 000, und danach von 600 bis 750 Exemplaren.[240] Die Auflagenhöhe und Leserschaft der Periodika variierte analog zu historischen Ereignissen. In Kriegszeiten und Zeiten politischer und religiöser Unruhen, die alle Bevölkerungsgruppen betrafen, wurden mehr Zeitungen gelesen und Nachrichten bis in die untersten Schichten konsumiert, während nach

---

tionszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [261]–278.

237 1830 konnte der deutschsprachige Raum mit 81% der Bevölkerung an schreib- und lesefähigen Erwachsenen die höchste Alphabetisierungsrate der Welt aufweisen, siehe Lothar Baar, „Die Anfänge der Industrialisierung in Berlin", in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [173]–184, hier S. 179. Für einen vertiefenden Überblick siehe außerdem Hans-Christof Kraus, *Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert* (= Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 82), München 2008.

238 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 113.

239 Ebenda, S. 117–119.

240 Ebenda, S. 149.

Kriegsende in der Regel das allgemeine Interesse der Bevölkerung an Neuigkeiten zurückging.[241] Für die *Berlinischen Nachrichten* verzeichnet Horst Heenemann in seiner Dissertation *Die Auflagenhöhen der deutschen Zeitungen* für das Jahr 1810 eine Auflagenhöhe von 5 000 Exemplaren, die sich bis 1827 verdoppelt hatte; 1828 betrug die Auflage sogar 11 000 Exemplare. Bis 1860 ging die Zahl wieder stark auf etwa 6 000 zurück. Bei der *Vossischen Zeitung* entwickelte sich die Auflagenhöhe umgekehrt: Für die Jahre 1810 bis 1828 kann Heenemann zwar keine Zahlen vorweisen, ermittelte jedoch, dass die Auflage der Zeitung von 2 000 Exemplaren im Jahr 1776 auf 15 500 Exemplare im Jahr 1861 kontinuierlich angewachsen war. Diesen Umstand schreibt er der sich in verschiedene Richtungen entwickelnden politischen Haltung der beiden Zeitungen zu. In dem hier betrachteten Zeitraum scheinen aber die *Berlinischen Nachrichten* eine höhere Auflage als die *Vossische Zeitung* gehabt zu haben.[242] Dies lag vermutlich daran, dass der Verlag Haude & Spener sich 1823 eine der seit 1814 in England für den Zeitungsdruck genutzten, von Freidrich Gottlob Koenig (1774–1833) und Andreas Friedrich Bauer (1783–1860) erfundenen Schnellpressen anschaffte – spätestens ab diesem Zeitpunkt war es ihnen möglich, mit wesentlich weniger Aufwand als mit den vorher üblichen, langsameren und körperlich anstrengenderen Handpressen, größere Auflagen ihrer Zeitung herzustellen.[243]

Es ist davon auszugehen, dass jedes gedruckte Exemplar nicht nur von den jeweiligen Käufer:innen gelesen wurde, sondern etliche weitere Leser:innen hatte. Oft teilten sich mehrere Personen ein Jahresabonnement, das für die *Berlinischen Nachrichten* 1820 4 Taler 8 Groschen kostete.[244] Da der Anspruch an die Aktualität von Tageszeitungen die alten Nummern schnell uninteressant machte, griffen viele, um Geld zu sparen und eine größere Auswahl zu haben, auf die auch von den meisten Berliner Musikverlagshandlungen angebotenen Lesezirkel, Leihbibliotheken und Lesegesellschaften zurück, wo man Zugang zu verschiedenen Periodika hatte, ohne sie selbst erwerben zu müssen.[245] Auch in Konditoreien oder Cafés lagen in der Regel diverse Zeitungen und Zeitschriften aus.[246] Für das 18. Jahrhundert sind Berechnungen angestellt worden, dass man

---

241 Heenemann, *Die Auflagenhöhen der deutschen Zeitungen*, S. 18f.

242 Ebenda, S. 36.

243 Rolf Stöber, *Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar* (= Reihe Uni-Papers Bd. 8), Konstanz 2000, S. 114–116.

244 Das Geld wurde in vierteljährlichen Beträgen abgerechnet und bei Pränummerierung bekam man einen Rabatt, siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 79 (01.07.1820), o. Pag.

245 Siehe Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 150.

246 Der Sänger Bader notiert beispielsweise in einem Tagebucheintrag am 24. April 1820, er habe in der „Konditorei von Teichmann" die Journale gelesen, wobei er explizit die *Zeitung für die elegante Welt* erwähnt, siehe Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 11.

mit einer Leserschaft von 5 000 bis 25 000 Personen pro Journal rechnen konnte. Axel Beer geht davon aus, dass diese Zahlen sich auch ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts übertragen lassen.[247] Eine gezielte Werbeanzeige für Opernbearbeitungen in der richtigen Zeitung konnte folglich von sehr vielen verschiedenen Personen wahrgenommen werden und zu einem regen Absatz einer Musikalie führen.

2.4.1 Die Zeitungswerbung der Berliner Musikverlage

Ab der Herbstmesse, mit dem Beginn der dunklen Jahreszeit und dem Rückzug in den häuslichen Raum zur abendlichen Unterhaltung, kann man eine vermehrte Anzahl von Werbeanzeigen für Musikalien in den *Berlinischen Nachrichten* finden, die sich bis Weihnachten steigert und nach Neujahr langsam ausläuft. Dabei bewarben die einzelnen Berliner Musikverlage ihr Sortiment und die bei ihnen erschienenen Opernbearbeitungen in unterschiedlicher Intensität. Christiani inserierte sowohl die bei ihm erschienenen Musikalien als auch Bücher in zahlreichen kleineren Anzeigen,[248] wobei er für die Drucke, die er offenbar für besonders vielversprechend hielt, auch längere Annoncen abdrucken ließ. Die Inhalte passte er gezielt den jeweiligen Leser:innen der Periodika an. Dies lässt sich besonders gut anhand der Werbung für den 1819 in seinem Verlag erschienenen Klavierauszug von Johann Philipp Samuel Schmidts Bühnenwerk *Das Fischermädchen oder Hass und Liebe* (Text von Theodor Körner, UA: 25. November 1818 in Berlin) beobachten. Christiani hatte sich gleich zu Beginn seiner Verlagsübernahme an die aufwändige Herausgabe eines Klavierauszuges gewagt, weswegen intensive Werbung zur Absatzförderung von Musikalien aus dem noch relativ unbekannten Verlag unerlässlich war.

Zu diesem Zwecke verwendete er Texte, die zwar den Anschein einer Rezension erweckten, jedoch derart vorteilhaft formuliert waren, dass Christiani vermutlich entweder den Text selbst schrieb oder Einfluss auf dessen Verfasser hatte. Im *Intelligenzblatt* der *Zeitung für die elegante Welt*, die in Leipzig erschien und überall im deutschsprachigen Raum gelesen wurde, lautete er:

> Die Musik ist frisch, lebendig, melodiös, reich und mit Erfahrungen instrumentirt. Der Komponist, dessen viertes Werk für die hiesige Bühne dieses ist, hat durch Wahl und Behandlung sein Fortschreiten bewiesen. Das Quartett, die Arie des Fernando mit Chor, worin er zum Kampf auffordert, das Chor nach gesungenem Siege

[247] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 152.

[248] Im Jahrgang 1821 der *Vossischen Zeitung* ist z.B. in beinahe jeder Nummer mindestens eine Anzeige von einem Artikel aus Christianis Verlag zu finden.

> und das Schluß-Chor sind ausgezeichnete Stücke. Die ersteren Nummern, die Romanze, das Duett u.a.m. sind besonders am Klaviere zu genießen; ein Klavierauszug der Oper wäre daher zu wünschen. – Die Oper ist bisher in zwei Aufführungen mit vielem Interesse gesehn und gehört; es kann ihr daher nicht entgehn, auf dem Repertoir zu bleiben, wozu die herrliche Besetzung durch Fräulein Eunicke, Herrn Beschort, Gern u.s.w., die fleißige Ausführung, und die brave, sorgsame Leitung des Orchesters durch Herrn Kapellmeister Romberg, auch das ihrige beitragen.[249]

Für die *Berlinischen Nachrichten*, eine Zeitung primär für Leser:innen in Berlin und dessen unmittelbaren Umlands passte Christiani die Anzeige entsprechend an:

> Die Musik ist frisch, lebendig, melodiös, reich und mit Erfahrung instrumentirt. Der Componist, dessen viertes Werk für die hiesige Bühne dieses ist, hat durch Wahl und Behandlung sein Fortschreiten bewiesen. Das Quartett, die Arie des Fernando mit Chor, worin er zum Kampf auffordert, das Chor nach gelungenem Siege und das Schluß-Chor, sind ausgezeichnete Stücke. Ueberhaupt wird das Werk allen, aber besonders Freunden des geselligen Gesanges, für welchen sich ja so viele schöne Vereine in unserer Stadt gebildet haben und noch bilden, sehr willkommen sein, indem die mehrstimmigen Sachen sich durch ihre Leichtigkeit und angenehme Lage in den Stimmen besonders zur Ausführung in Zimmern eignen.[250]

Bei dem Berliner Publikum konnte Christiani voraussetzen, dass das *Fischermädchen* und dessen Besetzung bereits hinlänglich bekannt waren. Hier betonte er vor allem den Unterhaltungswert des Werkes, hob besonders beliebte Stücke hervor und nahm direkten Bezug auf das Berliner Musikvereinsleben. Für die überregionale Bewerbung musste er der potenziellen Kundschaft das noch unbekannte Bühnenwerk erst einmal schmackhaft machen. Neben der interessanten Handlung, der Betonung der Fähigkeit des Komponisten und dem Herausdeuten der besonders guten Stücke beschrieb Christiani daher die Berliner Aufführungen und nannte die Namen der involvierten Sänger:innen, von denen er ausgehen konnte, dass sie auch überregional bekannt waren. Sein Fokus lag somit primär darauf, das Kaufinteresse für ein der Kundschaft noch unbekanntes Werk zu erregen und – im Gegensatz zur Berliner Anzeige – weniger auf den potenziellen Verwendungszwecken des Druckes. Etwas ehrlicher und nicht durchweg positiv lesen sich wiederum die Rezensionen in Periodika, auf die Christiani offensichtlich keinen Einfluss hatte. In der *AmZ* schrieb ein Rezensent über das *Fischermädchen*:

---

[249] *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt* 30 (16.10.1819), o. Pag.
[250] *Berlinische Nachrichten* Nr. 127 (23.10.1819), o. Pag.

> Die Musik zu dem genannten Gedichte hat sich schon auf mehren Bühnen Beyfall erworben, desshalb wird der vom Componisten selbst verfertigte Klavierauszug, welcher mit den obenangegebenen Stücken beginnt, Musikliebhabern, die sich an gehörte Opernmusik gern am Klaviere zu erinnern wünschen, recht angenehm seyn.
> Die Ouverture besteht aus einem einleitenden Andante maestoso und einem die Aufmerksamkeit mehr gewinnenden Allegro vivace aus E dur, dessen Bewegung am Schlusse schneller wird. Die darin gebrauchten musikalischen Gedanken sind, wenn auch nicht originell, doch angenehm und gut vertheilt. Das Ganze macht Effect und ist ohne grosse Schwierigkeit.
> Die Romanze ist ein liebliches und fliessendes Gesangstück. Die Musik hat das Gedicht vollkommen ergriffen, in welchem der Keim des ganzen Drama's enthalten ist. Nur erinnert der Anfang etwas an eine artige Romanze im Sonntagskind. Der Ausgang ist von schöner Wirkung, die Begleitung fliessend; nur S. 9 im 5ten System wünschten wir in der ersten Hälfte des 2ten Taktes das D in der Begleitung der rechten Hand in das höhere G verwandelt. Nicht minder ansprechend und singbar ist das folgende Duett aus Es dur. Beyde gehören zu den angenehmsten Stücken der kleinen Oper, und der Text widrige Fortschreitung S. 16 in der 2ten Columne, 2ten und folgendem Tacte liesse sich leicht verändern. – Der Stich dieser Musikstücke ist zugleich Probe eines neuen Musikverlags und für denselben empfehlend.[251]

Der Autor stammte in diesem Fall eindeutig vom Fach und sprach nicht nur seine Wünsche als Pianist für eine bessere Spielbarkeit aus, sondern bemängelte mitunter auch die Originalität des Werkes. An der Qualität der Musikalie des neuen Verlegers hatte er jedoch nichts auszusetzen. Christianis Noten schienen von einer guten Qualität zu sein, denn auch im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* wurde seine Arbeit gelobt: „Unter den jüngst entstandenen dieser Art, zeichnet sich vorzüglich durch einige bedeutende Verlags-Artikel das Kunst- und Industrie-Comptoir von Christiani aus, welches erst seit kurzer Zeit besteht, und sich dennoch schon einen sehr vortheilhaften Ruf begründet hat."[252] Nach dieser Einleitung folgte in dem Journal eine ausgiebige Besprechung des *Fischermädchens*, in der das Werk ebenfalls mit mehr Ehrlichkeit besprochen wurde, als in den von Christiani inserierten Anzeigen:

> Das Werk ist eine Zwischengattung der Oper und Operette. An Form und Dauer letzteres, am Stoff erstere. Der Inhalt ist zu tragisch und leidenschaftlich für eine Operette, denn er verträgt sich weder mit dem idyllischen Theil des Stücks, noch mit der kurzen Dauer eines Actes; oft ist aber auch die Handlung zu empfindsam

[251] *AmZ* 21/44 (03.11.1819), Sp. 750f.
[252] *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 34 (August 1819), S. 486.

> und tändelnd für die Oper. So mußte auch die Musik eine Mittelgattung werden, die weder groß, noch angenehm, weder romantisch, noch idyllisch genannt werden kann. Daher bildet sie kein Ganzes, und enthält nur einzelne gute Züge und manche lobenswerthe Stücke. [...]
> Ouvertüre [...] Was den Werth des Auszuges betrifft, so ist im Ganzen nichts wesentliches dabei zu erinnern, jedoch könnten die Kräfte des Fortepiano's bisweilen besser benutzt werden. An anderen Stellen ist der Effect des Instruments zu hoch angeschlagen, namentlich in der Introduction, wo die für das Orchester berechnete Wirkung der kleinen Imitations-Vorschläge verloren geht, weil ihr Heraustreten auf die verschiedenen Instrumente, die sich hervorhören lassen, gegründet ist, welches bei der vollkommenen Gleichheit der Töne des Fortepiano's größtentheils wegfällt. – Dasselbe Werk ist auch für 4 Hände eingerichtet, wo manche Stimme mehr hat hineingesetzt werden können. Die Ausführung ist, wie es bei dergleichen Sachen zu 4 Händen erforderlich ist, ziemlich leicht, so daß einigermaaßen geübte Spieler es ohne Mühe vom Blatte lesen werden. [...]
> Romanze [...] Eigentlich ein kleines Terzett, indem der Inhalt der Romanze (die Geschichte eines jungen Fischers, der die Königstochter aus den Wellen rettet) abwechselnd von drei verschiedenen Personen gesungen wird. Je nachdem der Gang der Erzählung verschiedene Empfindungen erweckt, wechseln die Stimmen sehr zweckmäßig. Den Schluß bildet ein dreistimmiger Satz, der um so eher von allen dreien gesungen werden kann, da er eine Betrachtung über die Gefahren, mit denen die Liebe zu kämpfen hat, enthält, folglich Alle interessirt. [...]
> Duett [...] Dieses Duett, zwischen Florentine, dem Fischermädchen, und Fernando, ihrem Geliebten, steht der ersten Romanze an Werth nach. Obwohl die Melodie im Ganzen dem Gedicht anpassend ist, so ist sie dennoch höchst gewöhnlich, und selbst ermüdend. Der Ausdruck im Einzelnen ist oft sogar verfehlt.[253]

In dieser Besprechung, die ebenfalls von jemandem mit musikalischen Kenntnissen verfasst worden war, wurde im Prinzip die Musikalie der Zielgruppe empfohlen, die auch Christiani in seinen Anzeigen ansprechen wollte: Musizierende, die nach Unterhaltungsmusik suchten. Dies resümierte der Rezensent in einer Fortsetzung seiner Besprechung nach dem vollständigen Erscheinen des Klavierauszugs im April 1820:

> Wenn nun zwar dieses Werk den Kritiker nicht befriedigen kann, so wird es doch Vielen eine angenehme Unterhaltung gewähren, indem gefällige Melodien, und nicht übel gewählte Harmoniee, dem ganzen einen gewissen musikalischen Wohlklang geben, der den Liebhabern oft zu genügen pflegt. Wegen der leichten Ausführung,

[253] *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 34 (August 1819), S. 486–490.

> und der mancherlei nicht zu stark zu besetzenden vielstimmigen Stücke, eignet sich die Operette leicht zu einer Aufführung im Zimmer mit Begleitung eines bloßen Fortepianos.[254]

Eine derart intensive – und vermutlich auch kostspielige – Bewerbung von Opernbearbeitungen aus Berliner Musikverlagen in den Periodika ist primär für Klavierauszüge zu beobachten. Neben seinen Anzeigen in der *AmZ*, den *Berlinischen Nachrichten*, der *Zeitung für die elegante Welt* und dem *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* bewarb Christiani die bei ihm erschienenen Opernbearbeitungen auch in der *BamZ*, der *Berliner Schnellpost*, der *Vossischen Zeitung* und im *Zuschauer*.

Die von dem Verleger inserierte Zeitungswerbung für Opernbearbeitungen reichte in ihrem Umfang an die von Schlesinger heran. Wie Axel Beer bereits in *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* feststellt, sind Anzeigen für Schlesinger'sche Verlagsprodukte in regionalen und überregionalen Periodika zu finden. Beer zählt hier die *Zeitung für die elegante Welt*, das *Morgenblatt für gebildete Stände*, die *AmZ*, die *Dresdner Abendzeitung*, den *Freimüthigen*, die *BamZ* und sogar unbekanntere Blätter, wie die *Neue Jugend-Zeitung* auf.[255] Außerdem befindet sich Werbung für Opernbearbeitungen aus Schlesingers Verlag in den *Berlinischen Nachrichten*, der *Vossischen Zeitung*, der *Leipziger Zeitung*, im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, in der *Berliner Schnellpost* sowie der *Cäcilia*.

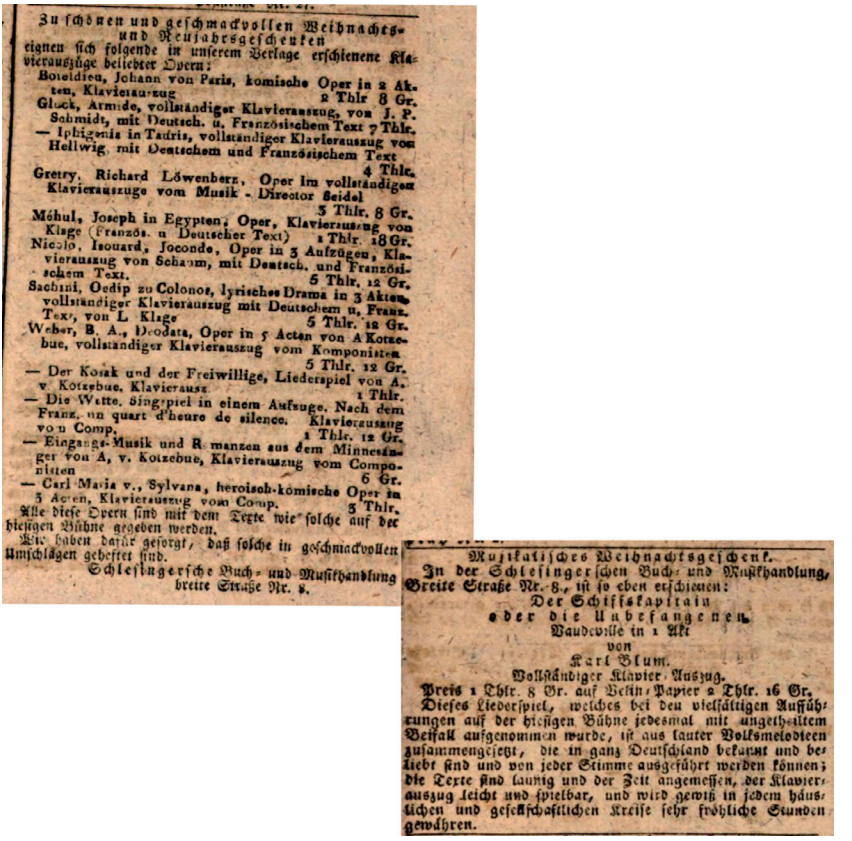
August Kuhn bewarb Musikalien aus seinem Kunst- und Industrie-Comptoir im Vergleich dazu wesentlich sparsamer. Der Verleger zeigte seine Verlagsprodukte ab 1815 vor allem im *Freimüthigen*[256] sowie vereinzelt in den *Berlinischen Nachrichten* und der *Vossischen Zeitung* an. Annoncen von Concha, Lischke, Gröbenschütz & Seiler, Hummel und Tondeur fand man in der Ära Brühls nur in lokalen Blättern wie den *Berlinischen Nachrichten*, der *Vossischen Zeitung* sowie vereinzelt in der *Berliner Schnellpost*. Trautwein, Laue und das Magazin für Kunst, Geographie und Musik wiederum inserierten ihre Opernbearbeitungen sowohl in den regionalen Periodika, als auch in überregionalen Zeitungen und Zeitschriften, wie der *AmZ*, der *Cäcilia*, der *Zeitung für die elegante Welt*, dem *Morgenblatt für gebildete Stände* und der *Leipziger Zeitung*. Die Gestaltung der Werbetexte war innerhalb der Verlage unterschiedlich: Schlesinger ließ sowohl Listen mit bei ihm erschienenen Musikalien, als auch längere Texte zur Bewerbung einer einzelnen Musikalie abdrucken (s. Abb. 2).

---

[254] *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 35 (April 1820), S. 217–220, hier S. 220.

[255] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 311.

[256] Ebenda.

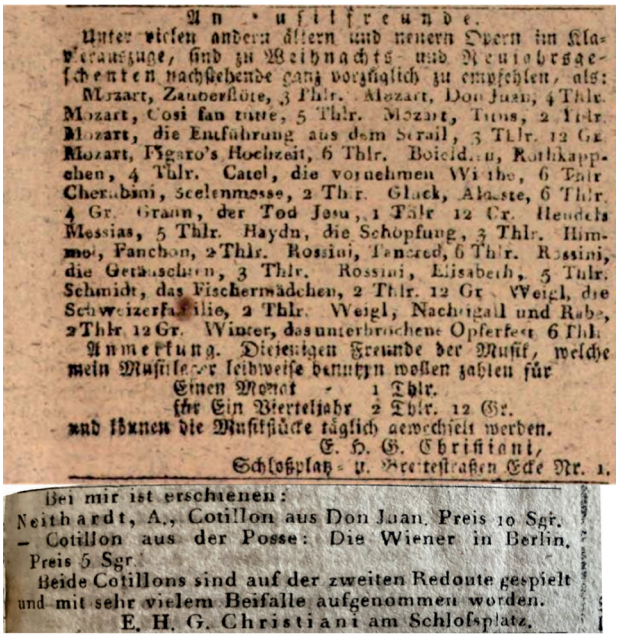

Zu schönen und geschmackvollen Weihnachts- und Neujahrsgeschenken
eignen sich folgende in unserem Verlage erschienene Klavierauszüge beliebter Opern:
Boieldieu, Johann von Paris, komische Oper in 2 Akten, Klavierauszug 2 Thlr 8 Gr.
Gluck, Armide, vollständiger Klavierauszug, von J. P. Schmidt, mit Deutsch. u. Französischem Text 7 Thlr.
— Iphigenia in Tauris, vollständiger Klavierauszug von Hellwig, mit Deutschem und Französischem Text 4 Thlr.
Gretry, Richard Löwenherz, Oper im vollständigen Klavierauszuge vom Musik-Director Seidel 3 Thlr. 8 Gr.
Méhul, Joseph in Egypten, Oper, Klavierauszug von Klage (Französ. u Deutscher Text) 1 Thlr. 18 Gr.
Nicolo, Isouard, Joconde, Oper in 3 Aufzügen, Klavierauszug von Schaum, mit Deutsch. und Französischem Text. 5 Thlr. 12 Gr.
Sachini, Oedip zu Colonos, lyrisches Drama in 3 Akten, vollständiger Klavierauszug mit Deutschem u. Franz. Text, von L. Klage 5 Thlr. 12 Gr.
Weber, B. A., Deodata, Oper in 5 Acten von A. Kotzebue, vollständiger Klavierauszug vom Komponisten 5 Thlr. 12 Gr.
— Der Kosak und der Freiwillige, Liederspiel von A. v. Kotzebue, Klavierausz. 1 Thlr.
— Die Wette, Singspiel in einem Aufzuge. Nach dem Franz. un quart d'heure de silence. Klavierauszug vom Comp. 1 Thlr. 12 Gr.
— Eingangs-Musik und Romanzen aus dem Minnesänger von A. v. Kotzebue, Klavierauszug vom Componisten 6 Gr.
— Carl Maria v., Sylvana, heroisch-komische Oper in 3 Acten, Klavierauszug vom Comp. 3 Thlr.
Alle diese Opern sind mit dem Texte wie solche auf der hiesigen Bühne gegeben werden.
Wir haben dafür gesorgt, daß solche in geschmackvollen Umschlägen geheftet sind.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung breite Straße Nr. 8.

Musikalisches Weihnachtsgeschenk.
In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Breite Straße Nr. 8., ist so eben erschienen:
Der Schiffskapitain
oder die Unbefangenen.
Vaudeville in 1 Akt
von
Karl Blum.
Vollständiger Klavier-Auszug.
Preis 1 Thlr. 8 Gr. auf Velin-Papier 2 Thlr. 16 Gr.
Dieses Liederspiel, welches bei den vielfältigen Aufführungen auf der hiesigen Bühne jedesmal mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde, ist aus lauter Volksmelodieen zusammengesetzt, die in ganz Deutschland bekannt und beliebt sind und von jeder Stimme ausgeführt werden können; die Texte sind launig und der Zeit angemessen, der Klavierauszug leicht und spielbar, und wird gewiß in jedem häuslichen und gesellschaftlichen Kreise sehr fröhliche Stunden gewähren.

Abbildung 2: Werbeanzeigen Schlesingers in den *Berlinischen Nachrichten*

Christiani setzte vor allem auf viele kleinere Anzeigen und hin und wieder eine größere (s. Abb. 3); Lischke veröffentlichte primär eng geschriebene Listen von Musikalien (s. Abb. 4); Gröbenschütz & Seiler versahen ihre Ankündigungen „Neue[r] Musicalien“[257] gerne mit einem dekorativen Rahmen, um die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf ihre Annonce zu lenken (s. Abb. 5) und auch Trautwein bediente sich mitunter eines Rahmens, um das eigene Sortiment hervorstechen zu lassen (s. Abb. 6).

[257] Siehe die Überschrift der Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 151 (17.12.1816), o. Pag.



An Musikfreunde.

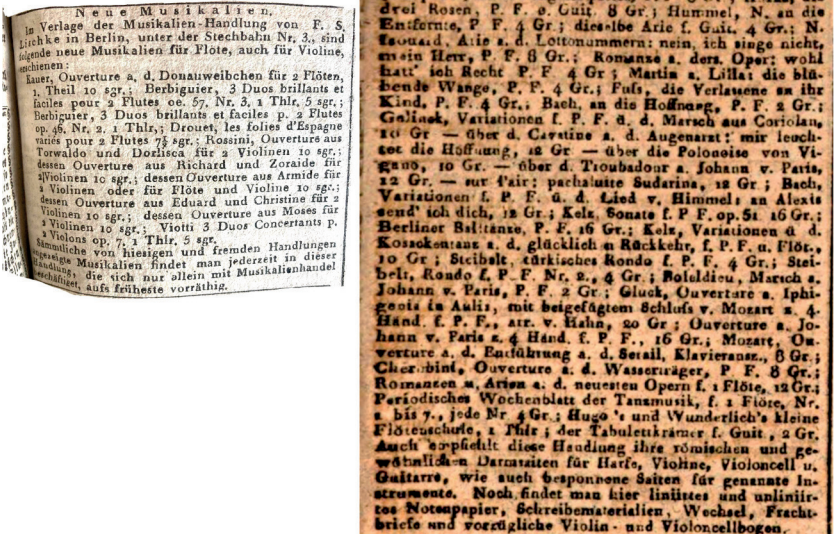
Unter vielen andern ältern und neuern Opern im Klavierauszuge, sind zu Weihnachts- und Neujahrsgeschenken nachstehende ganz vorzüglich zu empfehlen, als:
Mozart, Zauberflöte, 3 Thlr. Mozart, Don Juan, 4 Thlr. Mozart, Cosi fan tutte, 5 Thlr. Mozart, Titus, 2 Thlr. Mozart, die Entführung aus dem Serail, 3 Thlr. 12 Gr. Mozart, Figaro's Hochzeit, 6 Thlr. Boieldieu, Rothkäppchen, 4 Thlr. Catel, die vornehmen Wirthe, 6 Thlr. Cherubini, Seelenmesse, 2 Thlr. Gluck, Alceste, 6 Thlr. 4 Gr. Graun, der Tod Jesu, 1 Thlr. 12 Gr. Händels Messias, 5 Thlr. Haydn, die Schöpfung, 3 Thlr. Himmel, Fanchon, 2 Thlr. Rossini, Tancred, 6 Thlr. Rossini, die Gerauschen, 3 Thlr. Rossini, Elisabeth, 5 Thlr. Schmidt, das Fischermädchen, 2 Thlr. 12 Gr. Weigl, die Schweizerfamilie, 2 Thlr. Weigl, Nachtigall und Rabe, 2 Thlr. 12 Gr. Winter, das unterbrochene Opferfest 6 Thlr.

Anmerkung. Diejenigen Freunde der Musik, welche mein Musikleder leihweise benutzen wollen zahlen für
Einen Monat - 1 Thlr.
für Ein Vierteljahr 2 Thlr. 12 Gr.
und können die Musikstücke täglich gewechselt werden.

E. H. G. Christiani,
Schloßplatz- u. Breitestraßen Ecke Nr. 1.

Bei mir ist erschienen:
Neithardt, A., Cotillon aus Don Juan. Preis 10 Sgr.
– Cotillon aus der Posse: Die Wiener in Berlin. Preis 5 Sgr.
Beide Cotillons sind auf der zweiten Redoute gespielt und mit sehr vielem Beifalle aufgenommen worden.
E. H. G. Christiani am Schloßplatz.

Abbildung 3: Werbeanzeigen Christianis in den *Berlinischen Nachrichten*



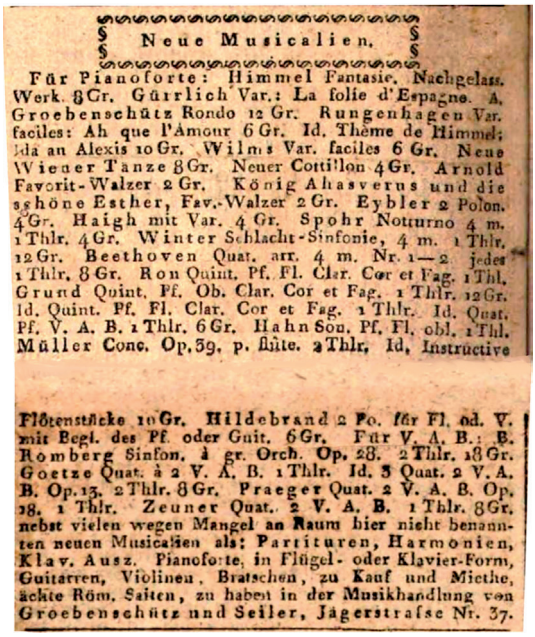
Neue Musikalien.

In Verlage der Musikalien-Handlung von F. S. Lischke in Berlin, unter der Stechbahn Nr. 3., sind folgende neue Musikalien für Flöte, auch für Violine, erschienen:
Bauer, Ouverture a. d. Donauweibchen für 2 Flöten, 1. Theil 10 sgr.; Berbiguier, 3 Duos brillants et faciles pour 2 Flutes oe. 57, Nr. 3, 1 Thlr. 5 sgr.; Berbiguier, 3 Duos brillants et faciles p. 2 Flutes op. 46, Nr. 2, 1 Thlr.; Drouet, les folies d'Espagne variés pour 2 Flutes 7½ sgr.; Rossini, Ouverture aus Torwaldo und Dorliska für 2 Violinen 10 sgr.; dessen Ouverture aus Richard und Zoraide für 2 Violinen 10 sgr.; dessen Ouverture aus Armide für 2 Violinen oder für Flöte und Violine 10 sgr.; dessen Ouverture aus Eduard und Christine für 2 Violinen 10 sgr.; dessen Ouverture aus Moses für 2 Violinen 10 sgr.; Viotti 3 Duos Concertants p. 2 Violons op. 7, 1 Thlr. 5 sgr.
Sämmtliche von hiesigen und fremden Handlungen angezeigte Musikalien findet man jederzeit in dieser Handlung, die sich nur allein mit Musikalienhandel beschäftiget, aufs früheste vorräthig.

Neue Musikalien.

In der Musikhandlung bei F. S. Lischke im Berlin, unter der Stechbahn Nr. 3., sind folgende neue Musikalien zu haben:
Rossini, Duett a. Tancred: wohin dein Aug' sich wendet (L'amo, ahe insorno spiri) P. F. 12 Gr.; Sonate und Cavatine a. ders. Oper: auch schöne blumenreiche Auen (oh patrie, dolce e ingrata patria) P. F. 8 Gr.; Herka, die drei Rosen, P. F. a. Guit. 8 Gr.; Hummel, N. an die Entfernte, P. F. 4 Gr.; dieselbe Arie f. Guit. 4 Gr.; N. Toujours, Arie a. d. Lottonummern: nein, ich singe nicht, mein Herr, P. F. 8 Gr.; Romanze a. ders. Oper: wohl hatt' ich Recht P. F. 4 Gr.; Martin a. Lilla: die blühende Wange, P. F. 4 Gr.; Fuls, die Verlassene an ihr Kind, P. F. 4 Gr.; Bach, an die Hoffnung, P. F. 2 Gr.; Gelinek, Variationen f. P. F. ü. d. Marsch aus Coriolan, 10 Gr — über d. Cavatine a. d. Augenarzt: mir leuchtet die Hoffnung, 12 Gr — über die Polonoise von Vigano, 10 Gr. — über d. Troubadour a. Johann v. Paris, 12 Gr. — sur l'air: pachalute Sudarina, 12 Gr; Bach, Variationen f. P. F. ü. d. Lied v. Himmel: an Alexis send' ich dich, 12 Gr.; Kelz, Sonate f. P. F. op. 51. 16 Gr.; Berliner Ballotänze, P. F. 16 Gr.; Kelz, Variationen ü. d. Kosakenmarsch a. d. glücklich e Rückkehr, f. P. F. u. Flöt., 10 Gr; Steibelt, türkisches Rondo f. P. F. 4 Gr.; Steibelt, Rondo f. P. F. Nr. 2., 4 Gr.; Boieldieu, March a. Johann v. Paris, P. F. 2 Gr.; Gluck, Ouverture a. Iphigenia in Aulis, mit beigefügtem Schluss v. Mozart a. 4 Händ. f. P. F., arr. v. Hahn, 20 Gr; Ouverture a. Johann v. Paris a. 4 Händ. f. P. F., 16 Gr.; Mozart, Ouverture a. d. Entführung a. d. Serail, Klavierausz., 8 Gr.; Cherubini, Ouverture a. d. Wasserträger, P. F. 8 Gr.; Romanzen u. Arien a. d. neuesten Opern f. 1 Flöte, 12 Gr.; Periodisches Wochenblatt der Tanzmusik, f. 1 Flöte, Nr. 2 bis 7., jede Nr. 4 Gr.; Hugo's und Wunderlich's kleine Flötenschule, 1 Thlr; der Tabulaturkrämer f. Guit., 2 Gr. Auch empfiehlt diese Handlung ihre römischen und gewöhnlichen Darmsaiten für Harfe, Violine, Violoncell u. Guitarre, wie auch besponnene Saiten für genannte Instrumente. Noch findet man hier liniirtes und unliniirtes Notenpapier, Schreibematerialien, Wechsel, Frachtbriefe und vorzügliche Violin- und Violoncellbogen.

Abbildung 4: Werbeanzeigen Lischkes in den *Berlinischen Nachrichten*

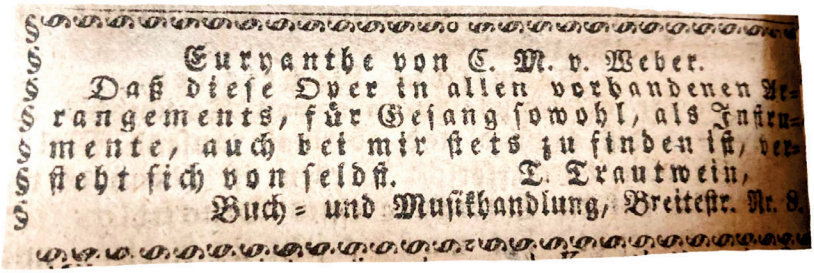


§ Neue Musicalien. §

Für Pianoforte: Himmel Fantasie, Nachgelass. Werk. 8 Gr. Gürrlich Var.: La folie d'Espagne. A. Groebenschütz Rondo 12 Gr. Rungenhagen Var. faciles: Ah que l'Amour 6 Gr. Id. Thème de Himmel; Ida an Alexis 10 Gr. Wilms Var. faciles 6 Gr. Neue Wiener Tänze 8 Gr. Neuer Cottillon 4 Gr. Arnold Favorit-Walzer 2 Gr. König Ahasverus und die schöne Esther, Fav.-Walzer 2 Gr. Eybler 2 Polon. 4 Gr. Haigh mit Var. 4 Gr. Spohr Notturno 4 m. 1 Thlr. 4 Gr. Winter Schlacht-Sinfonie, 4 m. 1 Thlr. 12 Gr. Beethoven Quat. arr. 4 m. Nr. 1—2 jeder 1 Thlr. 8 Gr. Ron Quint. Pf. Fl. Clar. Cor et Fag. 1 Thl. Grund Quint. Pf. Ob. Clar. Cor et Fag. 1 Thlr. 12 Gr. Id. Quint. Pf. Fl. Clar. Cor et Fag. 1 Thlr. Id. Quat. Pf. V. A. B. 1 Thlr. 6 Gr. Hahn Son. Pf. Fl. obl. 1 Thl. Müller Conc. Op. 39. p. flûte. 2 Thlr. Id. Instructive

Flötenstücke 10 Gr. Hildebrand 2 Po. für Fl. od. V. mit Begl. des Pf. oder Guit. 6 Gr. Für V. A. B.: B. Romberg Sinfon. à gr. Orch. Op. 28. 2 Thlr. 18 Gr. Goetze Quat. à 2 V. A. B. 1 Thlr. Id. 3 Quat. 2 V. A. B. Op. 13. 2 Thlr. 8 Gr. Praeger Quat. 2 V. A. B. Op. 18. 1 Thlr. Zeuner Quat. 2 V. A. B. 1 Thlr. 8 Gr. nebst vielen wegen Mangel an Raum hier nicht benannten neuen Musicalien als: Partituren, Harmonien, Klav. Ausz. Pianoforte, in Flügel- oder Klavier-Form, Guitarren, Violinen, Bratschen, zu Kauf und Miethe, ächte Röm. Saiten, zu haben in der Musikhandlung von Groebenschütz und Seiler, Jägerstrasse Nr. 37.

Abbildung 5: Werbeanzeige Gröbenschütz & Seilers in den *Berlinischen Nachrichten*



§ Euryanthe von C. M. v. Weber.
§ Daß diese Oper in allen vorhandenen Arrangements, für Gesang sowohl, als Instrumente, auch bei mir stets zu finden ist, versteht sich von selbst. T. Trautwein,
§ Buch- und Musikhandlung, Breitestr. Nr. 8.

Abbildung 6: Werbeanzeige Trautweins in den *Berlinischen Nachrichten*

Dass vielzeilige Anzeigen in den Zeitungen teuer werden konnten, wurde bereits in Kapitel 2.3 dargelegt. Um möglichst kostengünstig den besten Umsatz zu machen, bewarben die Berliner Musikverlage daher nur die Opernbearbeitungen, die den größten Gewinn versprachen und die höchsten Produktionskosten hatten. Die Wahl der Periodika für die effektivste Platzierung von Werbung war aus diesem Grund essenziell, denn kein Verlag wollte unnötige Kosten für ineffektive Werbung haben, sondern durch die geschalteten Anzeigen den größtmöglichen finanziellen Vorteil erwirken. Vollständige Klavierauszüge wurden daher am häufigsten mit längeren Texten beworben, denn sie verursachten allein aufgrund ihres Umfangs in der Regel von allen Opernbearbeitungen die höchsten Kos-

ten.[258] Ein Klavierauszug gehörte trotz allem zu den lohnenden Opernbearbeitungen, denn er bildete den Ausgangspunkt für weitere Arrangements und Derivate, die auf dem Markt erschienen. Als Ersatz für eine nicht im Druck erschienene Partitur konnte ihm das melodische Material für Variationen oder Fantasien entnommen, Arrangements für andere kammermusikalische Besetzungen erstellt oder die beliebtesten Melodien als Potpourri oder Tanz zusammengestellt werden. Das Erstellen weiterer Bearbeitungen leisteten die Musikverlage meist einhergehend mit dem Klavierauszug. Wurde das Erscheinen des Klavierauszuges in den Periodika angekündigt, konnten die Kaufinteressierten davon ausgehen, dass Arrangements für weitere instrumentale Besetzungen entweder bereits in der Handlung erhältlich waren oder bald auf den Markt kommen würden. Dies erklärt, warum primär Klavierauszüge wortreich in den Zeitungen beworben, andere Opernbearbeitungen jedoch maximal aufgelistet und selten extra erwähnt wurden. Adolph Bernhard Marx gab in seiner Rezension des Klavierauszugs von Spontinis *Olimpia* mit dem Satz „Dass die Oper von der thätigen Verlagshandlung in allen möglichen Arrangements ausgegeben, ist bekannt.“,[259] einen Hinweis darauf, dass dies im ersten Drittel des 19. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit war, die nicht mehr explizit erwähnt werden musste.

Großflächige Zeitungswerbung bedeutet folglich zugleich eine gewisse finanzielle Liquidität des inserierenden Musikverlags. Wie viel die einzelnen Berliner Musikverlage konkret jährlich für Werbung, insbesondere Zeitungswerbung, ausgaben ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Die durchschnittlich 500 Reichtaler jährlich, die die Leipziger Gründer des Bureau de Musique, Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) und Ambrosius Kühnel (1771–1813), in Zeitungsanzeigen im gesamten deutschsprachigen Raum investierten, sind vermutlich nicht auf die Berliner Verlage übertragbar. Diese verhältnismäßig große Summe ging mit der Werbepolitik des Leipziger Verlages einher, die darin bestand, möglichst breitflächig in möglichst vielen verschiedenen Zeitungen und Journalen des deutschsprachigen Raums ihre Verlagserzeugnisse publik zu machen.[260]

Um ihre Journale attraktiver zu gestalten, fügten die Herausgeber den gängigen Unterhaltungsblättern, wie beispielsweise dem *Freimüthi-*

[258] Der große Umfang von oft bis zu 200 S., ggf. notwendige Übersetzungen des Textes, das Stechen und ein qualitativ hochwertiges Papier trieben die Herstellungskosten in die Höhe, siehe Axel Beer, „Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums im 18. Jahrhundert“, in: *Musiktheatralische Textualität*, hrsg. von Andrea Horz, Wien 2020, S. 13–39, hier S. 15.

[259] Adolph Bernhard Marx, [Rezension des Klavierauszuges zu Spontinis *Olimpia*, erschienen bei Schlesinger], in: *BamZ* 3/44 (01.11.1826), S. 349–351, hier S. 351.

[260] Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 121.

gen, aber auch der musikalischen Fachpresse[261] oft Beilagen von Noten hinzu.[262] Dabei gab es in den allgemeinen Blättern meist Lieder oder Arien aus bekannten Bühnenwerken, in der Regel spieltechnisch wenig anspruchsvoll begleitet von Klavier oder Gitarre, mit einem vom Publikum bevorzugten überwiegenden Anteil von Berliner Komponisten und Textdichtern.[263] Auch in einigen Almanachen, Taschenbüchern und Romanen konnte man solche Musikbeilagen finden.[264] Durch die hinzugefügte Beilagen literarischer oder musikalischer Art wurden die Journale für die Leser:innen nicht nur attraktiver, sondern die Verleger:innen konnten so auch über die im eigenen Verlag erschienen Produkte und ihr Sortiment von Druckerzeugnissen aus regionalen und überregionalen Verlagen informieren. Die Inhaber der Journale verdienten mit den Inseraten anderer Verlage, die je nach Verbreitung, Leserschaft und Auflagenhöhe Interesse daran hatten, ihre Drucke zu bewerben, und konnten mit positiven Rezensionen von Musikalien anderer Verleger:innen diesen entweder ihr Wohlwollen und ihre Geschäftsfreundschaft bezeugen, alte Schulden begleichen oder Konkurrent:innen unter Druck setzen. Schlesinger schrieb beispielsweise 1827 in einem Brief an Schott von seinem guten Willen diesbezüglich, nachdem der Mainzer eine noch ausstehende Rückzahlung an den Verleger nicht leisten wollte: „Ich habe alles gethan, um unsere Verbindung zu erhalten den Schaden den Sie mir zugefügt haben ohne Revange gelaßen; Ihre Artikel vorzugsweise in der musikalischen Zeitung aufgenommen, [...]."[265] Damit wies der Verleger bereits auf ein Werbemittel hin, das die meisten Berliner Musikverlage für die – in finanzieller und publizistischer Hinsicht – günstige Bewerbung ihrer Produkte anstrebten: ein firmeneigenes Journal.

---

261 Beilagen des *Freimüthigen* waren z.B. der *Literarisch-artistisch-musikalische Anzeiger* sowie später das *Verzeichnis von Musikalien* und das *Verzeichnis von Büchern, welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Unter den Linden No. 34 zu haben sind*. Diese Beilagen legte Schlesinger auch in die *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* ein.

262 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, siehe Kapitel *Musikbeilagen*, S. 143–148.

263 Beer berichtet für 1802 z.B. von Liedern und Arien von Reichardt, Righini, Spazier, Bernhard Anselm Weber, Zelter und Zumsteeg, siehe ebenda, S. 146f.

264 Ebenda, S. 147.

265 Brief von Adolph Martin Schlesinger an B. Schott's Söhne Schott vom 30.08. [im Katalogeintrag der StaBi ist hier fälschlicherweise der 9. notiert] 1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12555, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0 0025E5E00000000 [18.10.2022]).

2.4.2 Rezensionen und verlagseigene Journale

Während für die Werbung in regionalen und überregionalen Periodika von den Berliner Musikverlagen bezahlt wurde und ihr Inhalt daher beeinflusst werden konnte, lagen Rezensionen von Opernbearbeitungen selten im Einflussbereich des jeweiligen Verlegers oder der Verlegerin. Negative Besprechungen konnten sich geschäftsschädigend auswirken, weswegen oft persönliche Beziehungen genutzt wurden, um die Bewertung der eigenen Verlagsprodukte möglichst positiv zu beeinflussen.[266] Aussagen wie „Ganz gewöhnliche Marktwaare!“,[267] die über ein bei Cosmar & Krause erschienenes Potpourri aus Melodien der Oper *La Dame blanche* von François-Adrien Boieldieu arrangiert von Carl Friedrich Ebers im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* zu lesen waren, konnten den Verkauf dieser Musikalie sicherlich nicht befördern. In der *Berliner Schnellpost* erschien zu demselben Potpourri eine deutlich positivere Bewertung:

> [...] das dritte [von drei in dieser Rezension besprochenen Potpourris von Ebers] [...] aus Melodieen der Oper „la dame blanche“ (Die Dame auf Avenel) von Boieldieu, welche sich freilich in Berlin nicht zu gleichem Kredit erhoben hat, was indeß ganz und gar nicht der Musik, sondern bloß der lahmen und total verfehlten Darstellung zuzuschreiben ist, da sie in Paris und Wien so ganz ausserordentlich gefallen hat. Alle drei Potpourri's sind sehr gut compilirt, die Auswahl der Melodieen ist eine sehr zu billigende Verbindung untereinander eine äußerst gefällige, zwanglose und unmerkliche; dabei ist die Ausführung für den Spieler nicht erschwert und auch minder Geübten möglich gemacht. Wir glauben außerdem, daß diese Arrangements besonders den Verehrern Rossini's eine angenehme Gabe sein werden, da die Komponisten dieser drei Opern, woraus die Potpourri's gebildet sind, alle mehr oder minder, die beiden ersten, Meyerbeer und Auber, ganz, der letzten, Boieldieu einigermaßen in der Manier und im Sinne des beliebten gastronomischen Pesaronen gearbeitet haben.[268]

Die Musikverleger hatten offensichtlich persönliche Beziehungen zu dem Herausgeber der *Berliner Schnellpost*, sodass zu ihren Gunsten über das Potpourri geurteilt wurde. Alexander Cosmars Beziehungen zu den Berliner Literaturkreisen[269] und insbesondere zu dem Wiener Satiriker, Journa-

---

[266] Vgl. Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 300–303.

[267] *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 20 (11.11.1826), S. 155.

[268] *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

[269] Cosmar war, wie Saphir, Mitglied der literarischen Gesellschaft „Tunnel über der Spree“, siehe Roland Berbig, „Phantasien auf dem Alexanderplatz während der Abreise der D'lle Sontag. Berliner und Berlin-Literatur im „Tunnel über der Spree“ (1827–1837)“, in: *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium*, hrsg. von Roland Berbig u.a., Berlin 2011, S. [323]–335.

listen und Schriftsteller Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858) bieten hierfür eine Erklärung. Die von Saphir als Chefredakteur herausgegebene und im Verlag Leopold Wilhelm Krauses (1787–1846) ab 1826 erschienene *Berliner Schnellpost* druckte auffällig positive Kritiken zu den Opernbearbeitungen von Cosmar & Krause ab. Ebenso wurden Musikalien aus dem Verlag von Trautwein und Laue positiv bewertet, während man Drucke aus Schlesingers Verlag kritisierte:

> [...] Besonders dürfte dies mit der ganz eigentlichen Volksoper, der „Zauberflöte", der Fall sein, von welcher ein Arrangement à quatre mains von C.F. Ebers, uns vorliegt, das vor Kurzem bei F. Laue in Berlin erschienen ist, und von dem wir mit der wärmsten Empfehlung sprechen können. Es ist durchgängig trefflich und sehr spielbar, die Melodie und Harmonie sind an die verschiedenen Hände sehr richtig vertheilt, und das Ganze dem Originale möglichst getreu wiedergegeben. [...] Der Stich der quästionirten Ausgabe ist sehr deutlich und leserlich, auch meist ohne Fehler, wenigstens ohne solche, die nicht auf der Stelle leicht zu corrigiren wären. Der Preis (5 Rthlr. 10 Sgr.) ist nicht hoch und im Verhältniß der bis ins Ungeheuer theuren Ausgaben der Klavierauszüge von „Olympia", „Nurmahal", „Freischütz", „Oberon" u.s.w., sogar sehr niedrig zu nennen.[270]

Dass Laue ebenfalls Einfluss auf die Schnellpost hatte, ist insofern ersichtlich, als dass der Jahrgang 1827 in seinem Verlag erschien. Ab 1828 wurde das Blatt bei Carl Focke in Leipzig gedruckt, um dann ab 1829 wieder von Krause übernommen zu werden. Die drei- bis viermal wöchentlich erscheinende *Schnellpost* und ihre Beilage, der *Beiwagen für Kritik und Antikritik der Berliner Schnellpost* sowie das Intelligenzblatt der Zeitschrift, das *Literarisch-artistische Ankündigungs-Blatt der Schnellpost*, nutzten nicht nur Cosmar & Krause und Laue zur Werbung für ihre Musikalien, sondern auch Trautwein.[271] Schlesinger inserierte im Januar 1827 ebenfalls eine Anzeige mit Opernbearbeitungen aus seinem Verlag in diesem Blatt, danach jedoch nicht mehr.[272]

Obwohl die guten Kontakte zu den Herausgebern der *Berliner Schnellpost* den kleineren Berliner Musikverlagen eine Werbeplattform boten, ließen sich positiv konnotierte Inserate der eigenen Opernbearbeitungen am effektivsten und unkompliziertesten in Periodika abdrucken,

---

[270] Die Rezension im *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/41 (01.11.1826), o. Pag., lobt die bei Laue erschienenen vierhändige Bearbeitungen der *Zauberflöte* und der *Entführung aus dem Serail* von Carl Friedrich Ebers umfangreich, in der die kritische Schlussbemerkung zu lesen ist. Dies ist wohl ein Seitenhieb gegen die Klavierauszüge Schlesingers.

[271] Siehe z.B. im *Literarisch-artistischen Ankündigungs-Blatt der Berliner Schnellpost* 1/1 (30.11.1826), o. Pag. und Nr. 2 (21.10.1826), o. Pag.

[272] Siehe *Literarisch-artistisches Ankündigungs-Blatt der Berliner Schnellpost* 2/2 (23.01.1827), S. 4.

die im eigenen Verlag erschienen. Friedrich Laue versuchte zum Beispiel 1828 als verlagseigenes Journal die *Berliner Staffette, ein literarisches Oppositionsblatt*, das sich besonders der Theaterkritik, Literatur und Mode widmen sollte, zu etablieren.[273] Die Zeitschrift konnte sich jedoch nur einen Jahrgang lang halten. Den verlagseigenen Periodika zum Vorbild dienten den Berliner Musikverleger:innen die Leipziger *AmZ* aus dem Verlag Breitkopf & Härtel oder der *Freimüthige* von August Kuhn. Während sich die *AmZ* eher an ein Fachpublikum richtete, erreichte August Kuhn mit seinem seit 1808 im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienenem Unterhaltungsblatt ein breiteres, regionales und überregionales Publikum. Nach dem Tod des Redakteurs Heinrich Frölich 1806 hatte Kuhn das Blatt primär als Sprachrohr für seinen Verlag genutzt.[274] So besaß er ab 1807 mit dem von ihm selbst herausgegebenen und redigierten *Freimüthigen* ein „hauseigenes Presseorgan".[275] Viele Berliner Musikverleger:innen zwischen 1815 und 1828 versuchten mehr oder weniger erfolgreich nach diesen Beispielen ein verlagseigenes Journal zu etablieren.

Liest man manche Rezensionen der Verlagsprodukte Schlesingers in der *AmZ*, versteht man schnell, warum auch er sich um die Etablierung verlagseigener Periodika bemühte: nicht immer waren die Bewertungen der bei ihm erschienenen Musikalien absatzfördernd. Die kritisierte Qualität von Stich und Papier, die für den Preis des bei Schlesinger erschienenen Klavierauszugs von Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Eurdice* nicht angebracht seien, konnte vermutlich geschäftsschädigende Folgen für den Berliner Verleger haben.[276] Es ist auffällig, dass die Rezensionen zu Schlesingers Ausgaben in der *AmZ* mit Beginn der 20er Jahre immer seltener werden. Möglicherweise hängt das mit dem Beginn der Herausgabe der *BamZ* 1824 zusammen, deren Redakteur Adolph Bernhard Marx war. Die Vermutung, dass Schlesinger die in der *BamZ* erscheinenden Rezensionen seiner Musikalien beeinflusste, bestätigt sich jedoch nicht. In der Rubrik *Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten* wurde 1824 die Unparteilichkeit der bei Schott erscheinenden *Cäcilia* gelobt, wobei man bezüglich der *BamZ* betonte:

> Den Herrn Schott gebührt das Lob, erkannt zu haben, wie unerlässlich für den Kredit eines kritischen Blattes vollkommene Einflusslosigkeit des Verlegers sei. Auch für die Berliner mus. Ztg. ist vollkommne Unabhängigkeit der Redaktion durch schriftlichen Vertrag

[273] Siehe Laues Ankündigung im *Intelligenz-Blatt zur Cäcilia* 9/36 (1828), S. 38f.

[274] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 134.

[275] Ebenda, S. 49.

[276] *AmZ* 20/38 (23.09.1818), Sp. 675–677; genauso werden Preis und Ausstattung und/oder fehlerhafter Stich kritisiert in: *AmZ* 20/45 (11.11.1818), Sp. 795, und *AmZ* 20/39 (30.09.1818), Sp. 681–688; zur inhaltlichen Kritik siehe die Rezension in: *AmZ* 20/25 (24.06.1818), Sp. 459f.

> gesichert und dem Herrn Schlesinger gebührt Anerkennung, nie die mindeste Einmischung unternommen zu haben, so nahes Interesse er auch vielleicht bei ihm werthern Artikeln gehabt hätte [...].[277]

Schlesinger schien tatsächlich keinen Einfluss auf die in der *BamZ* erscheinenden Rezensionen seiner Opernbearbeitungen gehabt zu haben. Beurteilungen wie „Neues findet man eben nicht, aber auch nichts, was alltäglich genannt werden dürfte."[278] oder „Figurirungen [...] weichlich, glatt, ordinär. Vor 15 bis 20 Jahren wäre es schon mit untergelaufen; aber was soll man jetzt damit?"[279] hätte er sicherlich nicht von sich aus zum Druck in die Zeitung gegeben.

Trautwein versuchte ebenfalls ein firmeneigenes Journal, nämlich den *Zuschauer, Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*, zu etablieren. In der *Zeitung für die elegante Welt* bewarb er 1820 den bei ihm ab 1821 erscheinenden *Zuschauer*, der von Johann Daniel Symanski (1789–1857) herausgegeben wurde. Um seine Zeitschrift populär zu machen, lockte der Verleger potenziellen Leser:innen nicht nur mit einer gratis Leseprobe, sondern listete auch die Autor:innen auf, die sich schriftstellerisch beteiligen würden: E.T.A. Hoffmann, Karoline Balkow (1794–1872), Ignaz Vincenz Franz Castelli (1781–1862), Friedrich Gleich (1782–1842), Friedrich Haug (1761–1829),[280] Karl Friedrich Müchler (1763–1857), Richard Ross alias Karl August Engelhardt (1768–1834) sowie Friedrich Christoph Weisser (1761–1836).[281] 1823 übernahm der Berliner Buchhändler Heinrich Philipp Petri (1788–1855) den *Zuschauer* von Trautwein, den er

---

277 *BamZ* 1/22 (02.06.1824), S. 197f.

278 Rezension zu *Variationen über die beliebte Kavatine aus Tankred: „di tanti palpiti" für das Pianoforte zu 4 Händen komponirt von Ferdinand Ries*, Berlin bei Schlesinger, in: *BamZ* 1/28 (14.07.1824), S. 243.

279 Rezension zu *Introduction et Variation sur le thême favorit: „Mich fliehen alle Freuden", par Francois Lauska,* Berlin bei Schlesinger, in: *BamZ* 3/36 (06.09.1826), S. 288.

280 Es wird nur ein „Haug" aufgelistet. Es könnte sich auch um den Bruder Friedrich Haugs, den Medizinalassessor, Dichter und Schriftsteller Carl Eugen Haug (1770–1821) gehandelt haben. Da Friedrich Haug jedoch als zeitgenössischer Schriftsteller bekannter war, ist davon auszugehen, dass dieser hier gemeint ist, vgl. z.B. die Einträge: Adolf Beck, Art. „Haug, Friedrich", in: *Neue deutsche Biographie* 8 (1969), S. 89f., online: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118973649.html#ndbcontent [18.10.2022], und Carl Eugen Haug, Indexeintrag: *Deutsche Biographie*, online: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116526688.html [18.10.2022].

281 *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt* 20/39 (19.12.1820), o. Pag. Auch im folgenden Jahr bewirbt Trautwein seinen *Zuschauer* in der *Zeitung für die elegante Welt*, wobei er wieder die bekannten Namen seiner Autor:innen (diesmal eine wesentlich größere Anzahl) aufzählt und die Distributionskanäle bekannt macht. Gratis Probehefte verteilt er nun jedoch nicht mehr, siehe *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt* 21/28, (20.11.1821), o. Pag. Zusätzlich versucht er 1821 eine Bewerbung seiner Zeitschrift im *Morgenblatt für gebildete Stände* mit der gleichen Anzeige, siehe *Morgenblatt für gebildete Stände*, *Intelligenz-Blatt* 15/39 (1821), S. 155.

als „in die Stelle des Freimüthigen für Deutschlands getretenes Unterhaltungsblatt“[282] bezeichnete. Auch in den *Berlinischen Nachrichten* warb der neue Inhaber mit Optimismus für sein Unternehmen:

> Schon zwei Jahre hindurch hat dieses Unterhaltungsblatt sich durch seine Tendenz einer steigenden Gunst beim Publikum zu erfreuen gehabt, und dieses ist es, was den Herrn Herausgeber ermunternd anregt, durch innern Werth jene Gunst ferner zu mehren und zu festigen. Meinerseits werde ich dafür eifrigst Sorge tragen, daß auch durch äußere Zierde der Zuschauer fortwährend den beliebtesten belletristischen Zeitschriften unsers Vaterlandes gleichstehen soll [...].[283]

Seine Werbung schien allerdings keine Früchte getragen zu haben, denn trotz der Behauptungen, dass die Zeitschrift immer beliebter werde, sind keine weiteren Ausgaben des *Zuschauers* nach 1822 überliefert. Trautweins Wunsch nach einem firmeneigenen Journal ging also nicht längerfristig in Erfüllung.

2.4.3 Kataloge, Handzettel etc. sowie Messen

Neben verlagseigenen Zeitschriften druckten die Berliner Musikverleger:innen zur Bewerbung ihrer Musikalien und zur Information ihrer Kundschaft und Geschäftspartner:innen Verlagskataloge. Auch Handzettel, insbesondere zur Information über neu erschienene Musikalien anlässlich der jährlichen Messen wurden verteilt oder Zeitungen und Zeitschriften als Beilage beigelegt. Da es sich um Drucke handelte, die als Gebrauchsgegenstände ständiger Aktualisierung bedurften, sind Kataloge und Handzettel der Berliner Musikverlage von 1815 bis 1828 nur bruchstückhaft überliefert. Vergleichbar mit der heutigen Briefkastenwerbung, wurden sie vermutlich schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entweder weggeworfen oder als Einwickelpapier, Feueranzündhilfe oder ähnliches wiederverwendet, was erhaltene Exemplare zu einer Rarität macht.[284]

Schlesinger legte einen dieser Handzettel, den er anlässlich der Michaelismesse 1827 druckte, einem Brief an Schott in Mainz bei.[285] Auf dem beidseitig bedruckten Blatt sind die jeweiligen Musikalien nach Besetzung geordnet als Liste in zwei Spalten abgedruckt (siehe Abb. 7).

---

[282] *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt* Nr. 25 (09.11.1822), o. Pag.

[283] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 146 (05.12.1822), o. Pag.

[284] Vgl. Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 136–143.

[285] Siehe den Brief von Adolph Martin Schlesinger an B. Schott’s Söhne vom 12.11.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12546, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5500000000 [18.10.2022]).

Trautwein schickte ebenfalls solch ein *Verzeichniss der Bücher und Musikalien, welche seit Michaelis 1826 bis Ende Juni 1827 im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein* [...] *erschienen sind* an den Verlag Schott in Mainz (siehe Abb. 8). Auf dem beidseitig bedruckten Handzettel sind nicht nur Musikalien nach Besetzung sortiert aufgelistet, sondern auch im Verlag erschienene Bücher und Kupferstiche.[286]

Solche Novitätenzettel wurden in der Regel auch bekannteren Musiker:innen, wie zum Beispiel reisenden Virtuos:innen, vom Verlag zugesandt, um ihre Reichweite für eine Erweiterung der Nachfrage nach den eigenen Verlagsprodukten zu nutzen.[287] Trautwein verwendete zudem die Theaterzettel des Königstädtischen Theaters (wahrscheinlich die Rückseite), um seine Musikalien zu bewerben.[288] Dass der Verleger die Theaterzettel zu Werbezwecken nutzen konnte, war vermutlich der Tatsache geschuldet, dass er mit der Direktion des Königstädtischen Theaters einen Vertrag für ihren täglichen Druck hatte, der 1825 in den *Berlinischen Nachrichten* ausgeschrieben wurde:

> Die unterzeichnete Direction beabsichtigt vom 4. August dieses Jahres an den Druck der Comödienzettel, deren täglich Zweitausend gebraucht werden, mit dem Druck der Text- und Arienbücher und dem Verlage der musikalischen Neuigkeiten und Clavier-Auszüge dergestalt in Verbindung zu bringen, daß demjenigen Unternehmer, welcher mindestens für ein ganzes Jahr den Zetteldruck unter Vermeidung einer namhaften Conventionalstrafe pünktlich zu besorgen sich verpflichtet, der ausschließliche Verlag und Verkauf der Textbücher und Klavier-Auszüge überlassen wird. Es soll mithin das für den letzterwähnten Verlagsartikel zur Theaterkasse zu zahlende Honorar in Pausch und Bogen für Ein ganzes Jahr von den gleichfalls in Pausch und Bogen für ein Jahr zu berechnenden Kosten des Zetteldrucks und Papiers abgezogen und auf diese Weise ein Pausch-Quantum bestimmt werden, welches in monatlichen Ratis postnumerando dem Unternehmer aus der Haupt-Theaterkasse gezahlt wird. Diejenigen, welche auf eine Entreprose der Art einzugehen geneigt sind, werden ersucht, ihre schriftlichen Submissionen bis zum 20. April versiegelt in der Theaterkasse einzu-

[286] *Verzeichniss der Bücher und Musikalien, welche seit Michaelis 1826 bis Ende Juni 1827 im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin, Breite-Strasse No. 8. erschienen sind*, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10499, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002505100000000 [18.10.2022]).

[287] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 298f.

[288] Siehe Trautweins Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 186 (12.08.1825), o. Pag., in der er schreibt: „Die ferner erscheinenden neuen Musikalien werden nach wie vor auf den Zetteln des Königsstädtischen Theaters angezeigt."

> reichen und in den Vormittagsstunden von 10 bis 12 Uhr die speziellen Bedingungen des Geschäfts dort einzusehen.[289]

Durch diesen Auftrag sicherte sich Trautwein eine solide Werbeplattform, die in das Alltagsleben des Berliner Publikums integriert war. Damit besaß er einen erheblichen Vorteil gegenüber den anderen Berliner Musikverlagen. Neben den Theaterzetteln mit den neuesten Musikalien druckten die Musikverleger:innen Novitätenzettel und Verlagskataloge primär anlässlich der jährlich zu Ostern und Michaelis in Leipzig und Frankfurt am Main stattfindenden Buchmessen, die für das Knüpfen von Geschäftskontakten und überregionalen Netzwerken für die Berliner Musikverlage unbedingt notwendig waren. Zudem beglich man dort noch offene Rechnungen, wickelte Handel ab und überzeugte sich vor Ort von der Qualität der Musikdrucke anderer Verlage.[290]

Anlässlich der Messen erschienen – bis zur Herausgabe des *Handbuchs der musikalischen Literatur*, das sich das alleinige Verzeichnen aller erschienenen Musikalien zur Aufgabe gemacht hatte – Messekataloge mit Auflistungen der neu erschienenen Musikalien aus mittel- und ostdeutschen Verlagen bis 1819. In den Messekatalogen sind jedoch zwischen 1815 und 1818 nur Drucke von Schlesinger, Hummel, Sander und dem Kunst- und Industrie-Comptoir, ab Ostern 1819 auch von Christiani, zu finden.[291] Eine vollständige Fachbibliografie der neu erschienenen Notendrucke gab es erst mit der Begründung des *Handbuchs der musikalischen Literatur*, mit dessen Erscheinen die Auflistung der Musikalien in den Messekatalogen überflüssig wurde.[292] Die Messen und die dazu erschienen Messekataloge und Fachbibliographien dienten weniger der allgemeinen öffentlichen Werbung, als der Information der Musikalienhändler:innen über neu erschienene Werke im deutschsprachigen Raum.[293]

---

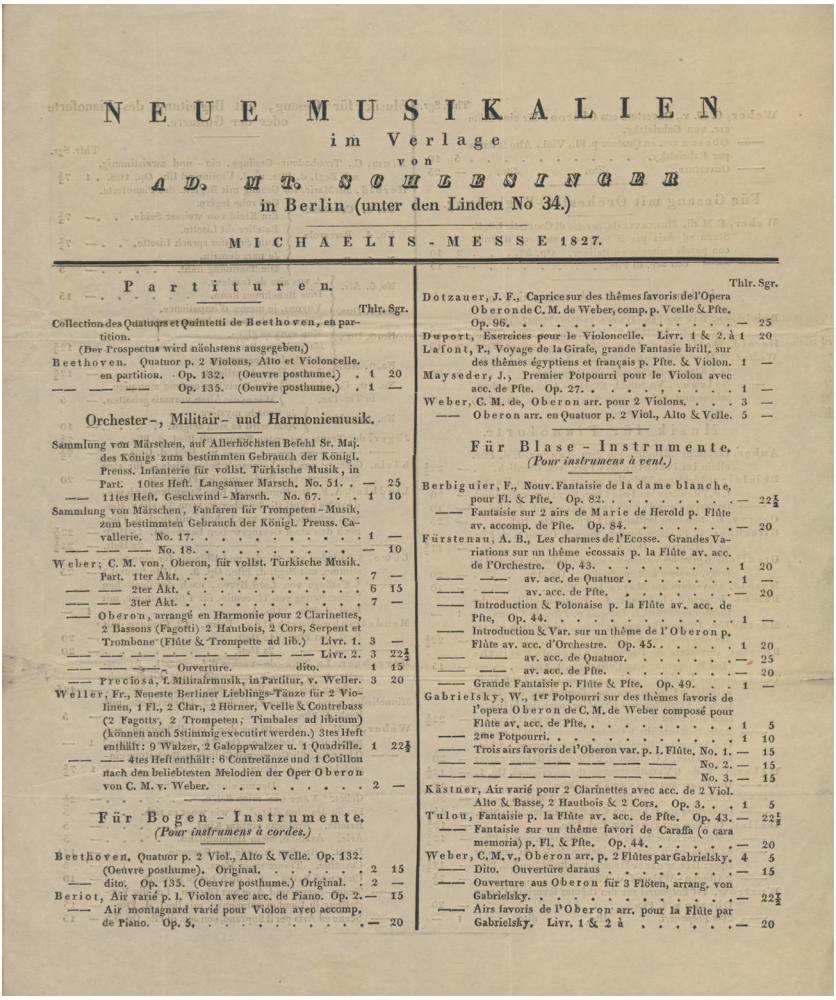
289 *Berlinische Nachrichten* Nr. 78 (05.04.1825), o. Pag.

290 Schlesinger erwähnte das Bezahlen von Rechnungen beispielweise in einem Brief an Schott: „Auch Ihr Herr Bruder sagte mir 1824 in Frt aM [Frankfurt am Main], daß in jeder Ostermesse abgeschlossen und der sich ergebene Saldo baar bezahlt werden solle.“, siehe den Brief von Adolph Martin Schlesinger an B. Schott's Söhne vom 02.10.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12545, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5400000000 [22.09.2022]). Christiani schrieb, dass Schott die Qualität seiner Drucke in Leipzig kennen gelernt hatte, in seinem Brief an Schott vom 24.08.1822.

291 Ab Michaelis 1819 verschwinden die Musikalien aus Berliner Verlagen aus den Messkatalogen, vgl. *Allgemeines Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger* [Oster- bzw. Michaelis-]*Messe des Jahres* [...] *entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen*, für die Jahre 1815–1819.

292 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 304f.

293 Ebenda, S. 305.



NEUE MUSIKALIEN
im Verlage
von
A. M. SCHLESINGER
in Berlin (unter den Linden No 34.)

MICHAELIS-MESSE 1827.

Partituren.

Thlr. Sgr.

Collection des Quatuors et Quintetti de Beethoven, en partition.
(Der Prospectus wird nächstens ausgegeben.)
Beethoven. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. en partition. Op. 132. (Oeuvre posthume.) . 1 20
—— —— —— Op. 135. (Oeuvre posthume.) . 1 —

Orchester-, Militair- und Harmoniemusik.

Sammlung von Märschen, auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Infanterie für vollst. Türkische Musik, in Part. 10tes Heft. Langsamer Marsch. No. 51. . — 25
—— 11tes Heft. Geschwind-Marsch. No. 67. . . 1 10
Sammlung von Märschen, Fanfaren für Trompeten-Musik, zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Cavallerie. No. 17. . . . . 1 —
—— —— —— No. 18. . . . . — 10
Weber, C. M. von, Oberon, für vollst. Türkische Musik. Part. 1ter Akt. . . . . 7 —
—— —— 2ter Akt. 6 15
—— —— 3ter Akt. . . . . 7 —
—— Oberon, arrangé en Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Bassons (Fagotti) 2 Hautbois, 2 Cors, Serpent et Trombone (Flûte & Trompette ad lib.) Livr. 1. 3 —
—— —— —— —— —— —— —— —— Livr. 2. 3 22½
—— —— —— Ouverture. dito. 1 15
—— Preciosa, t. Militairmusik, in Partitur, v. Weller. 3 20
Weller, Fr., Neueste Berliner Lieblings-Tänze für 2 Violinen, 1 Fl., 2 Clar., 2 Hörner, Vcelle & Contrebass (2 Fagotts, 2 Trompeten, Timbales ad libitum) (können auch 5stimmig executirt werden.) 3tes Heft enthält: 9 Walzer, 2 Galoppwalzer u. 1 Quadrille. 1 22½
—— —— 4tes Heft enthält: 6 Contretänze und 1 Cotillon nach den beliebtesten Melodien der Oper Oberon von C. M. v. Weber. . . . . 2 —

Für Bogen-Instrumente.
(Pour instrumens à cordes.)

Beethoven. Quatuor p. 2 Viol., Alto & Vcle. Op. 132. (Oeuvre posthume). Original. 2 15
—— dito. Op. 135. (Oeuvre posthume.) Original. . 2 —
Beriot, Air varié p. 1. Violon avec acc. de Piano. Op. 2. — 15
—— Air montagnard varié pour Violon avec accomp. de Piano. Op. 5. . . . . — 20

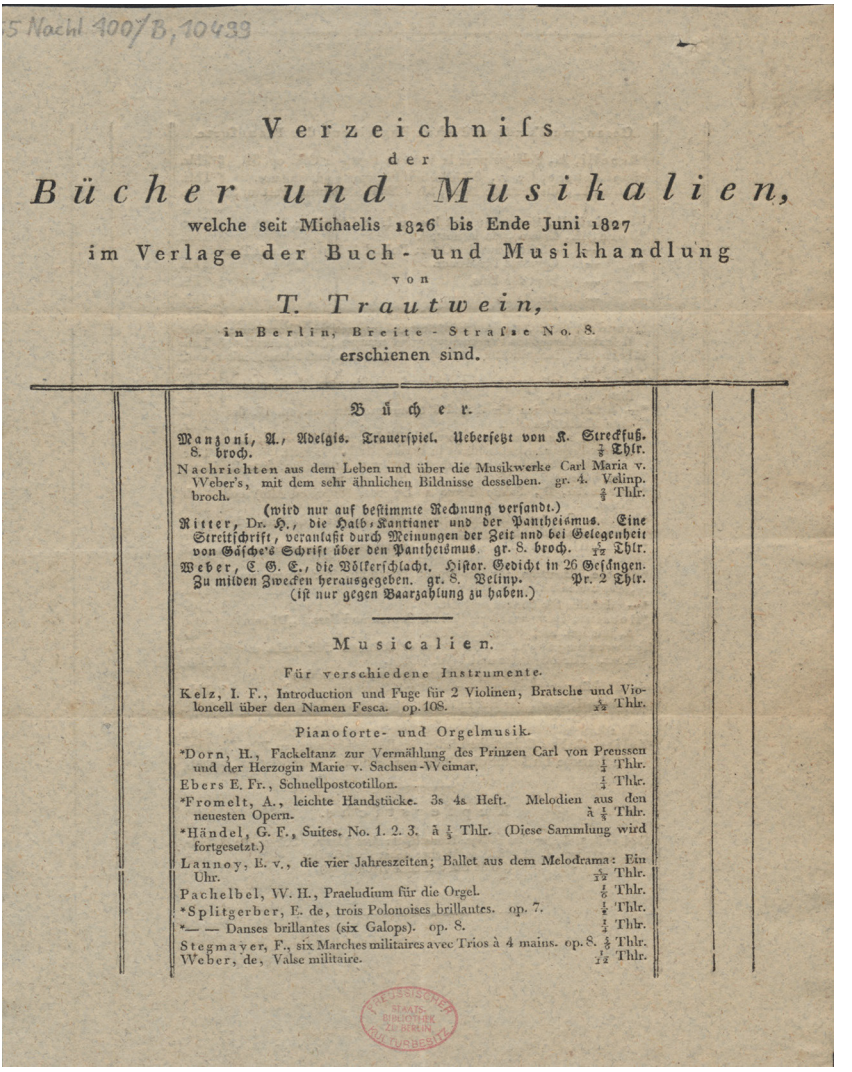
Thlr. Sgr.

Dotzauer, J. F., Caprice sur des thêmes favoris de l'Opera Oberon de C. M. de Weber, comp. p. Vcelle & Pfte. Op. 96. . . . . — 25
Duport, Exercices pour le Violoncelle. Livr. 1 & 2. à 1 20
Lafont, P., Voyage de la Girafe, grande Fantasie brill. sur des thêmes égyptiens et français p. Pfte. & Violon. 1 —
Mayseder, J., Premier Potpourri pour le Violon avec acc. de Pfte. Op. 27. . . . . 1 —
Weber, C. M. de, Oberon arr. pour 2 Violons. . . . 3 —
—— Oberon arr. en Quatuor p. 2 Viol., Alto & Vcelle. 5 —

Für Blase-Instrumente.
(Pour instrumens à vent.)

Berbiguier, F., Nouv. Fantaisie de la dame blanche, pour Fl. & Pfte. Op. 82. . . . . — 22½
—— Fantaisie sur 2 airs de Marie de Herold p. Flûte av. accomp. de Pfte. Op. 84. . . . . — 20
Fürstenau, A. B., Les charmes de l'Ecosse. Grandes Variations sur un thême écossais p. la Flûte av. acc. de l'Orchestre. Op. 43. . . . . 1 20
—— —— av. acc. de Quatuor. . . . . 1 —
—— —— av. acc. de Pfte. . . . . — 20
—— Introduction & Polonaise p. la Flûte av. acc. de Pfte, Op. 44. . . . . 1 —
—— Introduction & Var. sur un thême de l'Oberon p. Flûte av. acc. d'Orchestre. Op. 45. . . . . 1 20
—— —— av. acc. de Quatuor. . . . . — 25
—— —— av. acc. de Pfte. . . . . — 20
—— Grande Fantaisie p. Flûte & Pfte. Op. 49. . . 1 —
Gabrielsky, W., 1er Potpourri sur des thêmes favoris de l'opera Oberon de C. M. de Weber composé pour Flûte av. acc. de Pfte. 1 5
—— 2me Potpourri. 1 10
—— Trois airs favoris de l'Oberon var. p. 1. Flûte, No. 1. — 15
—— —— —— —— —— —— No. 2. — 15
—— —— —— —— —— —— No. 3. — 15
Kästner, Air varié pour 2 Clarinettes avec acc. de 2 Viol. Alto & Basse, 2 Hautbois & 2 Cors. Op. 3. . . 1 5
Tulou, Fantaisie p. la Flûte av. acc. de Pfte. Op. 43. — 22½
—— Fantaisie sur un thême favori de Caraffa (o cara memoria) p. Fl. & Pfte. Op. 44. . . . . — 20
Weber, C. M. v., Oberon arr. p. 2 Flûtes par Gabrielsky. 4 5
—— Dito. Ouverture daraus . . . . . — 15
—— Ouverture aus Oberon für 3 Flöten, arrang. von Gabrielsky. . . . . — 22½
—— Airs favoris de l'Oberon arr. pour la Flûte par Gabrielsky. Livr. 1 & 2 à . . . . . — 20

Abbildung 7: Novitätenzettel von Schlesinger zur Michaelismesse 1827 (Vorderseite), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: 55 Nachl 100/B,12546



5 Nachl 100/B,10433

Verzeichniſs
der
Bücher und Musikalien,
welche seit Michaelis 1826 bis Ende Juni 1827
im Verlage der Buch- und Musikhandlung
von
T. Trautwein,
in Berlin, Breite-Straſse No. 8.
erschienen sind.

Bücher.

Manzoni, A., Adelgis. Trauerspiel. Uebersetzt von K. Streckfuß. 8. broch. ⅔ Thlr.

Nachrichten aus dem Leben und über die Musikwerke Carl Maria v. Weber's, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse desselben. gr. 4. Velinp. broch. ⅔ Thlr.
(wird nur auf bestimmte Rechnung versandt.)

Ritter, Dr. H., die Halb-Kantianer und der Pantheismus. Eine Streitschrift, veranlaſst durch Meinungen der Zeit und bei Gelegenheit von Gäſche's Schrift über den Pantheismus. gr. 8. broch. 5/12 Thlr.

Weber, C. G. E., die Völkerschlacht. Histor. Gedicht in 26 Gesängen. Zu milden Zwecken herausgegeben. gr. 8. Velinp. Pr. 2 Thlr.
(ist nur gegen Baarzahlung zu haben.)

Musicalien.

Für verschiedene Instrumente.

Kelz, I. F., Introduction und Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell über den Namen Fesca. op. 108. 5/12 Thlr.

Pianoforte- und Orgelmusik.

*Dorn, H., Fackeltanz zur Vermählung des Prinzen Carl von Preussen und der Herzogin Marie v. Sachsen-Weimar. ⅓ Thlr.

Ebers E. Fr., Schnellpostcotillon. ¼ Thlr.

*Fromelt, A., leichte Handstücke. 3s 4s Heft. Melodien aus den neuesten Opern. à ⅓ Thlr.

*Händel, G. F., Suites. No. 1. 2. 3. à ⅓ Thlr. (Diese Sammlung wird fortgesetzt.)

Lannoy, E. v., die vier Jahreszeiten; Ballet aus dem Melodrama: Ein Uhr. 1/12 Thlr.

Pachelbel, W. H., Praeludium für die Orgel. ⅙ Thlr.

*Splitgerber, E. de, trois Polonoises brillantes. op. 7. ⅓ Thlr.

*— — Danses brillantes (six Galops). op. 8. ¼ Thlr.

Stegmayer, F., six Marches militaires avec Trios à 4 mains. op. 8. ⅓ Thlr.

Weber, de, Valse militaire. 1/12 Thlr.

K. PREUSSISCHER STAATS-BIBLIOTHEK ZU BERLIN KULTURBESITZ

Abbildung 8: Novitätenzettel von Trautwein 1826/1827 (Vorderseite), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: 55 Nachl 100/B,10499

Die ebenfalls auf den Messen ausgelegten, eigenen Verlagskataloge der Berliner Musikverleger:innen informierten primär über Novitäten des eigenen Verlages und wurden auch an Geschäftspartner:innen versandt oder von diesen angefordert. Ebenso standen sie der Kundschaft vor Ort im verlagseigenen Geschäft zur Verfügung. Christiani bewarb seine Verlagsverzeichnisse insbesondere in den ersten Jahren nach seiner Firmengründung auch in den lokalen Zeitungen. Dort kündigte er an, die Katalo-

ge seien in seinem Geschäft erhältlich und lägen dort monatlich kostenfrei aus.[294] Exemplare von Christianis Katalogen sind nicht überliefert; ein wohl vergleichbares Verzeichnis Conchas, ungefähr aus dem Jahr 1800, das bis 1813/14 um fünf weitere Anhänge erweitert worden ist, beinhaltet jedoch eine Auflistung der sich im Sortiment befindlichen Musikdrucke sowie Lehrwerke, sortiert nach der instrumentalen Besetzung, was erahnen lässt, wie Christianis Katalog möglicherweise aufgebaut war.[295]

Es ist davon auszugehen, dass solche Verlagsverzeichnisse ebenfalls im deutschsprachigen Raum verbreitet wurden und den Geschäftspartner:innen der Berliner Musikverlage vorlagen. Aus den Briefen der Berliner Musikverleger:innen an Schott geht hervor, dass dessen Netzwerk sowohl Schlesinger, als auch Trautwein, Christiani, Gröbenschütz & Seiler, Concha, Lischke, das Kunst- und Industrie-Comptoir, Laue, das Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Cosmar & Krause, Wagenführ, Bethge, Sander, Ludwig Öhmigke und Friedrich Heinrich Annisius für den Verlag Hummel[296] umfasste.[297] Somit korrespondierten alle Berliner Musikverlage zwischen 1815 und 1828 mit dem Mainzer Verlag und verkauften vermutlich auch seine Musikalien, während Schott wiederum die Berliner Musikdrucke in seinem Geschäft anbot.

Der Mainzer Verleger versorgte den norddeutschen Raum mit seinen Drucken über ein Lager in Leipzig, das er nach 1821 dort etablierte.[298]

---

294 Siehe z.B. die Anzeige in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 131 (02.11.1819), o. Pag. Bei Schlesinger gab es auch ein separates Verzeichnis mit den Musikalien für Harmonie- und Militärmusik, siehe *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 114 (23.09.1819), o. Pag.

295 Vgl. Liesbeth Weinhold und Alexander Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850. Verzeichnis mit Fundortnachweisen und einem historischen Überblick*, Kassel u.a. 1995, S. 36. Das *Verzeichniss der neusten Musikalien welches bei Concha & Comp. in Berlin unter der Stechbahn Nr. 4* [...] *zu haben sind*, D-B, Signatur: Mus. Ab 494–4/9, ist auf Mikrofiche einsehbar, unter der gleichen Signatur findet man zudem den Versteigerungskatalog der aufgelösten Rellstab'schen Handlung von 1814.

296 Schott suchte zu Annisius im März 1819 Kontakt, um aus seinem Verlag 6 Exemplare des Arrangements von Peter von Winters *Opferfest* für Streichquartett zu bestellen, die Annisius aufgrund der größeren Nähe aus der Geschäftsstelle in Amsterdam nach Mainz senden ließ, siehe den Brief von Friedrich Heinrich Annisius an B. Schott's Söhne vom 13.04.1819, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,26908, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AE3B00000000 [18.10.2022]).

297 Dies ergab die Suche im Schott-Archiv digital (https://schottarchiv-digital.de [18.10.2022]). Viele Briefe dieser Korrespondenzen befinden sich in dem umfangreichen Teil des Archivs in der Bayerischen Staatsbibliothek in München und waren noch nicht digitalisiert, weswegen in dieser Arbeit nur die Briefe aus dem digitalisierten Teil des Schott-Archivs in der Staatsbibliothek zu Berlin berücksichtigt werden konnten.

298 Trautwein schrieb am 20.09.1821 an Schott: „Es würde Ihren Verkehr mit den Musikhandlungen sehr erleichtern, wenn Sie in Leipzig ein Lager ihres Verlags er-

Spätestens am 28. September 1822 war Schotts Kommissionär in Leipzig Carl Friedrich Whistling[299] sowie ab Juni des gleichen Jahres auch der Buchhändler und Verleger Christian Heinrich Ferdinand Hartmann (1794–1841).[300] Schott in Mainz ist nur ein Beispiel für den überregionalen Musikalienhandel der Berliner Musikverlage. Durch eine Aufarbeitung der Verlagskorrespondenzen mit anderen deutschsprachigen Verlegern könnte das weitläufige Netzwerk der Musikverlage rekonstruiert werden, was in diesem Rahmen jedoch nicht geleistet werden kann. Einen Hinweis auf die Verbreitung der Opernbearbeitungen aus den Berliner Verlagen geben die auf den ab Kapitel 3 betrachteten Drucken angebrachten Händleretiketts und -Stempel, sodass im weiteren Verlauf dieser Arbeit weitere Geschäftsbeziehungen aufgedeckt werden.[301] Die überregionale Verbreitung der eigenen Musikdrucke durch den Kommissionshandel mit überregionalen Händler:innen und Verleger:innen war als wichtiges Distributionsmittel, damit die in den zuvor verbreiteten Verlagskatalogen angezeigten Musikalien direkt vor Ort gekauft werden konnten, auch für die Verbreitung der in den Berliner Verlagen erschienenen Opernbearbeitungen unerlässlich.[302]

---

richteten und durch einen Commisionair für Ihre Rechnung dort ausliefern ließen. [...] Die Herren André, Simrock, Steiner & Co. machen dadurch, daß sie in Lpz. Lager halten, das Geschäft mit ihnen sehr angenehm."

299 Siehe den Brief mit einer Bestellung von Musikalien von Gröbenschütz & Seiler an Carl Friedrich Whistling vom 28.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25492, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32600000000 [19.10.2022]), in dem um Musikalien aus Schotts Verlag gebeten wird.

300 Siehe die Bestellung von Musikalien von Gröbenschütz & Seiler bei Hartmann in Leipzig vom 08.06.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25491, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32500000000 [19.10.2022]) und den Brief von Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 16.01.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25497, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32900000000 [19.10.2022]). Dennoch schien auch weiterhin Whistling für Schott als Kommissionär tätig gewesen zu sein, denn Gröbenschütz & Seiler schrieben am 22.05.1824: „Die uns zu sendenden Novitäten wollen Sie den Herrn Whistling zum beipacken einhändigen", siehe den Brief von Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 22.05.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25499, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32B00000000 [19.10.2022]). Es ist davon auszugehen, dass Whistling bis zum Ende des hier betrachteten Zeitraums als Kommissionär für Schott in Leipzig tätig war; 1830 ging seine Musikalienhandlung dann an Friedrich Hofmeister über, siehe Axel Beer, Art. „Whistling, Carl Friedrich", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22005 [19.10.2022].

301 Kristina Krämer geht in ihrer sich in Arbeit befindlichen Dissertation *Der Musikverlag Schott im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts* (Arbeitstitel) auf die Händleretiketts ein, ebenso erörterte sie dieses Phänomen in ihrem Vortrag *Zum Sinn und Stand der Erforschung des musikalischen Händleretiketts* (Mainz am 06.04.2022).

302 Mehr zu der Distribution und dem Kommissionshandel bei Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 318–330, und Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 148–156.

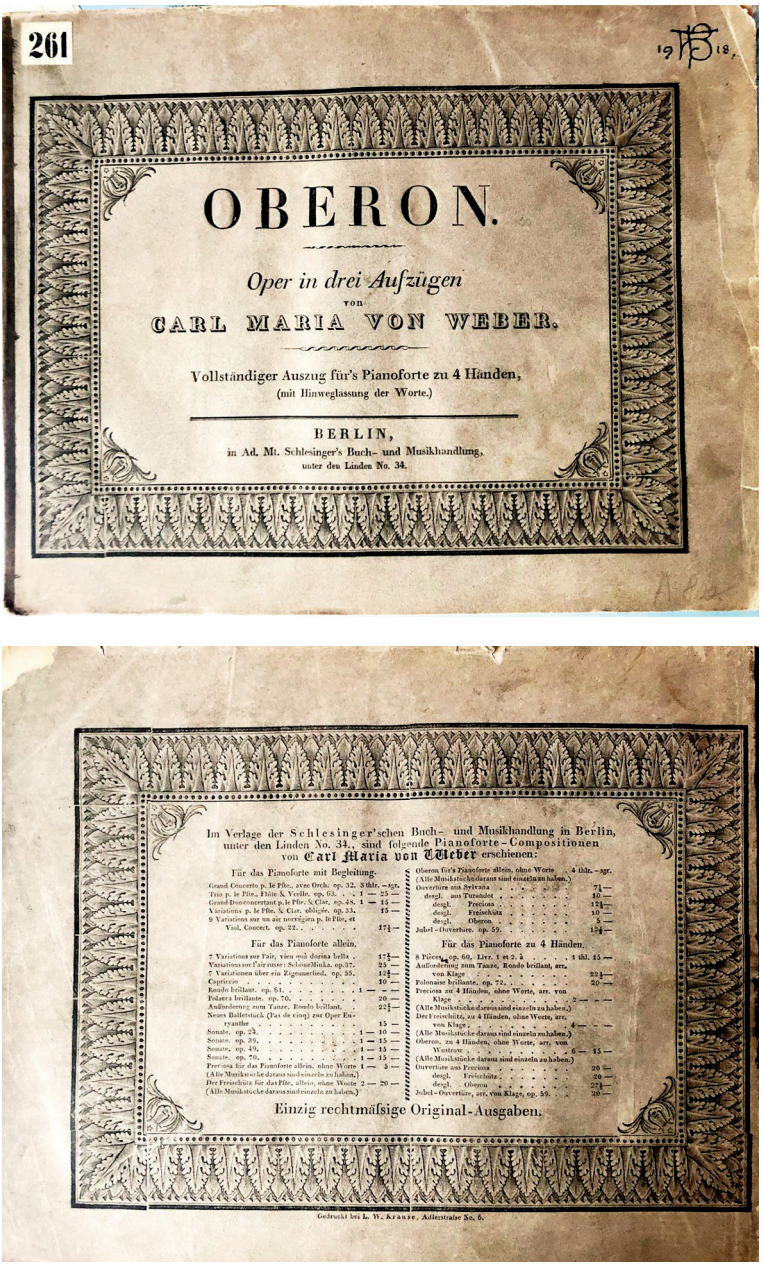


Abbildung 9: Vorder- und Rückseite des Pappumschlages mit Verlagswerbung auf dem vierhändigen Klavierauszug von Webers *Oberon*, arrangiert von Wustrow, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Im deutschsprachigen Raum distribuierte Opernbearbeitungen boten aber noch eine weitere Werbemöglichkeit, die von den Berliner Musikverleger:innen genutzt wurde: das Bedrucken der freien Flächen auf den Umschlägen von Musikalien. Auf der Rückseite von erhaltenen, schützenden Pappumschlägen von Berliner Notenausgabe aus den Jahren 1815 bis 1828 finden sich zum Teil abgedruckte Listen von Verlagsprodukten. Schlesinger wählte zum Beispiel für diese Werbemethode die aufgrund des beschränkten Platzes wenigen beworbenen Produkte gemäß dem Inhalt der Musikalie aus. Auf dem Umschlag des vierhändigen Klavierauszugs von Carl Maria von Webers *Oberon* bewarb er zum Beispiel weitere Werke des Komponisten für Klavier zwei- und vierhändig sowie mit Begleitung weiterer Instrumente (siehe Abb. 9, S. 113).[303]

Sammler:innen und Liebhaber:innen von Musikdrucken ließen jedoch häufig ihre Klavierauszüge von Buchbinder:innen in prachtvolle Einbände binden, die sie vor Beschädigung schützten, oder einzelne dünnere Hefte in Sammelbänden zusammenfassen (vgl. Kapitel 3), sodass nur wenige Originalumschläge überliefert sind.

2.4.4 Widmungen

Widmungen waren insbesondere bei qualitativ hochwertigen Opernbearbeitungen wie Klavierauszügen oder Variationswerken von bekannten Virtuos:innen ein durchaus werbewirksames Qualitätsmerkmal. Je höher gestellt der Widmungsträger, desto prestigereicher konnten sie sich auf die Musikalie auswirken. Zu diesem Zweck wurden sowohl wichtige öffentliche Personen, wie etwa Friedrich Wilhelm III., als auch musikalische Fachleute internationalen Rufes, aber auch Privatpersonen als Widmungsträger:innen eingesetzt. Durch die Annahme der Widmung bestätigten diese hochgestellten Personen oder die Fachleute die Qualität des Musikstückes, was verkaufsfördernd wirkte.[304] Komponist und/oder Verleger erhielten zum Beispiel für ein einem König gewidmetes Werk von diesem eine Würdigung in Form eines Geldbetrages oder wertvollen Gegenstan-

[303] Dieses Exemplar ist das einzige mit einem erhaltenen originalen Umschlag, das eingesehen werden konnte. Es handelt sich um: Albert Ferdinand Wustrow, *Oberon. Romantische Oper in 3 Acten eingerichtet für das Pianoforte zu vier Hände* [...] *und componirt von Carl Maria von Weber*, Berlin bei Schlesinger, VN 1382, Privatbesitz Lavinia Hantelmann. Laut Weinhold und Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850,* S. 58, nutzte auch Laue diese Art von Werbung, aus dessen Verlag Umschläge von Felix Mendelssohn-Bartholdys Klaviersonate op. 6 sowie auf den *Vier Walzern für das Pianoforte* von Josef Rudl mit Verlagswerbung erhalten sind. Es ist davon auszugehen, dass alle Berliner Musikverleger:innen sich dieser Werbemethode bedienten.

[304] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 366–372.

des, wie einer Uhr oder eines Schmuckstückes. Schlesinger bekam etwa für die Widmung von fünf Märschen und einem Choral von Franz Tausch (1762–1817) vom russischen Kaiser einen Brillantring,[305] während ihn der Großherzog der Toskana für die Widmung der 1815 publizierten *Missa solemnis* (*Krönungsmesse*) von Vincenzo Righini (1756–1812) mit einem Geldgeschenk belohnte.[306] Auch eine Widmung an einen Kollegen vom Fach konnte dem Verlag hohe Gewinne und dem Komponisten Prestige bringen.[307]

Ein Beispiel für eine gewidmete Variation ist die 1827 bei Schlesinger erschienene *Caprice* für Cello und Klavier über Favorit-Themen aus *Oberon* von Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1859), die der Komponist seinem Freund, dem Dirigenten und Komponisten Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859) widmete. Das von der *AmZ* als ein abwechslungsreiches Stück für „wohlgeübte"[308] Musikliebhaber beurteilte Opernderivat[309] sollte durch diese Widmung vermutlich der Käuferschaft Lust auf das freundschaftliche Musizieren im geselligen Kreis machen, was durch Dotzauer und Reissiger suggeriert wurde. Zudem standen die beiden bekannten Musiker für musikalische Qualität, sodass die Namen der Widmungsträger auch auf den Inhalt der Musikalie schließen ließen (siehe Kapitel 8.2).[310]

Eine verkaufsfördernde Wirkung der Widmung erhoffte sich vermutlich auch der Berliner Klavierlehrer August Fromelt, indem er seine „auf Kosten des Verfassers"[311] ohne Verlag hergestellten *Sechs Polonaisen für das Pianoforte nach Melodien aus Mozarts Opern* dem Schriftsteller Julius

---

305 *Leipziger Zeitung* Nr. 179 (14.09.1818), S. 2059.

306 *AmZ* 18/17 (17.04.1816), Sp. 268.

307 Peter Schmitz, „Widmung und Verlagswesen", in: *Die Tonkunst* 14 (2020), S. 56–61, hier S. 56f.

308 Siehe die Rezension in: *AmZ* 29/51 (19.12.1827), Sp. 875.

309 Ebenda.

310 Reissiger arbeitete in den 1820er Jahren unter anderem in Berlin für das preußische Kulturamt und unternahm im Rahmen der geplanten Reformation des preußischen Musikbildungswesens Reisen nach Italien und Frankreich, was auf seine öffentlich wahrgenommene kulturelle und ästhetische Bildung schließen lässt und ihn als lokal bekannten Komponisten und dem Berliner Publikum präsente Persönlichkeit für eine verkaufsfördernde Widmung ideal macht, vgl. Christoph Dohr, Art. „Reissiger, Carl", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57663 [14.03.2021].

311 Siehe die Titelseite des Exemplars: August Fromelt, *Sechs Polonaisen für das Pianoforte nach Melodien aus Mozarts Opern eingerichtet und dem Herrn Julius Brandenburg zugeeignet*, Berlin, auf Kosten des Verfassers, PL-Wn, Signatur: Mus.II.22.485 Cim. (online: https://polona.pl/item/sechs-polonaisen-fur-piano-forte-nach-melodien-aus-mozart-s-opern-eingerichtet-und-dem,OTM5MzkyODA/0/#info:metadata [19.10.2022]).

Eduard Brandenburg (1798–nach 1836) widmete.[312] Der zu Entstehungszeiten des Opernderivats (ca. 1815) Siebzehnjährige war offenbar ein Schüler Fromelts, für dessen Unterricht der Klavierlehrer vermutlich diese Tänze komponiert hatte. Mit der Widmung könnte sich Fromelt erhofft haben, noch mehr Schüler:innen von der Qualität der Polonaisen und ihrer Eignung als Übungsstücke zu überzeugen und ihren Verkauf zu befördern.

Im Selbstverlag von Bearbeiter:innen erschienene Opernbearbeitungen fanden sich häufiger auf dem Berliner Musikalienmarkt. Sie sorgten für eine Verschärfung der Konkurrenzsituation, die ohnehin bereits zwischen den Berliner Musikverlagen herrschte.[313] Insbesondere die kleineren Verlage schienen Probleme gehabt zu haben, sich gegenüber dem erfolgreichen Schlesinger auf dem Musikalienmarkt zu behaupten. Ihre Abneigung gegen Schlesinger wird auch von Kawohl in *Urheberrecht der Musik in Preußen* beobachtet: Schlesinger galt als geldgierig – einen Ruf, den vermutlich auch seine vorurteilbehaftete jüdische Abstammung beförderte.[314] Um sich von der Konkurrenz abzuheben, waren daher Alleinstellungsmerkmale notwendig, um die sich die Berliner Musikverleger:innen bemühten, und die im Folgenden genauer betrachtet werden sollen.

2.4.5 Alleinstellungsmerkmale

Werbemaßnehmen wie Zeitungswerbung waren für die Berliner Musikverlage kostspielig, weswegen die Inhalte der Inserate genau überdacht werden mussten. Insbesondere den kleineren Verlagen oder solchen, die sich noch am Beginn ihrer Verlagsgründung befanden, standen vermutlich geringere finanzielle Mittel zu Werbezwecken zu Verfügung als größeren Verlagen wie Schlesinger. Die Inhalte solcher Anzeigen geben daher Aufschluss darüber, was den Berliner Musikverlagen als besonderes Merkmal galt und wodurch sie sich als Alleinstellungsmerkmal von der Konkurrenz absetzen wollten. Besonders wichtig schien das Weihnachtsgeschäft gewesen zu sein, denn um die Weihnachtszeit findet man jährlich die meisten

---

312 Siehe August Fromelt, *Sechs Polonaisen für das Pianoforte nach Melodien aus Mozarts Opern eingerichtet und dem Herrn Julius Brandenburg zugeeignet*, Berlin, auf Kosten des Verfassers, PL-Wn, Signatur: Mus.II.22.485 Cim. (online: https://polona.pl/item/sechs-polonaisen-fur-piano-forte-nach-melodien-aus-mozart-s-opern-eingerichtet-und-dem,OTM5MzkyODA/0/#info:metadata [19.10.2022]).

313 Hin und wieder sind in den *Berlinischen Nachrichten* Anzeigen von Privatleuten zu finden, die Opernbearbeitungen bewerben, wie z.B. für Klavier zweihändig einen „Walzer nach einem Jäger-Chor aus dem Freischütz“, „Var. über ein Thema von Mozart“ oder eine „Polonaise aus der diebischen Elster“ etc., in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 5 (10.01.1822), o. Pag.

314 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 11–13.

Anzeigen von Berliner Musikverleger:innen in den *Berlinischen Nachrichten*, die für Opernbearbeitungen und andere Verlagsprodukte sowie ihr Sortiment warben, während das restliche Jahr über zum Teil nur sparsam Werbung in Form von Anzeigen betrieben wurde.

2.4.5.1 Saisonale Werbung und das Sortiment

Die um die Weihnachtszeit beworbenen Artikel der Berliner Musikverlagshandlungen offenbaren, dass Sortiment und Angebot der jeweiligen Firmen sehr ähnlich aufgestellt waren. Schlesinger bot nicht nur Opern-Klavierauszüge als „vorzüglich angenehme Geschenke“[315] oder „schöne geschmackvolle Weihnachts- und Neujahrsgeschenke“[316] in der Beilage der *Berlinischen Nachrichten* auf normalem und dem damals modernen teureren Velin-Papier an,[317] sondern bewarb auch andere bei ihm erhältliche Waren, die sich als Geschenke eignen konnten, wie zum Beispiel ein Abonnement seiner Leihbibliothek[318] oder Bücher, Musikalien und Landkarten aus anderen Verlagen.[319] Als königlich privilegierter Verleger von Militärmusik stach er mit seinem Sortiment aus der Masse der Berliner Musikverleger heraus, was er durch entsprechende Bewerbung in den Zeitungen unterstrich.[320]

Eine weitere Werbestrategie Schlesingers, die zugleich einzigartig unter den Berliner Musikverlagen war, war das Reduzieren von Musikalien über einen gewissen Zeitraum hinweg. Von Ende September 1818 bis Ostern 1819 bot er den aus dem aufgelösten Kunst- und Industrie-Comptoir gekauften Klavierauszug von Gaspare Spontinis Oper *La Vestale*, den von Carl Klage angefertigten Klavierauszug von Valentino Fioravantis Bühnenwerk *Le Cantatrice villane* und 13 weitere Musikdrucke bis zu 5 Taler reduziert an, „um den vielen Liebhabern dieses schätzbaren Werkes [*La Vestale*] den Kauf zu erleichtern“ und „da es [Schlesingers] Wunsch [war], diese Werke [die 13 Drucke] ihrer großen Brauchbarkeit wegen, in vielen Händen zu sehen [...].“[321] Fünf Klavierauszüge aus Kuhns Verlag reduzierte er ab Ende November 1818 ebenfalls bis Ostern 1819,[322] genauso wie weitere sechs der Klavierauszüge von Februar bis Ostern

315 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 150 (14.12.1816), o. Pag.
316 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 151 (18.12.1817), o. Pag.
317 Wie z.B. den Klavierauszug zu Carl Blums Vaudeville *Der Schiffskapitän oder die Unbefangenen*, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 153 (23.12.1817), o. Pag.
318 *Berlinische Nachrichten* Nr. 145 (03.12.1816), o. Pag.
319 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 150 (14.12.1816), o. Pag.
320 Z.B. in *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 16 (06.02.1819), o. Pag.
321 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 116 (26.09.1818), o. Pag.
322 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 133 (05.11.1818), o. Pag.

1820.[323] Auf die vermutlich von verschiedenen Seiten an ihn herangetragene Kritik hin, die auch 1826 in der *Berliner Schnellpost* formuliert wurde, dass der Klavierauszug von Spontinis Oper *Olimpia* aus seinem Verlag „ungeheuer theu[er]" sei,[324] senkte der Verleger zudem den Preis des „104 Bogen stark[en]" Drucks „nebst Portrait des Componisten, zum Pränumerationspreis von 13 Thlr." statt dem Ladenpreis von 15 Reichstalern 15 Silbergroschen von Juni 1825 bis Januar 1826.[325]

Die Rabatte dienten Schlesinger folglich diversen Zwecken: Während der reduzierte Klavierauszug der *Olimpia* vermutlich der Kritik der Kundschaft geschuldet war und wahrscheinlich die Verbreitung der Musik sowie den Absatz weiterer Arrangements der Oper bewirken sollte, versuchte der Verleger durch die Rabatte auf die Kuhn'schen Musikalien deren Verkauf zu beschleunigen, da es sich um bereits ältere Werke handelte. Die günstigeren Preise generierten nicht nur Lagerfläche durch die so beschleunigte Distribution von „Ladenhütern", sondern auch zusätzlichen Umsatz.

Lischke und Concha setzten sich weniger durch reduzierte Preise von der Konkurrenz ab als durch ein Angebot von Wechseln und Frachtbriefen, die sie als einzige Berliner Musikverlage in ihren Geschäften anboten.[326] Außer Gröbenschütz & Seiler, Trautwein, Hummel und Wagenführ verfügten zudem alle Verlage über eine Leihbibliothek. Auch Bücher führten die Handlungen, mit Ausnahme von Gröbenschütz & Seiler, Lischke und Concha, in ihren Sortimenten. Gesellschaftsspiele konnte man im Kunst- und Industrie-Comptoir, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, bei Christiani und Trautwein kaufen, während Hummel, Trautwein, Christiani und das Kunst- und Industrie-Comptoir zudem Schreibwaren anboten. Musikinstrumente fand man ebenfalls in vielen Musikalienhandlungen – Gröbenschütz & Seiler taten sich als einzige Berliner Musikverleger durch eine Vermietung von Musikinstrumenten hervor; Lischke, Hummel, Christiani und Trautwein verkauften nur die Instrumente und dazugehörige Artikel wie Saiten oder Bögen. Das Magazin für Kunst, Geographie und Musik nutzte seine alten Geschäftsbeziehungen zu Schropp & Comp. und bot Landkarten und Globen sowie an Weihnachten Nürnberger Pfefferkuchen an, während Trautwein bei ihm erhältliche Stick- und Strickmuster bewarb (siehe Tab. 2).[327]

---

323 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 15 (03.02.1820), o. Pag.

324 *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* Nr. 41 (01.11.1826), o. Pag.

325 *Berlinische Nachrichten* Nr. 173 (28.06.1825), o. Pag.

326 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 145 (04.12.1817), o. Pag.

327 Das Sortiment der Berliner Musikverlage wurde aufgrund einer Sichtung der *Berlinischen Nachrichten* sowie der *Vossischen Zeitung* zwischen 1815 und 1825 ermittelt.

Tabelle 2: Sortiment und Alleinstellungsmerkmale der Berliner Musikverlage

Verlag	Leihbibliothek	Bücher	Spiele	Papier	Musikinstrumente	Portraits	Konzertkarten	Landkarten	Kunstzubehör (Tuschkasten etc.)	Alleinstellungsmerkmal
Schlesinger	x	x	x	x		x	x	x	x	Militärmusik
Concha/Lischke	x			x	x		x		x	Wechsel und Frachtbriefe
Gröbenschütz & Seiler					x		x			Musikinstrumentenverleih
Kunst- und Industrie-Comptoir	x	x	x	x		x			x	
Hummel		x		x	x		x			
Christiani	x	x	x	x	x	x		x	x	
Sander		x					x			
Trautwein		x	x	x	x	x			x	Stick- und Strickmuster
Magazin für Kunst, Geographie und Musik	x	x	x			x		x	x	Pfeffernüsse an Weihnachten
Laue	x	x					x			
Cosmar & Krause	x	x				x				
Wagenführ		x								
Bethge	x	x								

Die saisonale Bewerbung von Opernbearbeitungen lässt sich besonders gut bei Gröbenschütz & Seiler beobachten: Während um Weihnachten herum Musikalien sogar mit hervorstechenden, dekorativen Rahmen versehen aufgelistet wurden,[328] findet man außerhalb der Weihnachtszeit eher schlichte Anzeigen mit einem Fokus auf die in der Handlung kauf- und mietbaren Musikinstrumente[329] und nur hin und wieder die Anzeige eines Musikdrucks.[330] In den Werbetexten von Schlesinger und Christiani sind oft Versprechen eines guten Services und einer schnellen Bedienung sowie günstige Preise beim Einkauf zu finden,[331] weswegen davon auszugehen ist, dass das Berliner Publikum beim Einkauf großen Wert auf kundenorientierte, schnelle Dienstleistungen legte, womit sich die beiden Verleger vermutlich hervortun wollten.

2.4.5.2 Ein guter Ruf und Aktualität

Ein tadelloser Ruf eines Musikverlags war wichtig für den Vertrauenserwerb der Kundschaft. Öffentlich in den Zeitungen gemachten Beschuldigungen wurde, wie bereits bei Trautwein und Schlesinger anhand des *Freischütz*-Klavierauszugs gezeigt, mit einer abgedruckten Rechtfertigung begegnet. Auch August Kuhn befand es 1818 für nötig, die Qualität seiner Musikalien öffentlich zu verteidigen. Obwohl man von 1815 bis zum Verkauf seines Verlages 1818 zu den Produkten des Kunst- und Industrie-Comptoirs nur eine einzige Werbeanzeige in den *Berlinischen Nachrichten* findet,[332] was vermutlich den sich bereits während der Napoleonischen Kriege eingetretenen finanziellen Schwierigkeiten des Verlags geschuldet war, die Kuhn zum Sparen zwangen, wurde er durch Schlesingers öffentlichen Anschuldigungen zum Handeln gezwungen.

Regelmäßige, werbewirksame Annoncen in den Periodika waren Kuhn in den späteren Jahren als Verleger wahrscheinlich zu teuer. Nach der Aufgabe seines Verlages bediente er sich für das Akquirieren von Pränumeranten einer von ihm geplanten Veröffentlichung von Trauerspie-

328 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 151 (17.12.1816), o. Pag.

329 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 41 (06.04.1815), o. Pag.; regional und überregional, dem Fachpublikum angemessen auch durch Anzeigen in der *AmZ, Intelligenz-Blatt* Nr. II (Februar 1827), Sp. 8.

330 *Berlinische Nachrichten* Nr. 116 (28.09.1815), o. Pag.

331 Z.B. von Schlesinger: *Berlinische Nachrichten* 3. Beil. zu Nr. 150 (14.12.1820), o. Pag.; von Christiani: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 127 (22.10.1818), o. Pag.

332 Kuhn warb nach dem Umzug seines Geschäftes in Verbindung mit einer Anzeige der neuen Räumlichkeiten in einer größeren Annonce für sein Sortiment und seine Leihbibliothek, siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 138 (18.11.1817), o. Pag.

len 1825 seines persönlichen Netzwerkes,[333] und es ist davon auszugehen, dass dieses bereits während seiner Tätigkeit als Verleger bestand und er seine Kontakte auch schon vorher zur kostengünstigeren Bewerbung seiner Musikalien in Anspruch genommen hatte. Die Verteidigung seines guten Namens sowie die Ankündigungen des Umzugs seines Geschäftes bezüglich der Verlagsübernahme durch Christiani zwangen Kuhn jedoch, auf Anzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* – und vermutlich auch in anderen Blättern – zurückzugreifen.[334] Im Jahr 1818 findet man vor seiner Verlagsaufgabe nach dem Erscheinen des Klavierauszuges von Carl Blums in Berlin sehr beliebtem Singspiel *Der Schiffskapitän oder die Unbefangenen* mit leichter Gitarrenbegleitung von Carl Klage im Verlag Schlesingers eine Diffamierung des Originalverlegers bezüglich Kuhns herausgegebenen Bearbeitungen des Bühnenwerkes für Flöte solo in den *Berlinischen Nachrichten*:

> Zugleich bemerken wir, daß der Herr Dr. Kuhn (Firma: Kunst- und Industrie-Comptoir allhier) dies Werk, welches wir käuflich vom Herrn Blum an uns gebracht, theilweise für eine Flöte hat arrangiren lassen ohne auf dem Titel weder den Verfasser des Auszugs zu nennen, noch darauf zu bemerken daß dasselbe unvollständig sey. Wir bitten daher dies Arrangement wohl von dem des Königl. Preuß. Kammermusikus Herrn Horzizky, welches in unserm Verlage erschienen ist, zu unterscheiden, da jenes nur einige Arien enthält, und der Werth desselben zweifelhaft ist, da der Verfasser sich nicht genannt hat, dies aber vollständig und von einem bekannten Musiker, dessen Compositionen für die Flöte seine Kenntnisse dieses Instruments beurkunden, eingerichtet ist.[335]

Diese gezielt gegen den Konkurrenten, dessen Ruf und Produktqualität gerichtete Anzeige schadete Kuhns Geschäft offenbar, weswegen er zwei Ausgaben später auf die Diffamierung seiner Bearbeitungen reagierte:

> Herr Schlesinger hat sich erlaubt, eine Recension des bei uns erschienenen, für die Flöte arrangirten Schiffskapitains, in die öffentlichen Blätter einzurücken, wahrscheinlich um das Publikum zu

[333] Vgl. den Brief August Kuhns an Friedrich Wilhelm Wilmans vom 08.08.1825, Fundort: D-KWbeer, übertragener Brief siehe Anhang, Dokument 1.

[334] Siehe Kuhns Ankündigung zum Ortswechsel seines Geschäftes, in dem er seine Kundschaft auch um die Begleichung von Schulden und das Zurückbringen oder Bezahlen von entliehenen Musikalien bittet, in: *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 105 (02.09.1817), o. Pag.; in Nr. 112 vom 18.07.1817 bot er Möbel aus dem alten Geschäft zum Verkauf an, während er in der zweiten Beilage zu Nr. 138 vom 18.11.1817 sein Sortiment im frisch umgezogenen Kunst- und Industrie-Comptoir in der Leipziger Straße bewarb.

[335] *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 48 (21.04.1818), o. Pag.

> überreden, er sey Musikkenner. Unser Schiffskapitain bedarf keiner Empfehlung.[336]

Mit dieser verhältnismäßig knapp gehaltenen Erwiderung auf Schlesingers Anschuldigungen und Behauptungen der unvollständigen und damit qualitativ minderwertigen Bearbeitungen seines Verlages versuchte Kuhn wiederum die Qualität der Musikalien Schlesingers durch dessen – in seinen Augen – mangelnde Urteilsfähigkeit über Musik in Frage zu stellen. Schlesinger konterte Kuhns Unterstellung wiederum ironisch und sich über den Konkurrenten lustig machend:

> Der Verfasser der Anzeige des Industrie-Comptoirs, in der Beilage zu 48sten Stücke dieser Zeitung, ist wahrscheinlich ein großes Genie, und hat in Begeisterung eine Anzeige für eine Recension gehalten.[337]

Schlesinger verspottete Kuhns etwas missglückte Wortwahl, indem er auf die Tatsache hinwies, dass eine Werbeanzeige keine Rezension darstelle. Dass Kuhn seine Bearbeitungen dennoch als durch den Konkurrenten bewertet und damit als rezensiert wahrnahm zeigt, dass Schlesinger geschickt Werbung und Rezension miteinander zu verbinden verstand. Die scharfe Konkurrenz zwischen Schlesinger und Kuhn legte sich erst in den folgenden Jahren, nachdem Kuhn seinen Verlag aufgegeben hatte und das Unterhaltungsblatt *Der Freimüthige* an Schlesinger übergegangen war, der ihm weiterhin die Redaktion des Blattes überließ. Vier Jahre später ist in den Zeitungen eine öffentliche Eintracht der beiden in den *Berlinischen Nachrichten* wahrnehmbar, wo sie gemeinsam zu „freimüthigen und partheilosen Ansichten über Theater, Musik und bildende Künste“ auffordern, die in der ebenfalls bei Schlesinger als Begleitzeitung des *Freimüthigen* erschienenen *Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser* abgedruckt werden sollten.[338]

Die Konkurrenz der beiden Verleger war für jede Leserin und jeden Leser auch überregional in der Zeitung nachzulesen, was nicht unbedingt ein gutes Bild auf die Firmen warf. Offenes Rivalisieren und Diffamieren der Konkurrenz konnte den eigenen Ruf schädigen und die Kundschaft vom Kauf der eigenen Produkte abhalten. Das öffentliche Anprangern wurde auch als Mittel gegen Nachdrucke anderer Verleger:innen genutzt, um gegenüber der Kundschaft klarzustellen, welcher Verlag die Rechte zur Publikation vom Komponisten erworben hat.[339] Zu Beginn des 19. Jahrhunderts standen Preisunterbietung und das Bewerben der eige-

---

[336] *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 50 (25.04.1818), o. Pag.

[337] *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 52 (30.04.1818), o. Pag.

[338] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 5 (10.01.1822), o. Pag.; noch einmal abgedruckt in Nr. 7 (15.01.1822), o. Pag.

[339] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 66f.

nen Produkte zu Lasten anderer, um den eigenen Absatz zu erhöhen, in allgemeinem Verruf. Mit Einführung der Gewerbefreiheit und der weiter voranschreitenden Industrialisierung begann sich diese Wahrnehmung jedoch langsam zu ändern.[340] Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts traten Marketingstrategien, wie intensive Werbung, bewusste Konkurrenz oder Markenidentitäten, durch die zunehmende Industrialisierung erst allmählich in Erscheinung und der Kundenstamm eines Geschäfts basierte primär auf dem persönlichen Netzwerk der Inhaber:innen, das das Vertrauen der Kund:innen auf Qualität, Service, Freundlichkeit und Zuverlässigkeit der angebotenen Ware sicherte.[341]

Neben dem guten Ruf des Musikverlags war der Berliner Kundschaft auch die Aktualität wichtig, die in den Werbeanzeigen, sofern möglich, betont wurde, und zum Beispiel auch bei Blums *Schiffskapitän*, der 1817 erstmals auf den Berliner Bühnen zu sehen war, für Konkurrenz unter den Verleger:innen sorgte. Da die neuesten Bühnenwerke beim Publikum am gefragtesten waren, versuchten sich alle Musikverlage durch Bearbeitungen mit interessanten Musikalien auszustatten und so für Absatz zu sorgen. Blums in Berlin beliebter *Schiffskapitän*,[342] bedeutete daher auch für das Kunst- und Industrie-Comptoir ein vielversprechendes Geschäft, weswegen sich Kuhn ebenfalls darum bemühte, Bearbeitungen des Singspiels möglichst schnell anzubieten.

In der Regel führte Schlesinger in Berlin während der Ära Brühls bei der Veröffentlichung von Bearbeitungen der tagesaktuellen Bühnenwerke den Musikalienmarkt an (siehe Tab. 10),[343] wobei er die Reaktionen des Publikums auf den Spielplan genau beobachtete, wie das Beispiel von Giacomo Meyerbeers Oper *Emma di Resburgo* zeigt, die im Juni 1819 in Venedig uraufgeführt worden und im Februar 1820 erstmals auf den Berliner Bühnen zu sehen war. Bereits im November 1819 veröffentlichte Schlesinger die Ouvertüre der Oper im Klavierauszug arrangiert von Johann Philipp Samuel Schmidt,[344] nach der Erstaufführung dann im März die Ouvertüre für Klavier vierhändig von Carl Klage[345] und erst im Okto-

340 Guido Zurstiege, *Medien und Werbung*, Wiesbaden 2015, S. 37–39.

341 Ebenda, S. 34f. und 39–41.

342 Schlesinger erwähnt in der lokalen Presse explizit den Verkauf von 1000 Ausgaben des Klavierauszuges innerhalb eines Jahres, weswegen eine neue Auflage nötig sei, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 86 (18.07.1818), o. Pag. Es ist jedoch davon auszugehen, dass der Verleger hier übertrieb, denn von einer Stichplatte konnten maximal 600 Abzüge gemacht werden, bevor sie zu abgenutzt für weitere Drucke war, siehe Klitzing, *Don Giovanni unter Druck*, S. 84.

343 Vgl. auch die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

344 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 140 (23.11.1819), o. Pag.

345 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 33 (16.03.1820), o. Pag.

ber 1820 den vollständigen Klavierauszug.[346] Möglicherweise hing diese Verzögerung mit den zahlreichen öffentlichen Kontroversen über den Wert der Oper zusammen, die der Verleger auch in seiner Werbeanzeige thematisierte, wobei er die negativen Kritiken durch die Betonung des internationalen Erfolges des Bühnenwerks und den Abdruck anerkennender Worte von Carl Maria von Weber und Ignaz Franz von Mosel (1772–1844) zu entkräften versuchte.[347] Das Interesse des Publikums für Meyerbeers Oper wird zu Schlesingers Kalkulationen bezüglich der Rentabilität der Herausgabe des Klavierauszuges beigetragen haben. In diesem Fall entschied sich der Verleger für eine sukzessive Publikation von Bearbeitungen der aktuellen Oper, um das finanzielle Risiko, sollte das Bühnenwerk tatsächlich beim Berliner Publikum unbeliebt bleiben, möglichst gering zu halten.

Aktualität, Qualität und Zuverlässigkeit waren folglich ausschlaggebende Kriterien für den Kauf von Opernbearbeitungen, wobei die Verleger:innen immer auch das Risiko eingehen mussten, dass sich die Musikalien als Ladenhüter erwiesen. Aus der Auseinandersetzung Schlesingers mit Kuhn geht jedoch auch hervor, dass Bearbeiter gleichfalls für die Qualität von Opernbearbeitungen stehen konnten. Ein Arrangeur, dessen Expertise beim Publikum bekannt war und für eine musikalisch und spieltechnisch einwandfreie Opernbearbeitung stand, trug zum guten Absatz einer Musikalie bei, weswegen die Bearbeiter vom Verlag mit Bedacht gewählt wurden.

2.4.5.3 Der Musikverleger und seine Bearbeiter

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts verfügten Musikverlage über ein dichtes Netz aus geschulten freien Mitarbeitern, die auf Honorarbasis Bearbeitungen der neusten Opern für sie produzierten. Diese Zusammenarbeit brachte nicht nur den Verlegern Umsatz, sondern auch den Bearbeitern eine Chance zur Verbesserung ihres Einkommens und konnte ihnen zu größerer Bekanntheit verhelfen.[348] Indem der eigene Name auf dem Titelblatt abgedruckt wurde, erlangten mitunter auch fähige und beliebte

346 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 121 (07.10.1820), o. Pag.

347 Ebenda.

348 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 33. In der *Berliner Schnellpost* wird diese Beobachtung 1826 auch für Berliner Musikverleger:innen geschildert, vgl. das Zitat aus der Einleitung dieser Arbeit: „Es ist daher auch den Musikverlegern nicht zu verargen, wenn sie, den Zeitgeschmack zu ihrem Vortheil benutzend, dergleichen, sobald die eine oder die andere Oper die Bretter betritt, oder betreten soll, sogleich ihre Söldner und Arrangeurs in Galopp setzen, um aus den besten und angenehmsten Melodien derselben Potpourris, Cotillons, Walzer, Polonoisen etc. zu schmieden, welche denn freilich auch oft fabrikmäßig genug ausfallen, aber dessenungeachtet doch sehr viel gekauft werden“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* Nr. 34 (06.09.1826), o. Pag.

Arrangeure eine überregionale Sichtbarkeit mit Hilfe ihrer durch den Musikalienhandel verbreiteten Bearbeitungen.[349] Von Vorteil war die Namensnennung dabei auch für den Musikverlag als Qualitätsmerkmal für einen besseren Absatz der Musikalie. Weil die Musikverleger:innen die Bearbeiter ihren Fähigkeiten auf einem oder mehreren Instrumenten entsprechend auswählten, entstand durch die Bearbeitungspraxis im Laufe des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Spezialisierung in Hinsicht auf musikalische Gattungen und Instrumentierungen unter den Arrangeuren.[350]

Doch nicht nur berufsmusikalische Kenntnisse waren ausschlaggebend für die Wahl eines Bearbeiters. Neben regional und überregional bekannten Persönlichkeiten wählten die Verleger:innen ihre Arrangeure mitunter aufgrund ihrer persönlichen Beziehung (wie Verwandtschaft oder Freundschaft), eines gegenseitigen Gefallens oder aus anderen persönlichen Gründen, die nicht mehr zu rekonstruieren sind.[351] Sowohl die Verleger:innen als auch die Bearbeiter besuchten die Berliner Aufführungen von Bühnenwerken und beobachteten die Reaktionen des Publikums, wie bereits am Beispiel von Schlesinger und Meyerbeers *Emma di Resburgo* im vorherigen Kapitel gezeigt. Die Arrangeure mussten mitunter für Arrangements von Opern, von denen noch kein Klavierauszug auf dem Markt erhältlich war, die Melodien in den Theatern heraushören (wie etwa bei dem in Kapitel 6.2.2 betrachteten Potpourri) oder den Applaus des Publikums bezüglich potenzieller Favoritmelodien beobachten. Oft blieb es den Bearbeitern jedoch erspart, im Theater die Reaktionen des Publikums zu beobachten, um die gängigsten Melodien zu ermitteln. Viele Opern wurden schon von vorneherein von den Komponisten so konzipiert, dass sie eine gewisse Anzahl von „Opernhits", die beim Publikum mit großer Wahrscheinlichkeit gut ankommen würden, enthielten. Besonders talentiert auf diesem Gebiet war zum Beispiel Rossini, dessen Opern Anlass zu unzähligen Bearbeitungen gaben.[352] Mitunter lagen schon vor der Erstauf-

[349] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 34. Ein Beispiel für die Steigerung der eigenen Bekanntheit durch das Bearbeiten einer Oper ist der Kammermusikus Carl Gross, der nur aufgrund eines einzigen, in drei Teilen veröffentlichten Arrangements von Spontinis *Olimpia* für zwei Flöten, das im Verlag Schlesingers erschien, in Kapitel 7.2 Erwähnung findet.

[350] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 35.

[351] Der Justizrat Wollank, der in Trautweins Interesse bei der Gerichtsverhandlung über den *Freischütz*-Klavierauszug geurteilt hatte (siehe Kap. 2.3), war z.B. auch für Trautwein als Bearbeiter tätig, vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[352] Vgl. z.B. Gerrit Waidelich, „Vom Markenzeichen Mozart über Marschners ‚Euryanthe'-Fantasien zum ‚Dreimäderlhaus'. Strategien der Vermarktung und Popularisierung ‚seriöser' Musik bis zum ersten Weltkrieg", in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik"*, hrsg. von Mathias Spohr, Zürich 1999, S. 55–75, hier S. 59f.

führung auf den lokalen Bühnen Sammlungen von „Lieblingsmelodien" in den Musikhandlungen bereit, die mit Marktkenntnis als gängige Stücke vorhergesagt worden waren.[353] Nicht immer entsprach diese verlegerische Vorhersage auch den tatsächlichen Vorlieben des Publikums.[354] In der Rezension eines 1827 bei Schlesinger erschienenes *Potpourri sur des thémes favoris de l'Opéra Oberon de Weber*, das von Albert Ferdinand Wustrow für Klavier arrangiert worden war, schrieb man im *Beiwagen* der *Schnellpost*:

> Fragen können wir aber billig, ob dann schon von Lieblings-Thematen (thêmes favoris) einer Oper die Rede sein kann, ehe sie noch vor das eigentliche Forum der Oeffentlichkeit, auf das Theater gekommen, und vom Publikum in Gunst oder Ungunst genommen worden ist? Aufführungen in geselligen Zirkeln, im Ganzen oder im Einzelnen, zwischen Suppe und Rindfleisch, bei Cardinal und Gänseleber-Pastete u.s.w. sind unsers Bedünkens nicht genug, um hierüber gültig entscheiden zu können.[355]

Im Fall von Webers *Oberon* bedingten diverse Privataufführungen in Berlin sowie das Erscheinen zahlreicher Opernbearbeitungen auf dem Musikalienmarkt jedoch, dass die Melodien der Oper schon vor ihrer Erstaufführung dem Berliner Publikum bekannt waren (mehr dazu in Kapitel 8). Wirkung und Erfolg von Opernmusik wurden von erfahrenen Bühnenkomponisten wie Carl Maria von Weber meist bereits beim Komponieren des Stückes einkalkuliert, denn für den Erfolg eines Bühnenwerkes waren einprägsame Melodien unerlässlich.[356]

Sobald die Verlagsrechte der Oper vom Komponisten erworben waren, handelten die Musikverleger:innen in der Regel mit diesem das Erstellen eines Klavierauszuges des eigenen Werkes aus. Schlesinger verkaufte zum Beispiel in seiner Musikalienhandlung bevorzugt die von Carl

---

353 Vor der Erstaufführung von Carl Maria von Webers *Freischütz* im Pariser Théâtre de l'Odéon stand beispielsweise schon vor der Premiere am 7. Dezember 1824 fest, dass der Jägerchor die gängigste Nummer der Oper war, weswegen der Jägerchor statt des politisch brisanten Finalsatzes noch einmal zum Schluss erklang, was nicht nur das Problem der Zensur behob, sondern die Zuschauer zusätzlich mit einem Ohrwurm für den Heimweg versorgte, siehe Anselm Gerhard, „Das Pariser Musiktheater des 19. Jahrhunderts und das Prinzip der ‚Erkennungsmelodie'. Zur Frühgeschichte eines Erfolgsrezepts moderner ‚Unterhaltungsmusik'", in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik"*, hrsg. von Mathias Spohr, Zürich 1999, S. 77–87, hier S. 85.

354 Vgl. die Kritik zu einer Sammlung *Berliner Favorit-Tänze* von August Neithardt, in: *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 92: „[...] denn es ist ja wohl genügend bekannt, daß Componisten und Verleger mit dem Prädikat: ‚Favorit' gewöhnlich etwas zu voreilig und freigebig zu sein, und daß sie es in vielen Fällen lediglich im prophetischen Sinne dem Titel einzuverleiben pflegen." Siehe hierzu auch Kapitel 6.

355 *Beiwagen zur Berliner Schnellpost* 6. Beil. zu Nr. 24 (10.02.1827), o. Pag.

356 Siehe vertiefend dazu Kapitel 3.1.

Maria von Weber selbst erstellten Opern-Klavierauszüge, wobei der Name des Komponisten als Arrangeur ein hohes Qualitätsmerkmal für die Musikalie darstellte. Auf Basis des Klavierauszuges konnten dann von weiteren Bearbeitern, die auf bestimmten Instrumentengruppen besonders geschult waren, Arrangements für weitere instrumentale Besetzungen hergestellt werden. Da die einzelnen Nummern der Oper im Klavierauszug auch separat verkauft wurden, zeichnete sich durch den Absatz der Einzelnummern der Beliebtheitsgrad eines bestimmten Opernteils schnell ab. So war es dem Musikverleger möglich, kalkuliert weitere Bearbeitungen wie Variationen, Potpourris, Tänze oder ähnlich gängige Unterhaltungsmusik aus den beliebtesten Melodien anfertigen zu lassen.[357]

Nicht alle Bearbeiter der in Berlin zwischen 1815 und 1828 gedruckten Opernbearbeitungen konnten für diese Arbeit ermittelt werden. Da von den Verleger:innen in der Regel nur die dem Publikum bereits bekannten Namen auf dem Titelblatt oder in der Werbeanzeige erwähnt wurden, ist eine Erforschung aller Bearbeiter ohne die Rechnungsbücher eines Musikverlages unmöglich. Insbesondere die „Mittelschicht“[358] der Musiker, die sich nebenbei als Arrangeure betätigten, muss hierbei untergehen. Lischke brachte zum Beispiel zahlreiche Opernbearbeitungen in seinem Verlag heraus, bei denen nur selten die Bearbeiter genannt sind. Statt ihrer – vermutlich unbedeutenden – Namen wurde der Opernkomponist auf der Titelseite abgedruckt, der wesentlich absatzfördernder wirkte. Solche namenlosen Bearbeiter verlegten mitunter ihre Arrangements im Eigenverlag. Diese Ausgaben sind dadurch zu erkennen, dass auf der Titelseite entweder lediglich „Berlin“ ohne weitere Verlagsangabe, wie etwa bei den Julius Brandenburg gewidmeten Polonaisen nach Mozarts Opern von August Fromelt (siehe Kapitel 2.4.4) oder weder Ort noch Verlag noch Bearbeiter angegeben sind, wie bei einem im Steindruck gedruckten Marsch aus der Oper *La Vestale* von Spontini für Klavier zweihändig (Abb. 10),[359] der keine Rückschlüsse auf seine Entstehung zulässt.

---

[357] Vgl. Christine Siegert, „Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen“, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. 10–24, hier S. 13.

[358] Diesen Begriff verwendet Christoph-Hellmut Mahling für die weniger bekannten Hofmusiker in seinem Aufsatz *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*, siehe Christoph-Hellmut Mahling, „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland“, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Walter Salmen (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 24), Kassel u.a. 1971, S. 103–136, hier S. 103.

[359] *Marsch aus der Oper: die Vestalin von Spontini für das Pianoforte*, Lithografie, s.l., o. Verl., Privatbesitz Lavinia Hantelmann.



Abbildung 10: Titelseite von: *Marsch aus der Oper: die Vestalin von Spontini für das Pianoforte*, Lithografie, s.l., o. Verl., Privatbesitz Lavinia Hantelmann. Der handschriftliche Besitzvermerk „Nebelung" konnte keiner Person zugeordnet werden

Bearbeiter wie Fromelt veröffentlichten ihre Opernbearbeitungen jedoch primär in Musikverlagen, wodurch sie selbst kein finanzielles Risiko eingingen. Die Berliner Musikverleger:innen bedienten sich einer Vielzahl unterschiedlicher Musiker für die große Menge an Opernbearbeitungen, die sie dem Publikum zur Verfügung stellten. Dabei lassen sich die Arrangeure grob in vier verschiedene Gruppen unterteilen: in höfischen Diensten stehende Berufsmusiker (wie Mitglieder der königlichen Kapelle), Militärmusiker als ebenfalls in höfischen Diensten stehende Expertengruppe, nicht in höfischen Diensten stehende Berufsmusiker (wie Lehrer oder reisende Virtuosen) und begabte Laienmusiker. Obwohl zwischen 1815 und 1828 bei Concha und Lischke fast 120 Opernbearbeitungen mehr erschienen als bei Schlesinger, findet man bei letzterem wesentlich häufiger auf den Titelseiten abgedruckte oder in den Werbeanzeigen explizit erwähnte Bearbeiternamen.[360] Vermutlich konnte Schlesinger sich qualifiziertere Arrangeure leisten, was seine Verlagsprodukte gegenüber denen der Konkurrenz als höherwertiger erscheinen ließ und den guten

[360] Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Ruf seines Verlags förderte. Im Folgenden werden die verschiedenen Gruppen von Bearbeitern beispielhaft vorgestellt.

Berufsmusiker in höfischen Diensten: Mitglieder der Königlichen Kapelle

Ein großer Teil der für die Berliner Musikverlage tätigen Arrangeure während der Ära Brühls war Mitglied der Königlichen Kapelle. Die Königliche Kapelle zu Berlin übernahm als Hofkapelle Friedrich Wilhelms III. die musikalischen Aufgaben bei Hof. Dabei hatte sie in erster Linie für die Hofmusik des Monarchen zu sorgen und musizierte bei Opern, Balletten, Schauspielen und anderen Aufführungen auf den Königlichen Bühnen. Aus einem Sänger:innensemble und einem Orchester bestehend, gab die Königliche Kapelle zudem viele Konzerte oder ihre Mitglieder wirkten an privat organisierten Aufführungen mit.[361] Die Musikveranstaltungen unter Mitwirkung des Orchesters der Königlichen Kapelle waren in Berlin für ihre Qualität bekannt und die von ihnen gegebenen Konzerte meist sehr gut besucht.[362] Aus diesem Grund kannte das Berliner Publikum nicht nur die Namen der Musiker, sondern waren sich auch der hohen musikalischen Expertise bewusst, die sie repräsentierten. Ein Mitglied der Königlichen Kapelle auf dem Titelblatt einer Opernbearbeitung wirkte sich folglich positiv auf den regionalen Absatz aus, weswegen solche Namen von Berliner Musikverleger:innen gerne in die Titelseitengestaltung integriert wurden.

Ein Beispiel für einen Bearbeiter der in höfischen Diensten stehenden Berufsmusiker ist der königlich-preußische Hofkomponist, Dichter und gebürtige Berliner Carl Wilhelm August[363] Blum (eigentlich Blume)

[361] Ingeborg Allihn, Art. „Berlin (Stadt), Stadt, Von 1786 bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, Oper, Operette und Posse“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14648 [20.10.2022].

[362] Christoph-Hellmut Mahling, „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 27–284, hier S. 33.

[363] Blums Vorname wird oft mit „Carl Ludwig“ angegeben, da er sich zuweilen selbst so nannte, vgl. z.B. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 59, und Susanne Johns, Art. „Liederspiel, Geschichte des Liederspiels als Bühnenwerk, Von Joh. Fr. Reichardt bis F. Mendelssohn Bartholdy“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55889 [25.10.2021]. In der neueren Forschungsliteratur ist man sich aber darüber einig, dass sein Name Carl Wilhelm August Blum lautete, siehe z.B Susanne Johns, *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte*, Bd. 1 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Bd. 20), Frankfurt am Main u.a. 1988, S. 190, und Carl-Maria-von-

(1786–1844). Zu seinen Lebzeiten war er in Berlin als Lebemann bekannt und wurde vom Berliner Publikum eng mit den Berliner Bühnen assoziiert. Er fertigte für Schlesinger nicht nur Bearbeitungen in Form von Klavierauszügen und Arrangements für Singstimmen mit und ohne Begleitung der Gitarre von tagesaktuellen Bühnenwerken an, sondern lieferte auch deutsche Bearbeitungen von französischen Vaudevilles, die sowohl auf den Berliner Bühnen aufgeführt wurden als auch im Anschluss als Klavierauszug erschienen. Dass Blum in der Musikgeschichte quasi in Vergessenheit geraten ist, liegt unter anderem daran, dass ihm vorgeworfen wurde, mit den französischen Vaudevilles die im deutschsprachigen Raum verbreitete Gattung des Singspiels von den Bühnen verdrängt zu haben:

> Der vielseitig veranlagte, aber unstete Blum war – wie ein Zeitgenosse schrieb – 'kein Genie, aber reich an Talenten'. Seine vielen gefälligen und leichten Opern errangen zu ihrer Zeit große Erfolge (u.a. Claudine von Villa Bella, 1810, Das Rosenhütchen, Wien 1817). Seine eigentliche, theatergeschichtlich recht fragwürdige Bedeutung liegt in der Einbürgerung des Vaudevilles in Deutschland. Mit ihren frechfrivolen und pointierten Gesangsstücken verdrängte diese Gattung – wenigstens in Berlin – das damalige deutsche Singspiel mit seinem gemütvollen Ton.[364]

Den „frechfrivolen" Vaudevilles, die Blum in Berlin einführte, lag sein Erfolgskonzept zu Grunde: Er bediente sich einer in Berlin noch nicht etablierten, in Frankreich aber sehr populären musiktheatralischen Gattung, die darauf beruht, ein unterhaltsames Sujet auf der Bühne schauspielerisch und gesanglich mit Untermalung von bereits bekannten Volksliedern, aber auch Opernmelodien, die mit neuen Texten unterlegt wurden, zu erzählen.[365] Blums Bühnenwerke waren folglich zum Teil schon von vorneherein Opernbearbeitungen; allerdings zeichnet seine Übertragung der Gattung des französischen Vaudevilles auf die Berliner Bühnen aus, dass der Komponist auch neue, eigens für das Bühnenwerk von ihm angefertigte Liedkompositionen verwendete, sodass sich das Berliner Vaudeville nicht immer klar von dem damals ebenfalls populären Liederspiel abgrenzen lässt.[366] Klavierauszüge von Blums Bühnenwerken wie zum Beispiel

---

Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000176 [25.10.2021].

364 Rudolf Elvers, Art. „Blum, Carl", in: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955), S. 324f. [Online-Version]; https://www.deutsche-biographie.de/pnd116207523.html#ndbcontent [21.10.2021].

365 Herbert Schneider, Art. „Vaudeville, Das Vaudeville als theatralische Gattung", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398504 [22.10.2021].

366 Johns, *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830*, S. 20f.

dem *Schiffskapitän* müssen daher genau genommen als Bearbeitungen von Bearbeitungen bezeichnet werden.

Die Vaudevilles von Blum auf den Berliner Bühnen kamen gut beim Berliner Publikum an, wie eine Rezension der zweibändigen, 1824 und 1826 bei Duncker & Humblot in Berlin erschienenen Text-Sammlungen von *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel* von Carl Blum in der *Berliner Schnellpost* zeigt:

> [...], da der Bearbeiter [der Vaudevilles (Blum)] noch außerdem in dem Rufe eines der bessern und talentvollern Komponisten im Gebiete der komischen Oper steht, und seine lieblichen Lieder-Melodieen weit und breit gesungen werden, ja einige derselben anerkannte Lieblinge des Volks geworden sind. Auch hatte er Gelegenheit, die hier nach dem Französischen bearbeiteten Vaudevilles, in Paris selbst, an Ort und Stelle zu sehen, und so ihren dortigen Erfolg, so wie ihre Taugbarkeit für eine Transplantation auf Deutschen Boden genügend zu beurtheilen. Daher finden sich auch in ihnen alle Forderungen befriedigt, die man an diese Gattung von Bühnenstücken billigerweise machen darf; eine interessante Handlung, und angenehme, charakterisirende, leicht faßliche Melodieen, entweder vom Vorhandenen gut gewählt, oder vom Bearbeiter eigens componirt. Alle in den beiden Bändchen enthaltenen Vaudevilles haben zuerst auf der Berliner Bühne ausgezeichneten Beifall erhalten, und zu mancher stereotypen komischen und burlesken Figur Veranlassung gegeben; [...] Herrn Blum's Versuche, das Vaudeville unter seinen Landsleuten, und namentlich auf der Berliner Bühne, heimisch zu machen, sind unbedingt zu loben, und der Erfolg, von welchem sie alle begleitet waren, ist ihnen gewiß sehr zu gönnen [...].[367]

Der erste dieser beiden rezensierten Bände enthält die fünf Libretti der beliebten Blum'schen Vaudevilles *Der Schiffskapitän oder die Unbefangenen*, *André*, *Die Heirat im zwölften Jahre*, *Gänserich und Gänschen* und *Der Bär und der Bassa*.[368] Im *Schiffskapitän* verwendete Blum zum Beispiel für die Arie der Julie *Dein Leichtsinn und dein Scherz* in der 1. Szene (S. 7) die Melodie der Arie von Hannchen *Als ich auf meiner Bleiche* aus Johann Adam Hillers Oper *Die Jagd* (UA: 1770 in Weimar, zwischen 1813 und 1815 auf dem Berliner Spielplan). In der 2. Szene folgt das Terzett zwischen Julie, Henriette und Waller (S. 9) mit der Melodie der Arie des Papageno *Der Vogelfänger bin ich ja* aus Mozarts *Zauberflöte*, in der 3. Szene singt Waller eine Arie zu einer Melodie aus Mehuls Oper *Une folie* (S. 15f.), die 1803 in Berlin erstmals aufgeführt wurde. Welche Melodie

---

[367] *Berliner Schnellpost* 1/90 (29.07.1826), S. 359f.

[368] Carl Blum, *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel; nach dem Französischen bearbeite*t, Berlin 1824, D-Mbs, Signatur: Slg.Her 1545, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00062775–3 [20.10.2022]).

genau aus der Oper verwendet wurde, ist hier nicht angegeben.[369] In Berlin besonders beliebte Melodien waren zudem die oft variierte Arie *Ich bin der Schneider Kakadu* aus Wenzel Müllers zweiaktiger Oper *Die Schwestern von Prag*, die für Julies Arie *Ja Jettchen ist die Munterkeit* in der 4. Szene verwendet wurde (S. 18), und als Melodie für das Duett zwischen Henriette und Julie in der 8. Szene (S. 35f.) das Duett *Bei Männern welche Liebe fühlen* von Pamina und Papageno aus dem 1. Akt von Mozarts *Zauberflöte*. Wie im Libretto wurden auch im Klavierauszug die entlehnten Melodien und deren Herkunft durch einem kurzen Incipit textlich angedeutet.[370] Mit dieser Zusammenstellung konnte der *Schiffskapitän* das Berliner Publikum während der Ära Brühls begeistern: „Einen angenehmen Eindruck machte das darauf folgende Vaudeville: der Schiffkapitain, in einem Aufzuge, nach dem Französischen von Hrn. C. Blume bearbeitet; [...] Die Musik ist aus allbekannten Liedchen sinnig zusammen gesetzt und gehalten; das Stück selbst eine artige Kleinigkeit: muthwillig aber leicht, heiter und aufs Beste besetzt“,[371] wurde sich zum Beispiel in den *Berlinischen Nachrichten* 1817 über das Bühnenwerk geäußert. Die Tatsache, dass Blums Vaudevilles, wie es auch bei der ursprünglichen französischen Gattung üblich war, „bis ins Detail hinein zeitbezogen und zeitgebunden“[372] waren, erklärt, warum diese Bühnenwerke nach ihrer erfolgreichen Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten des Komponisten weitgehend in Vergessenheit gerieten. Um weiterhin für das Publikum verständlich und amüsant auf die Bühne gebracht zu werden, bedurfte es nämlich einer ständigen Aktualisierung des Textes, möglicherweise sogar der verwendeten Melodien.[373]

Blum kannte aufgrund seines eigenen Lebenslaufes das Bühnenleben sehr gut, weswegen er als Opernbearbeiter besonders geeignet war. Als Sohn eines Sekretärs der kurmärkischen Kriegs- und Domänenkammer, der als „sehr gebildeter Mann und Freund der schönen Künste“[374] be-

---

369 Tatsächlich handelt es sich bei der verwendeten Melodie um den Chanson Picarde *Si jamais je prends femme* aus der zweiten Szene des zweiten Aktes von *Une folie*, den der Diener Carlin (Bariton) singt, vgl. Etienne-Nicolas Mehul, *Partition D'Une Folie, Opera en deux Actes, Paroles de Bouilly*, Paris, Pleyel, PN 486, F-Pn, Signatur: VM5–43, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11636284 [20.10.2022]), S. 144–155.

370 Siehe den Klavierauszug: Carl Blum, *Der Schiffskapitain oder die Unbefangenen, Vaudeville in einem Aufzuge, frey nach dem französischen bearbeitet* [...] *vollständiger Klav. Auszug*, Berlin, Schlesinger, PN 282, US-R, [ohne Signatur], (online: http://hdl.handle.net/1802/32623 [25.10.2021]).

371 *Berlinische Nachrichten* Nr. 82 (10.07.1817), o. Pag.

372 Johns, *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830*, S. 208.

373 Ebenda.

374 Friedrich Adami, Art. „Carl Blum“, in: *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* 9 (1845), S. 113; in genau demselben Wortlaut auch zu lesen bei Ledebur, *Tonkünstler-*

schrieben wurde, erhielten Carl und sein jüngerer Bruder Heinrich (1788–1856) – der später als königlicher Sänger und Schauspieler ebenfalls bei den Berliner Bühnen Anstellung fand – von ihrem Vater ihren ersten Klavierunterricht. Auch das Erlernen des Cellos wurde Blum durch seinen Vater ermöglicht, wobei er vom königlichen Kammermusikus Heinrich Gross Unterricht erhielt und bald öffentlich als Cellist, unter anderem im Saal der *Stadt Paris*, auftrat. Der junge Blum zeigte jedoch nicht nur musikalisches Talent, sondern auch Interesse an der bildenden Kunst, weswegen ihm von seinem Vater eine künstlerische Ausbildung in der Königlichen Akademie ermöglicht wurde. Wie viele zeitgenössische Schauspieler:innen fand Blum seinen Weg durch das Liebhabertheater zum professionellen Schauspieler, den er ab 1801 im Liebhabertheater Thalia in Berlin begann.[375]

Der vielseitig interessierte junge Mann blieb vorerst beim Theater und arbeitete erst unter Daniel Gottlieb Quandt (1762–1815) in Erlangen und anschließend in Königsberg. Dort nahm er zudem bei Friedrich Adam Adolf Johann Hiller (1767–1812) Musiktheorie- und Kompositionsunterricht und eignete sich virtuose Fähigkeiten auf der Gitarre an, die zu dieser Zeit besonders in Mode war. Ab 1815 trat Blum schließlich erfolgreich als Gitarrenvirtuose in Berlin auf. Während des Exils der preußischen Königsfamilie in Königsberg aufgrund der napoleonischen Besatzung 1806–1809 arbeitete er für eine Weile als Gitarrenlehrer der Prinzessin Maria Anne Amalia von Preußen, der Gemahlin des jüngsten Bruders König Friedrich Wilhelms III., dem Prinzen Wilhelm von Preußen. Seine vielfältigen Talente vereinte Blum in Königsberg unter anderem in seiner Oper *Karl II.*, bei deren Entstehung und Aufführung er als Librettist, Komponist, Bühnenbildner und Hauptdarsteller mitwirkte. Insbesondere seine Kompositionen für vier Männerstimmen und seine Werke für Gitarre erlangten eine Bekannt- und Beliebtheit, die sich über die deutschsprachigen Grenzen hinaus erstreckte. Nach einer Gastrolle in Berlin Ende 1817 reiste er nach Wien, nahm dort Kompositionsunterricht bei Antonio Salieri (1750–1825) und komponierte die Oper *Das Rosenhütchen* sowie das Ballett *Aline* – beides erfolgreiche Werke.[376]

Nach weiteren Reisen, vermutlich nach Italien, begab er sich 1820/21 nach Paris, wo er zum königlichen Hofkomponisten ernannt wurde und

Lexicon Berlin's, S. 59. Auszüge findet man auch bei: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000176 [25.10.2021].

375 In Berlin gab es drei behördliche genehmigte Liebhabertheater: Thalia, Urania und Concordia. Sie dienten quasi als Ausbildungsstätte für angehende Schauspieler:innen und brachten bekannte Gesangs- und Schauspielgrößen wie Blums Bruder Heinrich Blume, Heinrich Stümer, Auguste Crelinger oder Johanna Eunicke hervor, siehe das Kapitel zur Konkurrenz der Königlichen Bühnen in der Dissertation *In Konkurrenz* von Jasmin Seib.

376 Johns, *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830*, S. 196f.

Bekanntschaft mit französischen Opernkomponisten wie François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber und Luigi Cherubini machte. Im Anschluss an seine Rückkehr nach Berlin 1821 erhielt er 1823 ein dauerhaftes Engagement als Regisseur der Königlichen Oper. 1827 übernahm er bis Februar 1829 die technische Direktion des Königsstädtischen Theaters.[377] *Der Schiffskapitän oder die Unbefangenen*, Blums Vaudeville, das nur von einem Streichquartett begleitet wurde, blieb eine seiner erfolgreichsten Kompositionen. Im Laufe seines Lebens komponierte, schrieb und bearbeitete Blum rund 80[378] Vaudevilles, Opern, Ballette, Lust- und Schauspiele.[379]

Seine Fähigkeiten bei Bühnenkompositionen und auf der Gitarre führten zu zahlreichen von ihm bearbeiteten Arrangements Klavierauszügen und Sammlungen von Favorit-Arien oder Tänzen aus seinen eigenen Werken, die bei Schlesinger, Lischke und im Magazin für Kunst, Geographie und Musik erschienen.[380] Insbesondere Blums Expertise auf der Gitarre brachte ihm Aufträge als Bearbeiter von Bühnenwerken ein, die nicht aus seiner eigenen Produktion stammten. Für Schlesinger arrangierte er zum Beispiel Carl Maria von Webers *Freischütz* für Gitarre und Singstimme, schrieb aber auch andere Derivate, die, gemeinsam mit seinem kompositorischen Schaffen, dafür sorgten, dass Blum überregional positiv aufgenommen wurde. Dies zeigt zum Beispiel diese Rezension seines *Papillon pour la Guitarre ou Collection es Morceaux favorits d'Opéras et de Ballets* im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* von 1822:

> Das erste Heft enthält zwei beliebte Sätze aus Mozart's *Figaro,* eine Arie aus Rossini's *Turco,* ein variirtes Polnisches Lied, zwei Stücke aus Rossini's *Barbiere,* ein Portugiesisches Lied, eine bekannte Opernmelodie von Winter, ein Matrosenlied, ein Lieblingslied aus Winter's *Opferfest,* einen Gesang von Weigl, wahrscheinlich aus der *Schweizerfamilie*, und einen Walzer. Das zweite Heft enthält eine bekannte Baßarie des *Figaro* von Mozart, zwei Sätze aus Rossini's *Turco*, eine Romanze, ein Allegro aus Rossini's *Barbiere*, einen Marsch aus Berton's *Aline*, ein Pastorale, eine Polonaise von Möser, einen Tanz Calmaika, ein Allegro und 3 Walzer. Die Auswahl ist eben so glücklich, als die Bearbeitung geschmackvoll und angemes-

[377] Vgl. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000176 [26.10.2021].

[378] Adami, Art. *Carl Blum*, S. 120, gibt als Zahl der Blum'schen Bühnenkompositionen ca. 70 an, bei Elvers, Art. *Blum, Carl*, S. 324f., wird jedoch von 80 Werken gesprochen; aufgrund des höheren wissenschaftlichen Anspruchs wurde sich hier für letztere Angabe entschieden.

[379] Die biographischen Informationen zu Blum stammen aus: Adami, Art. *Carl Blum*, S. 109–134, und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 59–61.

[380] Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

> sen, um den Guitarristen eine sehr anziehende und mannichfaltige Unterhaltung darzubieten.[381]

Offenbar erfüllten Blums Opernbearbeitungen die Ansprüche des Publikums, wobei sein Ruf auf der Gitarre als ehemaliger königlicher Gitarrenlehrer und aufgrund seiner öffentlichen Auftritte als Gitarrenvirtuose bei Konzerten in Berlin anscheinend tadellos war. Musikalien mit dem Namen des Komponisten verkauften sich folglich vermutlich gut und waren für die Berliner Musikverleger:innen ein erstrebenswertes Alleinstellungsmerkmal gegenüber der Konkurrenz.

Weitere Beispiele für Bearbeiter aus den Reihen der Königlichen Kapelle sind der königliche Kammermusikus, Posaunist und Komponist Friedrich August Belcke (1795–1874), der, ursprünglich als Stadtpfeifer ausgebildet, besonders für seine Auftritte als Virtuose auf der Posaune international bekannt war,[382] und für das Kunst- und Industrie-Comptoir, Laue, Lischke, Cosmar & Krause, Bethge und Christiani zwischen 1815 und 1828 Opernbearbeitungen für zweihändiges und vierhändiges Klavier, Soloflöte sowie Flöte oder Violine mit Gitarrenbegleitung schrieb, der Kapellmeister und Komponist Georg Abraham Schneider (1770–1839) sowie weitere Bearbeiter wie Johann Friedrich Kelz (1789–1862), Louis Johann Alexander Horzizky (1798–1829), Carl Wilhelm Henning (1784–1867) oder Johann Wilhelm Gabrielsky (1791–1846), auf die im Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird.

Berufsmusiker in höfischen Diensten: Militärmusiker

Ebenso wie die Mitglieder der Königlichen Kapelle waren die in höfischen Diensten stehenden Militärmusiker im alltäglichen Musikleben der preußischen Residenzstadt omnipräsent (zur Militärmusik siehe Kapitel 4). Ihre Namen standen auf den Titelblättern von Opernbearbeitungen – insbesondere, wenn es sich um Arrangements für Militärmusik oder Harmoniemusik[383] handelte – für qualitativ hochwertige musikalische Unterhaltung. Die meisten Militärmusiker fertigten nicht nur Bearbeitungen für Militärmusik an, sondern auch für andere Instrumentationen, vor allem für Klavier zwei- und vierhändig.

Einer dieser Experten, der ausschließlich für Schlesinger arbeitete, war der Trompeter Johann Heinrich Krause (gest. 1827). Zuerst bei dem Musik-

---

381 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 37 (Oktober 1822), S. 611g.

382 Anne Pustlauk, Art. „Belcke, Friedrich August“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/392297 [05.11.2021], und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 35f.

383 Zu der instrumentalen Besetzung von Militärmusik und Harmoniemusik siehe Kapitel 4.

corps des Garde-Jäger-Bataillons angestellt, wechselte er 1821 als Trompeter in die königliche Kapelle. Der Virtuose trat öffentlich in Konzerten auf und erhielt 1824 die goldene Medaille für Kunst für eine seiner Kompositionen, die er dem König widmete. Nachdem er seine Karriere als Trompeter 1825 wegen eines Geschwürs an der Lippe beenden musste, wurde Krause schließlich Dirigent der Hornmusikcorps am Kaiserhof in St. Petersburg.[384] Schlesinger verlegte vor allem Märsche und Tänze aus Opernmelodien für Militärmusik (Infanterie und Kavallerie) oder Horn und Orchester, sowie *Berliner Lieblingstänze* für Klavier aus seiner Bearbeitung.[385]

Auch einige Opernbearbeitungen des Staabshautboisten des Musikcorps des Kaiser Franz-Garde-Regiments, Wilhelm Nolte (oder Nolde, geb. 1772), wurden in Schlesingers Verlag publiziert. Da er viel für sein Musikcorps für Militärmusik arrangierte und komponierte (besonders bekannt war er für das Schlachtengemäde *Die Schlacht bei Leipzig* 1821),[386] gab Schlesinger auch ein Heft der Reihe *Sammlungen von Ouvertüren, Sinfonien und Gesängen aus den neuesten Opern für türkische Musik* aus Noltes Bearbeitung in seinem Verlag heraus. Die bekanntesten Berliner Militärmusiker und produktivsten Bearbeiter der Ära Brühls, Friedrich Weller (1790–1870) und Heinrich August Neithardt werden noch in Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit in Verbindung mit ihren Arrangements genauer betrachtet.

Nicht in höfischen Diensten stehende Berufsmusiker:innen und Laienmusiker:innen

Berufsmusiker:innen, die nicht in höfischen Diensten standen, sondern sich im Rahmen ihrer Tätigkeit als reisende Virtuos:innen oder als Pädagog:innen einen Namen gemacht hatten, wurden ebenfalls gerne als Opernbearbeiter:innen der Berliner Verlagsprodukte herangezogen. Insbesondere reisende Virtuos:innen mit ihrer meist internationalen Bekanntheit versprachen in der Regel guten Umsatz, wie zum Beispiel der bereits seit 1814 als Virtuose international erfolgreiche und im Rahmen seiner Konzertreisen spätestens 1823–24 auch in Berlin konzertierende Klaviervirtuose Friedrich Kalkbrenner (1785–1749), der gemeinsam mit Ignaz Moscheles (1794–1870) zu den bekanntesten Klaviervirtuosen seiner Zeit gehörte.[387] Bei den zahlreichen, zwischen 1815 und 1828 erschie-

[384] Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 298.

[385] Siehe die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[386] Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 399f.

[387] Hans Nautsch, Art. „Kalkbrenner, (Michael Wilhelm), BIOGRAPHIE", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.

nen Derivaten wie Variationen und Fantasien für Klavier, die von diesen bekannten Komponisten in Berliner Verlagen erschienen sind (siehe Tab. 13)[388] handelt es sich jedoch oft um Nachdrucke. Allein durch den überregionalen Musikalienhandel und die Produktion der Originalverlage wäre vermutlich die Nachfrage des Berliner Publikums nach den Werken der Virtuosen nicht zu bedienen gewesen.

Primär lokal bekannt waren hingegen Berliner Musikpädagogen, die sich nicht in höfischen Diensten befanden. Bearbeiter wie Johann Carl Klage (1788 [1785][389]–1850), August Fromelt und Carl Friedrich Ebers (1770–1836), die noch in den folgenden Kapiteln samt ihren Bearbeitungen näher beleuchtet werden, waren mit ihrer Expertise von den Berliner Musikverlagen gerne beauftragte Arrangeure von Opernbearbeitungen, die mitunter gezielt für den Musikunterricht produziert wurden. Ein weiterer geschätzter Bearbeiter war der Berliner Musikpädagoge Ludwig Berger (1777–1839), der Pianist und Lehrer Felix und Fanny Mendelssohn-Bartholdys, der einige Klavierauszüge ausschließlich für Schlesinger anfertigte.[390] Ebenso viel Ansehen genoss der Lehrer und Kapellmeister des Prinzen Georg von Cumberland (Georg V.), Karl Wilhelm Greulich (1796–1837), der bei Schlesinger und Laue Lieblingsmelodien und Tänze über Themen der beliebtesten Opern für zweihändiges Klavier veröffentlichte.[391]

Die letzte Gruppe von Bearbeiter:innen, die Laienmusiker:innen, die nur nebenberuflich musizierten, gehörten zu der Minderheit der für die Berliner Musikverlage arbeitenden Arrangeur:innen. Einige werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit vorgestellt – einer von ihnen ist jedoch der be-

com/mgg/stable/46863 [13.03.2021], und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 272–275.

388 Vgl. zudem die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

389 Die Angaben zum Geburtsdatum Klages variieren, in Karlheinz Gerlach, Art. „Die Große Landesloge der Freimaurer von Deutschland 1786–1815 in Berlin", in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 362–399, hier S. 384, ist 1785 angegeben, auch bei Axel Beer, Art. „Krafft & Klage (Berlin)", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V., sind beide Daten angegeben, bei Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 286f., steht das Jahr 1788, genauso bei Hermann Mendel und August Reißmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexicon: eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften; für Gebildete aller Stände*, Bd. 6, Berlin 1876, S. 82, und Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A005095 [08.11.2021].

390 Für weitere Informationen zu Berger siehe Dieter Siebenkäs, Art. „Berger, Ludwig", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19345 [20.10.2022].

391 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 207.

reits als Komponist der bei Christiani erschienenen Oper *Das Fischermädchen* erwähnte Johann Philipp Samuel Schmidt. Der Berliner Jurist, Komponist und Musikschriftsteller gab schon in jungen Jahren Konzerte als Pianist, wo er unter anderem eigene Werke spielte. Neben seinem Jurastudium 1796 in Berlin komponierte er weiterhin eigene Werke und traf im Rahmen von Studienreisen unter anderem in Wien auf Joseph Haydn. Nach seinem 1804 bestandenen Assessor-Examen trat er in die Berliner Singakademie ein und schrieb für den Verein viele Stücke. Außerdem gab der Jurist Klavierunterricht, trat in Konzerten auf und komponierte selbst Bühnenwerke.[392]

Die Klavierauszüge seiner in Berlin uraufgeführten Singspiele *Feodore* (1812), *Die Alpenhütte* (1816) und *Das verborgene Fenster* (1824) wurden in einem eigenen Arrangement des Komponisten im Kunst- und Industrie-Comptoir (*Feodore*), bei Christiani (Ouverture von *Die Alpenhütte*) und Trautwein (Ouverture von *Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid*) veröffentlicht. Schmidts Bühnenwerke kamen bei dem Publikum gut an, wie zeitgenössische Rezensionen offenbaren:

> Unerachtet diese Oper nur einen Akt hat, so ist sie doch keineswegs zu den kleinen zu rechnen, da sie an trefflicher, höchst genialer Musik reicher ist, als manches zu drei Akten ausgedehntes Singspiel. Nicht nur der ganzen Oper, sondern jedem einzelnen Musikstück wurde der laute Beifall des zahlreich versammelten Publikums zu Theil, den es in dem höchsten Grade verdiente, und man kann mit der bestimmtesten Gewißheit voraussetzen, daß das interessante Werk sich die Zeit hindurch auf dem Repertoire erhalten wird, und der Direktion zu der Acqisition desselben mit großem Recht Glück wünschen. [...]. Das von jeder Seite betrachtet gelungene Werk des genialen Komponisten verdiente von den ersten Talenten der Bühne dargestellt zu werden, und daß diese Darstellung vortrefflich war, bedarf keiner Versicherung. Möge Herr J.P.S. uns bald mit einer großen Oper, sey es nun ein komischer oder romantischer, oder ein tragischer Stoff; ja möge er uns recht bald damit erfreuen und so seinen bewährten Künstler-Ruhm immer fester begründen.[393]

Diese Rezension von Schmidts Singspiel *Die Alpenhütte* wurde mit dem Hintergrund verfasst, dass als einzige Opernbearbeitung die Ouvertüre des Bühnenwerkes im Klavierauszug erst 1820 bei Christiani erschien.[394]

---

[392] Dieter Härtwig, Art. „Schmidt, Johann Philipp Samuel“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25729 [14.03.2021].

[393] Rezension des Singspiels *Die Alpenhütte*, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 110 (12.09.1816), o. Pag.

[394] Siehe die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Ähnlich verhielt es sich mit *Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid*, dessen Ouvertüre als einzige Bearbeitung des Bühnenwerkes bei Trautwein über zwei Jahre nach der Uraufführung (am 4. Februar 1824) publiziert, in den Rezensionen aber überschwänglich als massentaugliches Bühnenwerk, von deren Art das Publikum mehr verlange, gelobt wurde:

> Ein gut gewählter Stoff, zweckmässig behandelt, muss, wenn man auch nicht den Maassstab höchster Kunstforderungen daran legen kann, immer einer Bühne ein willkommner Zuwachs sein. Denn die Menge verlangt Mannigfaltigkeit, [...]. Denn, [...], eine Bühne, die die Schwierigkeiten kennt, ihr Repertoir mannigfaltig zu arrangiren, würde uns immer gedankt haben, wenn es ein zehn bis zwölf Stücke mehr gäbe, deren Ausführung nicht zu viel Mühe und Kosten verlangte, und die man dann und wann gerne sähe. Zu dieser Art Stücken gehört das vorliegende Singspiel, und der bescheidene Komponist wird auch selbst nicht die Absicht gehabt haben, denselben einen Platz unter den Kunstwerken des höchsten Ranges anzuweisen.[395]

Der bei Trautwein erschienene Klavierauszug der Ouvertüre von *Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid* weise darüber hinaus laut einer anderen Rezension zwar einen „Spanischen Karakter" auf,[396] dafür sei er „leicht spielbar und das Werkchen Freunden leichter, gefälliger Musik zu empfehlen."[397]

Schmidts im Verlag von Schlesinger erschienene Opernbearbeitungen lassen darauf schließen, dass der Verleger eher an dessen Fähigkeiten als Arrangeur interessiert war: Von Schmidt stammt nicht nur der „mit vieler Liebe bearbeitet[e]"[398] Klavierauszug von Glucks *Armide*, sondern auch der von Meyerbeers *Emma di Resburgo*, sowie die vierhändigen Klavierauszüge der Ouvertüren von Webers *Freischütz* und *Oberon*, Spontinis *Fernand Cortez* und Beethovens *Fidelio*.[399] Schmidt war als Komponist und Bearbeiter von Klavierauszügen in Berlin und überregional „rühmlich bekannt" und sein „sehr gutes" Arrangement der Ouvertüre von Carl Maria von Webers *Oberon* für Klavier vierhändig wurde in einer Rezension im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* dafür verantwortlich gemacht,

---

395 Rezension zu Schmidts *Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid*, in: *BamZ*, *Extrablatt* 1/6 (14.02.1824), S. 58.

396 Vgl. hierzu auch Klaus Pietschmann, „Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800", in: *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtungen und Kulturbeziehungen in der Goethezei*t, hrsg. von Dietrich Briesemeister und Harald Wentzlaff-Eggbert (= Ereignis Weimar-Jena, Bd. 3), Heidelberg 2003, S. [135]–157.

397 *BamZ* 3/34 (23.08.1826), S. 275.

398 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 141 (25.11.1815), o. Pag.

399 Siehe die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

dass „[...] diess Werk auch so eine herrliche Wirkung, theils durch höchst brillante, theils durch wahrhaft melodisch und harmonisch anmuthige Momente [machte].“[400]

Ein gut arrangierter Klavierauszug konnte folglich nicht nur ein Alleinstellungsmerkmal gegenüber der Konkurrenz für einen Musikverlag, sondern auch ein Aushängeschild für die Fähigkeiten eines Bearbeiters sein. Die damaligen Werbemaßnahmen, die durch ein Zusammenspiel von Zeitungswerbung, Rezensionen in Periodika, Katalogen und Handzetteln für einen Umsatz der Opernbearbeitungen von Musikverlagen mit gutem Service, günstigen Preisen und einem hervorragenden Ruf sorgten, waren somit ein wichtiger Bestandteil der Geschäftsstrategie, der sorgfältig geplant wurde. Die Konkurrenz, mit der die Berliner Musikverleger:innen aufgrund ihrer nahe in der Mitte Berlins beieinanderliegenden Geschäfte untereinander zu kämpfen hatten, konnte so ein stückweit abgeschwächt und die Distribution über den lokalen Raum hinweg erweitert werden. Auf den Berliner Bühnen uraufgeführte Opern wurden daher auch dank des überregionalen Handels bekannter. Die diversen, zwischen 1815 und 1828 in Berlin erschienen Opernbearbeitungen werden in den folgenden Kapiteln auf ihre Ausstattung, Präsenz und Funktion im Berliner Musikleben hin genauer betrachtet, beginnend mit den für die Verbreitung von Opernmusik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wichtigsten Arrangements: den Klavierauszügen.

[400] Für alle im Satz genannten Zitate siehe *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 13 (23.09.1826), S. 98.

3 Kompakt, praktisch, gut: Der Klavierauszug zwischen Prestige und Praxis

Viele zwischen 1815 und 1828 in Berlin aufgeführten Opern erschienen in Berliner Verlagen im Klavierauszug. Mit dem Voranschreiten des Klavierbaus bis hin zu industriell gefertigten, immer erschwinglicher werdenden Instrumenten und der Verbreitung des Klaviers in den (bürgerlichen) Wohnstuben bekam das Publikum durch sie die Möglichkeit, öffentlich gehörte, groß besetzte Musik in den privaten Raum zu bringen.[1] Bis zur Erfindung der Schallplatte konnte der Klavierauszug den Transfer von öffentlicher Opernmusik in den häuslichen, privaten Raum am besten und einfachsten leisten und war der einzige Weg, Oper mit geringem Aufwand außerhalb der Bühne zu erleben.[2] Die Opern-Klavierauszüge gab es in der Regel sowohl im Ganzen, als auch in die einzelnen Nummern der Opern unterteilt zu kaufen, wobei normalerweise zuerst die Ouvertüre im Handel erhältlich war und der Rest des Werkes – oft in die separaten Akte unterteilt – sukzessive folgte.[3] Bei weniger erfolgreichen Bühnenwerken blieb es mitunter nur bei der Ouvertüre oder einzelnen, besonders erfolgreichen Stücken, die bei der Kundschaft ausreichend gefragt waren. Insbesondere von den Ouvertüren veröffentlichten die (Berliner) Musikverleger:innen oft zusätzlich eine Version für vierhändiges Klavier. Als wichtiger Grundstock der Verlagsproduktion und absatzstarkes Produkt waren Klavierauszüge mit 35 % die häufigste Form der Opernbearbeitung, die in den Berliner Musikverlagen von 1815 bis 1828 produziert wurde (siehe Tab. 3 und Figur 3). Dabei dienten sie auch als Grundlage für weitere Arrangements und Derivate.

Entsprechend großen Aufwand betrieben die Verlage, um ihre Klavierauszüge zu bewerben (siehe Kapitel 2.4), und auch die Rezensenten fanden in ihnen genügend Material, um ausgiebige Rezensionen in den Fachjournalen zu veröffentlichen. Die Produktion eines teuren Klavierauszuges barg nämlich ein Risiko, wenn das bearbeitete Bühnenwerk beim Publikum nicht gut ankam. Um die drohenden finanziellen Einbußen

---

1 Daub, „*Zwillingshafte Gebärden*“, S. 36.

2 Helmut Loos, „Zur Terminologie der Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert“, in: *Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert. Bericht über das Symposium am 23. November 2012 in Köln*, hrsg. von Birgit Spörl (=Schumann-Forschungen, Bd. 15) Mainz u.a. 2016, S. 15–22, hier S. 16.

3 Klaus Pietschmann, „‚Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition‘ Opernklavierauszüge um 1800“, in: *Jenseits der Bühne. Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. [25]–36, hier S. 28f.

durch das Publizieren erfolgloser Klavierauszüge einzudämmen, kauften die Berliner Musikverleger:innen die Bearbeitungen tagesaktueller Opern aus Verlagen im deutschsprachigen oder internationalen Raum ein. Ein solches Lager verlagsfremder Klavierauszüge von tagesaktuellen Bühnenwerken bot den Vorteil, dass die Nachfrage des Berliner Publikums befriedigt werden konnte, ohne selbst zu viele Risiken eingehen zu müssen.[4]

Doch was macht überhaupt einen Klavierauszug aus und warum eignete er sich so gut zur Opernrezeption im häuslichen Raum? Unter einem Klavierauszug versteht man in der deutschsprachigen Musikwissenschaft die Reduktion eines größer besetzten, in der Regel orchesterbegleiteten musikalischen Werkes, wie einer Oper, einer Sinfonie oder eines Oratoriums, für zweihändiges oder vierhändiges Klavier sowie für zwei Klaviere. Bei Vorlagen mit Text gibt es sowohl textierte als auch untextierte Ausgaben. Hierzu zählt man auch die Auszüge einzelner Arien, die oft als Sammlungen oder einzeln erschienen. Die Rezitative (bei Opern) oder Dialoge (bei Singspielen etc.) wurden nur selten in den Klavierauszügen mit abgedruckt, da sie entweder keine musikalische Relevanz hatten oder als variabler und oft neu komponierter Faktor keine Konstante in Opernaufführungen darstellten.[5] „Von Anfang an war der Klavierauszug eine Publikation für private Zirkel oder allenfalls Privattheater [...]", schreiben Joachim Veit und Frank Ziegler in ihrem Aufsatz *Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken?*[6] Dabei sei nicht eine detailgetreue Abbildung des Werkes, sondern seine Praktikabilität für die Kund:innen der Musikverleger:innen ausschlaggebend gewesen. Diese wurde auch bei der Auswahl der zu übertragenden Opern berücksichtigt: Werke mit übermäßig vielen und umfangreichen Ensemblestücken (wie Chören), die zur Handlung nichts beitrugen, und die zudem viele mitmusizierende Personen verlangten, erschienen seltener als gedruckter Kla-

[4] Gröbenschütz & Seiler z.B. verlegten wenige Opern-Klavierauszüge selbst, hatten aber ein großes Sortiment von diesen in ihrem Geschäft, die sie in den Periodika bewarben, z.B. in: *Vossische Zeitung* Beil. zu Nr. 154 (23.12.1820), o. Pag.; auch Schlesinger bewarb Opern-Klavierauszüge von fremden Verlagen, wie z.B. von Rossinis *Otello*, in: *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 11 (25.01.1821), o. Pag.; außerdem druckte er sehr selten Partituren von Opern, sondern bot seiner Kundschaft die Partituren französischer Opern aus Pariser Verlagen an, die er durch seinen Sohn Maurice von dort bezog, siehe z.B. Schlesingers *Verzeichniss von Partituren*, in: *Musikalischer Anzeiger zur BamZ* 2 (03.03.1824), S. 1.

[5] Richard Schaal und Klaus Burmeister, Art. „Klavierauszug, Zum Begriff", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15165 [15.11.2021].

[6] Joachim Veit und Frank Ziegler, „Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken? Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs", in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning (= Beihefte zu editio, Bd. 17), Tübingen 2002, S. 119–163, hier S. 121.

vierauszug.[7] Um dies zu vermeiden, wurden solche Stücke oft von vorneherein ohne Singstimmen arrangiert und beim heimischen Musizieren als reine Instrumentalstücke rezipiert.[8]

Ein Opern-Klavierauszug konnte zwar die auf der Bühne gehörten Melodien transportieren, von dem eigentlichen Bühnenwerk ging jedoch dabei viel verloren. Die bearbeitete Oper wurde durch die Transkription in eine Klavierbesetzung nicht nur in ihrem Gesamtklang grundlegend verändert, sondern auch durch das Spielen fernab der Bühne und ohne ihr angedachtes visuelles Spektakel in Form von Bühnenbild, Kostümen, Tänzen etc. in einem vollkommen anderen Kontext gehört, als ihr eigentlich zugedacht war.[9] Diese Anpassung wurde „als in der Praxis zwar unumgängliche, letztlich aber beklagenswerte Verstümmelung empfunden",[10] was sie zu Studienzwecken für professionelle Musizierende oder Forschende unbrauchbar machte. Für die Opernrezeption auf intellektueller Ebene entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Praxis, Klavierauszüge zu arrangieren, die möglichst genau das ursprünglich orchestrierte Werk wiedergaben, was sie mitunter fast unspielbar schwer machte.[11] Infolgedessen spaltete sich das Medium in zwei Typen, um die unterschiedlichen, an den Klavierauszug gestellten Ansprüche befriedigen zu können: dem Klavierauszug zur Opernrezeption und Unterhaltung sowie dem möglichst werknahen Klavierauszug mit künstlerischem ästhetischen Anspruch zu Studienzwecken, der mitunter sogar mit einer eigenen Opuszahl versehen wurde. Beide Versionen des Opern-Klavierauszuges wurden von den Berliner Musikverlagen gedruckt. Die Herstellung dieser aufwändigsten aller Opernbearbeitungen dauerte in der Regel mehrere Monate und soll im Folgenden so genau wie möglich rekonstruiert werden.

---

7 Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken?*, S. 121.

8 Pietschmann, *Opernklavierauszüge um 1800*, S. 27.

9 Thomas Christensen, „Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera", in: *Music and the Cultures of Print*, hrsg. von Kate van Orden (= Critical and Cultural Musicology, Bd. 1), New York u.a. 2000, S. 67–93, hier S. 68.

10 Pietschmann, *Opernklavierauszüge um 1800*, S. [25].

11 Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken?*, S. 122.

3.1 Der Herstellungsprozess

3.1.1 Vorüberlegungen und Vertragsverhandlungen

Nachdem eine Oper erstmals erfolgreich auf die Bühne gebracht wurde, erschien der Klavierauszug in der Regel so zeitnah wie möglich. Die langwierige Produktionszeit solcher normalerweise um die 100 Seiten umfassender Musikdrucke musste sich bei der Herstellung eines Klavierauszuges finanziell lohnen. Nicht alle Berliner Musikverleger:innen zwischen 1815 und 1828 widmeten sich daher der Herausgabe von Opern-Klavierauszügen. Das Magazin für Kunst, Geographie und Musik zum Beispiel brachte in diesem Zeitraum keinen einzigen vollständigen Klavierauszug eines Bühnenwerks heraus, genauso wenig wie Wagenführ und Cosmar & Krause.[12] Wie bereits in Kapitel 2.4 ausgeführt, sorgte jedoch der rege Handel zwischen regionalen und überregionalen Musikverlagen für die Befriedigung der Nachfrage des Berliner Publikums. Bei der Herausgabe von Opern-Klavierauszügen reichte ein bekannter Komponist nicht aus, um einen guten Umsatz zu sichern. Die Oper an sich musste auch für die Rezeption am heimischen Klavier geeignet sein und einen entsprechenden Anklang beim Publikum gefunden haben. Ein erfahrener Opernkomponist kalkulierte solche Aspekte schon bei der Entstehung seines Bühnenwerkes mit ein, wobei seine Popularität und die Beliebtheit seiner Werke davon abhängig waren, wie geschickt er kompositorisches Können und werbetechnische Voraussicht vereinen konnte.[13] Solche geschäftstüchtigen Opernkomponisten stellten jedoch eher eine Ausnahme dar (siehe Tab. 12); dennoch strebten in der Regel alle eine Vermarktung in Form von Opernbearbeitungen an.

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die misslungene Veröffentlichung eines zuvor im höfischen Kontext aufgeführten Bühnenwerks ist die am 23. Mai 1825 im Königlichen Opernhaus uraufgeführte Oper *Alcidor* von Gaspare Spontini. Der General-Musikdirektor hatte das Bühnenwerk ursprünglich zur Hochzeit des Kronprinzen von Preußen 1823 geplant, doch die verzögerte Fertigstellung der Komposition war der Grund, warum es schließlich anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Luise von Preußen (1808–1870), der jüngsten Tochter Friedrich Wilhelms III., mit dem Prinzen Friedrich von Oranien-Nassau (1797–1881) am 21. Mai 1825 aufgeführt wurde. Die Originalkomposition fertigte Spontini nach dem französischen Libretto von Théaulon de Lambert (1787–1841) an – sie wurde erst nachträglich von Karl Alexander Herklots (1759–1830) ins Deutsche übersetzt. Als repräsentative höfische Oper stand dabei nicht

[12] Siehe die zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[13] Waidelich, *Vom Markenzeichen Mozart,* S. 65.

die Handlung, sondern die Ästhetik im Vordergrund. Die zauberhaften und spektakulären visuellen Eindrücke neben einer wenig stringenten Handlung sowie das kostspielige, aufwändige Bühnenbild nach Schinkels Entwürfen führten dazu, dass *Alcidor* zwar öfter zu höfischen Anlässen des preußischen Königshauses, außerhalb Berlins aber nicht aufgeführt wurde.[14]

Spontinis Bemühungen zur Veröffentlichung von *Alcidor* im Klavierauszug sind aufgrund von überlieferten Briefen grob rekonstruierbar. Er führte dabei nicht selbst die Verhandlungen, sondern ließ seinen Bekannten, den Hallenser Komponisten und Organisten Johann Friedrich Naue (1787–1858), brieflich ab Juni 1825 mit Schott in Mainz korrespondieren. Naue bot dem Verleger am 11. Juni sowohl den von ihm erstellbaren Klavierauszug als auch „alle Arrangements" der seit ihrer Berliner Uraufführung bereits viermal „mit dem glänzendsten stürmischen Beifalle" aufgeführten Zauberoper an. Dabei betonte er, um Schott *Alcidor* als attraktives Geschäft schmackhaft zu machen, insbesondere die „schönen klaren und fließenden Melodien und [...] ergreifende wirklich magisch wirkende Harmoniefolge", sowie die Tatsache, dass die Oper wenige größere Ensemblestücke enthielt, sondern vielmehr „in der That würdevolle Solopartien, zwei und dreistimmige Gesangstücke", die sich nicht nur „ganz vorzüglich zum Gesange am Pianoforte" eigneten, sondern auch „mit Einschluß der unvergleichlich guten Balletmusik zu kleineren und größeren Arrangements für Saiten und Blasinstrumente". Damit sei diese Oper ein „Meisterstück von unverkennbarem Werthe" und könne für Schott ein „besonders gutes Verlagsartikel von schnellem und vielfachem Schatz werden". Naue stellte sich darüber hinaus selbst als Bearbeiter zur Verfügung, dem die Bekanntschaft mit Spontini durch dessen „würdige [...] Erläutrungen" die Werke nähergebracht habe und der daher „genau von dem Geiste seiner Musik und von der Art, wie sie sich in kleinen Arrangements übertragen läßt, unterrichtet" sei. Der Komponist selbst habe ihn deswegen als Arrangeur der Oper und Vermittler zu dem Musikverlag bestimmt. Für die Drucke fordere Spontini „Elegante Noten und gutes Papier", wobei er seinem Brief zugleich ein Revers mit der geforderten Summe beilegte. Dazu bot Naue den Service einer „längeren Beleuchtung des Alcidor", die er für Schotts verlagseigene Zeitung *Cäcilia* anfertigen und innerhalb von vier Wochen zusenden würde.[15]

---

[14] Matthias Brzoska, Art. „Spontini, Gaspare Luigi Pacifico", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mmg/stable/380416 [09.05.2022].

[15] Alle Zitate stammen aus dem Brief von Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 11.06.1825, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33217 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178048/manifest [02.05.2022]).

Die Verhandlungen scheiterten letztendlich nicht nur an der offenbar hohen finanziellen Forderung Spontinis,[16] sondern vermutlich auch daran, dass der General-Musikdirektor nicht, wie angekündigt, im Rahmen seiner Reise am 3. Juli 1825 in Frankfurt am Main eingetroffen war,[17] um mit Schott mündlich zu verhandeln. Zwar kündigte Naue an, dass Spontini stattdessen persönlich auf Durchreise in Mainz mit Schott sprechen würde,[18] vermutlich war Schott aber ohnehin nicht mehr an einer Herausgabe des Klavierauszugs interessiert. Aus Naues drittem Brief geht schließlich hervor, dass der von Schott gebotene Preis offenbar die Erwartungen Spontinis nicht erfüllte, weswegen Naue Schott riet, sich zu entscheiden, „ob Sie vielleicht auf die Unternehmung Verzicht zu leisten gesonnen seyn möchten, oder ob Sie es für rathsam halten die gebotene Summe zu vergrößern". Er bot bei den Verhandlungen zwischen Spontini und Schott seine Dienste an, da er „während der Dauer seiner Reise mit ihm [Spontini] in Briefwechsel bleibe" und zu den persönlichen Freunden des General-Musikdirektors gehöre. Schließlich erbat Naue sich noch für das Arrangement des Klavierauszugs die Partitur von Schott, die diesem nach einer vertraglichen Einigung mit Spontini zugesandt würde. Außerdem stellt er sich auch als Bearbeiter für die übrigen geplanten Arrangements des *Alcidor* für Klavier, Streichquartett, Streichtrio und Militärmusik zur Verfügung. Naue war sehr interessiert daran, diese Bearbeitungen anzufertigen und bewarb sich bei Schott – nachdem er die Frage nach der Höhe des üblicherweise von dem Verleger gezahlten Honorars für solche Arrangements gestellt hatte – für diese Aufgabe: „[...] da ich mit Militairmusik sehr genau bekannt sind [!], auch meine Märsche in Händen Seiner Majestät unseres Königs und von Allerhöchstdemselben sehr huldreich aufgenommen sind."[19]

Obwohl nur die Korrespondenz aus Naues Autorschaft überliefert ist, zeigen diese Briefe sehr gut, wie die Verhandlungen um die Veröffentlichung von Opern-Klavierauszügen vonstattengehen konnten. In diesem Fall fungierte der vom Komponisten ausgesuchte Bearbeiter des Bühnenwerkes gleichzeitig als Unterhändler, wovon vermutlich sowohl Spontini als auch Naue profitierten. Spontini hatte weniger Arbeit mit den Ver-

16 Die Höhe der Summe ist nicht überliefert.

17 In Naues Brief an Schott vom 27.06.1825 wird dies „in größter Eile" angekündigt, siehe Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 27.06.1825, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33218 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178110/manifest [02.05.2022]).

18 Siehe den Brief von Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 05.07.1825, D-B, Signatur: Nachl 100/B,33219 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178145/manifest [02.05.2022]).

19 Alle Zitate stammen aus dem Brief von Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 05.07.1825.

handlungen und Naue konnte, sofern der Vertrag mit Schott zu Stande käme, durch das Arrangieren des *Alcidor*-Klavierauszugs und der übrigen Opernbearbeitungen nicht nur Geld verdienen, sondern auch seine Bekanntheit im deutschsprachigen Raum erhöhen. Die Verbreitung seines Namens auf der Titelseite von Bearbeitungen einer Oper des überregional bekannten und angesehenen Spontini wäre für die Veröffentlichung und den Verkauf von Naues eigenen Werken sicherlich von Vorteil gewesen.[20] Diese Hoffnung auf einen Karriereschub, verbunden mit pekuniären Einkünften, veranlasste den Hallenser vermutlich, die Korrespondenz mit Schott zu Gunsten Spontinis auf sich zu nehmen. Letztendlich führten wahrscheinlich die mangelnden massentauglichen Eigenschaften der Oper dazu, dass das Angebot von dem Mainzer Verleger abgelehnt wurde. In Berlin erschienen lediglich zwei Militärmärsche im Rahmen der *Preußischen Armeemarschsammlung* (die Geschwindmärsche Nr. 61 und 70 in Heft 11) bei Schlesinger, und diverse Tänze, wie ein *Alcidor-Walzer* im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, die allesamt nicht aus Naues Bearbeitung stammen.

3.1.2 Die Wahl des richtigen Bearbeiters

Sobald der Vertrag zur Veröffentlichung eines Opern-Klavierauszuges zwischen Komponist und Verlag zustande gekommen war, folgte als entscheidender Schritt für dessen erfolgreiche Vermarktung die Wahl des richtigen Bearbeiters. Als in der Regel primäre Form der Verbreitung eines Bühnenwerkes kam deren Klavierübertragungen, insbesondere aus dem Arrangement des Urhebers selbst, eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung und Wirkung von Opern zu.[21] Für Berlin sind zwischen 1815 und 1828 einige wenige Bearbeiter feststellbar, die sich auf Klavierauszüge spezialisiert hatten und primär für die Anfertigung von zweihändigen und vierhändigen Klavierbearbeitungen von den Berliner Musikverlagen beauftragt wurden.

Einer dieser Bearbeiter war der Berliner Pianist, Gitarrist und „verdiente Klavierlehrer und Arrangeur“[22] Johann Carl Klage. Er hatte sich einen Ruf auf dem Gebiet der Klavierauszüge aufgebaut, in deren Anfertigung seine Bekanntheit begründet lag: „Herr Karl Klage, als fleissiger Einrichter grosser Tonstücke zu vier Händen und als sorgfältiger Verfertiger mehrer Klavierauszüge wol am meisten bekannt [...]“,[23] heißt es zum

---

20 Vgl. Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 33f.

21 Loos, *Zur Terminologie der Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert*, S. 15f.

22 Siehe die Rezension in der *BamZ* 5/24 (11.06.1828), S. 191.

23 Rezension von den Zelter gewidmeten und bei Schlesinger erschienenen *Sechs Gesängen für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen* von Carl Klage, erschienen in Berlin bei Schlesinger, in: *BamZ* 1/40 (06.10.1824), S. 345.

Beispiel über ihn 1824 in einer Rezension von *Sechs Gesängen* aus Klages eigener Komposition in der *BamZ.* Obwohl Klage hier selbst als Komponist in Erscheinung trat, erachtete es der Rezensent offenbar für wichtig, auf ihn als Klavierauszug-Arrangeur hinzuweisen und seine musikalischen Fähigkeiten damit zu dokumentieren. Neben den Opernauszügen für Klavier zwei- und vierhändig fertigte Klage auch Arrangements für Gitarre an. Seine Bekanntheit beschränkte sich dabei lokal auf Berlin und primär auf seine Lebenszeit. Über das 19. Jahrhundert hinaus ist in der Musikgeschichtsschreibung nicht viel von Klage überliefert, sodass die Quellenlage zu diesem äußerst produktiven Bearbeiter (vgl. Tab. 13), recht dürftig ist.[24]

Klage war als gebürtiger Berliner sein Leben lang fest im Musikleben der Residenzstadt verwurzelt: von 1807 bis 1832 als Mitglied in der Berliner Singakademie (Bass) und Komponist zahlreicher Lieder[25] sowie als Lehrer für Klavier, Gesang und Musiktheorie in „einflussreichen Häusern“[26] und spätestens ab 1814 als Arrangeur für Klavier und Gitarre. Sein Erfolg als Lehrer und Arrangeur bewirkte schließlich, dass Klage 1829 zum königlichen Musikdirektor ernannt wurde.[27] Gemeinsam mit seinem Kompagnon Julius Krafft eröffnete Klage nach einem Antrag auf das Berliner Bürgerrecht am 4. Juni 1830 eine Buch- und Musikalienhandlung mit eigenem Musikverlag, wobei sein Geschäftspartner 1832 wieder ausschied. Unter Klages Namen hielt sich der Musikverlag noch bis 1841.[28] Seine Opernbearbeitungen wurden aufgrund des überregionalen Vertriebs der Berliner Musikverlagsprodukte auch über die Grenzen Berlins hinaus im deutschsprachigen Raum verbreitet.[29] Trotz alledem beschränkte sich die Bekanntheit seiner Person primär auf den Berliner Raum, wie aus dem Eintrag in Schillings *Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* zu schließen ist:

> Wir besitzen von ihm [Klage] seit ohngefähr 1814 wo er sich zuerst als Componist bekannt machte, mehrere Duette für Guitarre u. Clavier (darunter ein gefälliges Andante op. 11), auch Variat. für Guitarre allein, Divertissements für Flöte u. Clavier, viele 2- und 4händige Tänze (worunter die bekannten „Berliner Lieblingstänze“), leichte 2händige Sonaten, Rondo’s, Lieder und Gesänge für Tenor- und Baßstimme, auch Duette für Sopran und Baß, und mit

[24] Vgl. Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 212f.

[25] Siehe das Verzeichnis bei Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin’s*, S. 286f.

[26] Mendel und Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, Bd. 6, S. 82.

[27] Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A005095 [08.11.2021].

[28] Beer, Art. *Krafft & Klage (Berlin)*.

[29] Gut erkennbar z.B. an der von Klage für Klavier vierhändig arrangierten *Ouverture de l’Opéra Oedipe a Colone von Sacchini*, Berlin, Schlesinger, PN 261, [1817], die in Prag bei Marco Berra verkauft wurde, wie der Händlervermerk auf dem Exemplar D-F, Signatur: Mus. pr. Q 80/494 verrät, siehe Abb. 11.

> und ohne Pianoforte- oder Guitarr-Begleitung, und dergl. mehr (im Ganzen ohnegefähr gegen 30 Werke oder Werkchen), was Liebhabern wohl eine willkommene Gabe seyn, auch beim Unterrichte theilweis nicht ohne Erfolg angewendet werden mag, bei Künstlern und Kunstkennern jedoch niemals auf eine regere Theilnahme rechnen kann und darf. Wir sind über die Person dieses Mannes zu wenig unterrichtet, als daß wir zuverlässige Nachrichten davon geben könnten, u. Nachsprechen schadet in der Sache oft mehr, als es nützt. Indeß vermuthen wir wohl nicht mit Unrecht in ihm einen guten und beliebten Musiklehrer.[30]
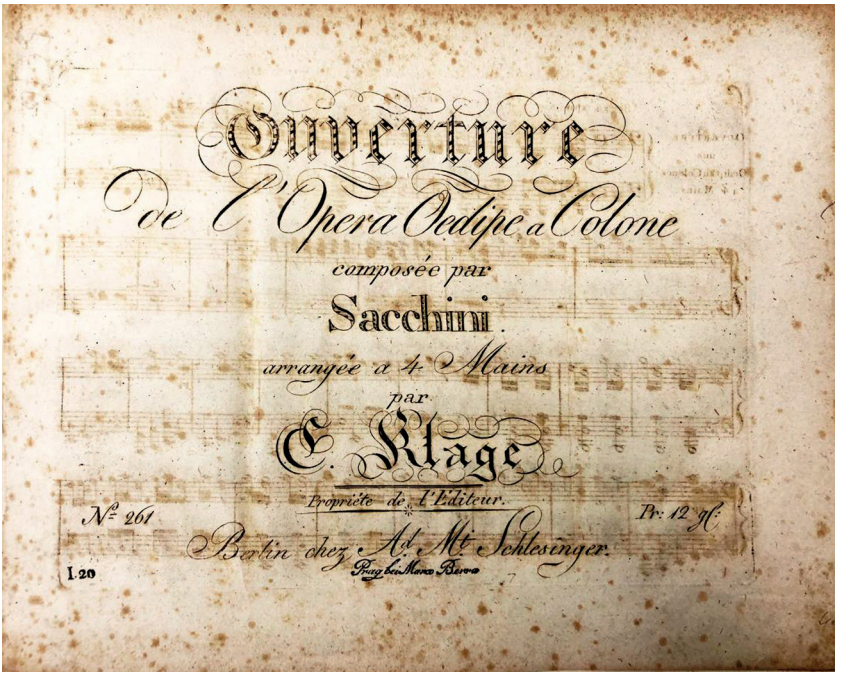


Abbildung 11: Titelseite mit Händlervermerk von Marco Berra in Prag von: Klage, Carl, *Ouverture de l'Opéra Oedipe a Colone composée par Sacchini, arrangée à 4 Mains*, Berlin, Schlesinger, VN 261 [ca. 1817], Univrsitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 80/494

Insbesondere Klages „sich durch Zweckmässigkeit auszeichne[nde]"[31] Klavierauszüge und Bearbeitungen für Klavier vierhändig, unter anderem auch sein Arrangement der Sinfonien Haydns (erschienen in seinem eigenen Verlag), blieben im Gedächtnis der Musikhistoriker des 19. Jahrhun-

30 Schilling (Red.), *Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1841 (Neue Ausg.), S. 113.

31 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 286.

derts. Zwischen 1815 und 1828 fertigte Klage vollständige Opern-Klavierauszüge für Schlesinger von Méhuls *Joseph*, Webers *Preciosa* (ohne Singstimme) und Glucks *Orfeo et Euridice* sowie vierhändige Klavierauszüge von Webers *Freischütz* und *Preciosa* und den Balletten aus Spontinis *La Vestale* und *Olimpia* an. Besonders häufig druckte Schlesinger aus Klages Arrangement die zweihändigen und vierhändigen Klavierauszüge tagesaktueller Opern wie zum Beispiel der oft in Berlin auf dem Spielplan stehenden Mozartopern, Meyerbeers *Emma di Resburgo*, Isouards *Joconde*, Spontinis *Olimpia* und *Nurmahal* und Rossinis *Otello*. Obwohl der Bearbeiter in der Ära Brühls einige Tänze nach Opernmelodien arrangierte, ein Heft *Neueste Berliner Lieblingstänze* für zweihändiges Klavier bei Schlesinger aus seiner Autorschaft erschien und seine Opernarrangements für Gesang und Gitarre oder Flöte und Gitarre gedruckt wurden, sind von ihm keine Variationswerke, Potpourris oder andere Arten von Opernbearbeitungen zu finden. Klages Expertise auf dem Gebiet der Opern-Klavierauszüge machte ihn zu einem der produktivsten Bearbeiter in Schlesingers Verlag, wobei einige wenige Opern-Ouvertüren für zwei- oder vierhändiges Klavier auch in anderen Berliner Musikverlagen erschienen.[32]

3.1.3 Der Druck des Klavierauszugs

Die Herausgabe eines Klavierauszuges bedeutete für einen Musikverlag einen mehrere Monate in Anspruch nehmenden Herstellungsprozess.[33] Wie Axel Beer in *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* schreibt, sind explizit zur Produktionsweise der deutschsprachigen Musikverlage im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nur wenige Fakten bekannt.[34] Dies ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass über verlagsinterne Produktionsschritte selten schriftlich kommuniziert wurde.[35] Für Klavierauszüge verwendeten die Berliner Musikverlage überwiegend das Tiefdruckverfahren, das auch als „Plattendruck" oder „Notenstich" bezeichnet wird.[36] Bei dieser, seit etwa 1700 für Noten bevorzugt angewand-

[32] Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[33] Der Verlag Peters in Leipzig benötigte für die Herstellung des Klavierauszugs von Louis Spohrs *Faust* 1822 z.B. fünf Monate, siehe Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 82f.

[34] Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 79.

[35] Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 191. Für Details zur Produktionsweise von Musikdrucken im Leipziger Bureau de Musique siehe das Kapitel „Herstellung und Ausstattung" ebenda, S. 173–204.

[36] Bei einigen Berliner Verlagsprodukten wurde die Typendrucktechnik verwendet, wie z.B. von Julie Concha, siehe A.E. Müller, *Ouverture aus der Oper: Die Zauber-*

ten Drucktechnik verwendete man zuerst Kupferplatten und schließlich Platten aus einer Zinnlegierung, die mit Stahlstempeln, die man in das Metall schlug, bearbeitet wurden. Im frühen 19. Jahrhundert war der Notenstich für Notenausgaben wegen seines präzisen Schriftbildes und ästhetischen Aussehens sehr beliebt. Ein Nachteil zeigte sich jedoch in der Abnutzung der Platten, die nach 300 bis 600 Abzügen unter dem hohen Druck der Presse verbogen oder rissen. Ihre platzsparende Lagerung bot dagegen einen großen Vorteil (im Gegenteil z.B. zu den schweren Steinen für Lithografien), genauso wie die Nachhaltigkeit des Materials, das man immer wieder einschmelzen und für neue Platten verwenden konnte, sowie die Möglichkeit, kleine Auflagen nach Bedarf zu drucken.[37]

Bis der fertige Druck zum Verkauf vorlag, waren viele Arbeitsschritte notwendig. Begonnen wurde mit dem Guss der Platten, auf die anschließend die Noten gestochen wurden. Nach der Herstellung der Platten betraute man gut ausgebildete und renommierte Musiker mit dem Korrekturlesen der Platten. Bei Schlesinger waren bis zu drei Korrekturgänge üblich, wonach im Anschluss an das Beheben der Fehler zum Teil sogar die Platte neu gestochen werden musste.[38] Waren die Platten fertig, konnte der Druck beginnen, wobei die bedruckten Papierbögen im Anschluss noch getrocknet und geglättet werden mussten. Nachdem die Bögen auf Vollständigkeit überprüft und in die richtige Reihenfolge gebracht worden waren (Kollationierung), folgten finale Korrekturarbeiten an den Platten und in den Exemplaren selbst.[39] Axel Beer ermittelte bei einer einigermaßen zügigen Herstellung im Durchschnitt pro Tag und Person eine Druckplatte, wobei das Trocknen und Pressen nach dem Abziehen der Exemplare in der Regel über eine Woche in Anspruch nahm.[40] Wie genau die Berliner Musikverlage arbeiteten und welche Schritte sie möglicherweise von anderen Firmen ausführen ließen, ist nicht überliefert. Aus einem Vermerk auf dem erhaltenen Umschlag des vierhändigen Klavierauszugs von Carl Maria von Webers *Oberon* (siehe Abb. 9) geht hervor, dass dieser bei Leopold Wilhelm Krause in der Adlerstraße Nr. 6 in Berlin Mitte, nicht weit von Schlesingers Geschäft entfernt, gedruckt worden war. Es ist davon auszugehen, dass die Berliner Innenstadt die beste Infrastruktur für die Herstellung von Musikalien besaß, was den Berliner Musikverlagen – neben dem Publikumsverkehr, der für einen guten Absatz sorgte – einen ausschlaggebenden Grund gab, sich dort auf kleinem Raum anzusiedeln.

---

flöte von Mozart für das Pianoforte eingerichtet, Berlin, J. Concha, 2te Aufl., VN 648, [ca. 1815/1816], D–F, Signatur: Mus. pr. Q 51/28, Nr. 5.

37 Vgl. Klitzing, *Don Giovanni unter Druck*, S. 83f.

38 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 79–81.

39 Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 176.

40 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 83.

Für den Klavierauszug einer ganzen Oper benötigte man große Materialmengen, unter anderem viel Metall für die Druckplatten, das nicht immer einfach zu bekommen war. Insbesondere nach dem Krieg hatte zum Beispiel Schlesinger Probleme, an Zinn für seine Platten zu gelangen, weswegen er 1816 in den *Berlinischen Nachrichten* danach inserierte: „Altes Probe- und englisches Zinn wird gekauft und gut bezahlt, von der Schlesingerschen Musikhandlung Breitestraße No. 8."[41] Neben der großen Materialmenge kam zudem den spezialisierten Notenstechern eine wichtige Rolle zu. Je mehr dieser Fachleute dem Verlag zur Verfügung standen, desto schneller konnte die Produktion vonstattengehen. Die Anzahl des Personals für die Herstellung variierte analog zu der Verlagsgröße: Während große Betriebe wie Breitkopf & Härtel in Leipzig drei – oder im Fall des Leipziger Bureau de Musique vier – Notenstecher beschäftigten, stand kleineren Firmen meist nur ein Fachmann auf diesem Gebiet zur Verfügung. Aus diesem Grund beauftragten Verlage mitunter andere Betriebe mit einem Teil oder der ganzen Herstellung ihrer Produkte, sofern sie über keine eigenen Notenstecher verfügten. Mit der Anfertigung der Titelblätter wurden sogenannte „Titelstecher" betraut, während die „Schläger" für den Notentext zuständig waren.[42]

Noch schwerer als an Metall für die Platten zu kommen, war es, für gleichbleibend qualitativ hochwertiges Papier bei den Notendrucken zu sorgen. Bei Opern-Klavierauszügen, die die Kundschaft oft nicht nur zum Musizieren, sondern auch zum Sammeln und zur Repräsentation der eigenen Bildung erwarb, wurde von den Berliner Musikverlagen in der Regel auf gutes Papier bei der Herstellung Wert gelegt. Eine hohe Papierqualität konnte einem Musikverlag auch als Alleinstellungsmerkmal dienen, das jedoch aufgrund der schwierigen Beschaffung wegen einer saisonabhängigen Herstellung ein aufwändiger und kostspieliger Weg des Distinguierens von anderen Verlagen war.[43] Papier hatte mitunter weite Transportwege, da es bei Berlin nur eine große Papiermühle in Pankow gab, die ihr Wasser aus der Panke bezog.[44] Ab 1819 erleichterte eine Patent-Papier-Fabrik in der Mühlenstraße 75, an der Spree gelegen, durch die industrielle Papierherstellung mithilfe einer englischen Papiermaschine die Beschaffung.[45] Angesichts der vielen Verlage in der Residenzstadt konnten diese

41 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 62 (23.05.1816), o. Pag.

42 Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 83.

43 Dies zeigt Beer am Beispiel des Leipziger Bureau de Musique, das große Schwierigkeiten hatte, die hervorragende Papierqualität ihrer Musikalien, die sich deutlich von anderen Ausgaben absetzte, beizubehalten, siehe Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 198–200.

44 Klaus B. Bartels, *Papierherstellung in Deutschland. Von der Gründung der ersten Papierfabriken in Berlin und Brandenburg bis heute*, Berlin 2011, S. 100–102.

45 Ebenda, S. 221–226.

Mühlen allein vermutlich nicht die Nachfrage nach Papier befriedigen. Da für die Papierherstellung klares Wasser benötigt wurde, befanden sich die Papiermühlen in der Regel fernab der Städte in ländlichen Gegenden. Im Sommer kam es vor, dass nicht genügend Wasser zur Verfügung stand, während im Winter aufgrund der feuchten Witterungsbedingungen das Papier nicht richtig trocknete und sogar schimmeln konnte.[46] Schlesinger bot die bei ihm erhältlichen Opern-Klavierauszüge auch gedruckt auf Velinpapier an.[47] Das Velinpapier unterschied sich insofern von dem normalen Druckpapier, als dass es, statt mit einer aus Kett- und Rippdrähten bestehenden Schöpfform, mit einem feinen, aus Draht gewebten Sieb geschöpft wurde und deswegen eine besonders glatte Oberfläche hatte und keine Rippung aufwies. Die Papiersorte wurde Mitte des 18. Jahrhunderts in England erfunden und war im deutschsprachigen Raum seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet, wo man es spätestens ab 1795 herstellte.[48] Velinpapier machte die Opern-Klavierauszüge zu Prachtausgaben, die auf das hochwertige Papier gedruckt etwa einen Taler mehr kosteten.[49]

Ebenso wichtig wie die Papierqualität waren Gestaltung und Druckbild der Musikalien. Die Titelseitengestaltung bei den Klavierauszügen der Berliner Musikverlage während der Ära Brühls unterscheidet sich nicht maßgeblich. Die Textelemente, aus denen sich eine Titelseite zusammensetzte, wurden konventionell in einer bestimmten Reihenfolge abgedruckt: Gattung und/oder Werktitel, Besetzung, eventuell Widmung, Komponist, Werkzählung (falls vorhanden), Preis und Impressum.[50] In Berlin waren Kupferstiche, die Szenen aus der Oper auf der Titelseite abbildeten, wie man sie oft bei Schott in Mainz findet (z.B. die Titelseite des *Freischütz*-Klavierauszug von Zulehner Abb. 12), offenbar nicht so gefragt. Schlesinger wählte in der Regel in unterschiedlichen Schriftarten geschriebene und verzierte Schriftzüge in verschiedenen Größen (vgl. die Titelseite von Webers *Freischütz*-Klavierauszug Abb. 13),[51] während bei

---

46 Antony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016, S. 30.

47 Z.B. Blums *Schiffskapitän*, siehe *Berlinische Nachrichten*, Beil. zu Nr. 152 (20.12.1817), o. Pag., oder Spontinis Festspiel *Lalla Rukh*, siehe *Vossische Zeitung* Nr. 45 (14.04.1821), o. Pag.

48 Monika Estermann und Frieder Schmidt, *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. II: *Zeitalter, Materialität, Gestaltung*, Hamburg 2016, S. 405f..

49 Dies ergab die Durchsicht der Anzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* zwischen 1815 und 1820.

50 Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, S. 180.

51 Schlesinger verkaufte auch die bei seinem Sohn Maurice in Paris erschienenen Klavierauszüge in seiner Musikalienhandlung in Berlin, wo ebenfalls gerne gestochene Szenenbilder auf der Titelseite abgebildet wurden, siehe z.B. das Exemplar: Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni ossia Il Dissoluto Punito, Dramma Gio-*

Lischke sowohl sehr schlichte Gestaltungen mit einer kleinen Platte (Abb. 14) als auch aufwändigere Titelseiten, gedruckt von einer größeren Platte mit Schleifen und diversen Schriftarten verziert, erschienen (Abb. 15). Die Titelseiten der Klavierauszüge des Magazins für Kunst, Geographie und Musik (Abb. 16), Laue (Abb. 17), Gröbenschütz & Seiler (Abb. 18), Cosmar & Krause (Abb. 19), dem Kunst- und Industrie-Comptoir (Abb. 22), Trautwein (Abb. 23) sowie den übrigen Berliner Musikverlagen waren in der Regel vergleichbar gestaltet. Insbesondere für Klavierauszüge einzelner Arien gab es oft kein separates Titelblatt. Stattdessen druckte man Titel und Impressum direkt über die Notensysteme der ersten Seite. Bei Christiani (Abb. 21) und Concha (Abb. 20) wurde dies zum Beispiel auch bei Ouvertüren im Klavierauszug gemacht. Es ist davon auszugehen, dass die Titelseitengestaltung der Opernbearbeitungen aus den Berliner Musikverlagen dem Geschmack des Berliner Publikums entsprach, worauf ihr ähnliches Aussehen bei den Drucken schließen lässt.



Abbildung 12: Titelseite des *Freischütz*-Klavierauszug von Carl Zulehner, erschienen in Mainz bei B. Schott's Söhne, VN 1719, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

coso in due Atti, *poste in Musica e Ridotto per il Cembalo*, Paris: Maurice Schlesinger, Berlin: A.M. Schlesinger, VN 15, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr.91.55 (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11131182?page=4,5 [27.10.2022]).



Abbildung 13: Titelseite des *Freischütz*-Klavierauszugs von Carl Maria von Weber, erschienen in Berlin bei Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. Kw 230/13



Abbildung 14: Titelseite des Klavierauszugs der Ouvertüre von Aubers *La Neige*, Berlin bei Lischke, VN 1756, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

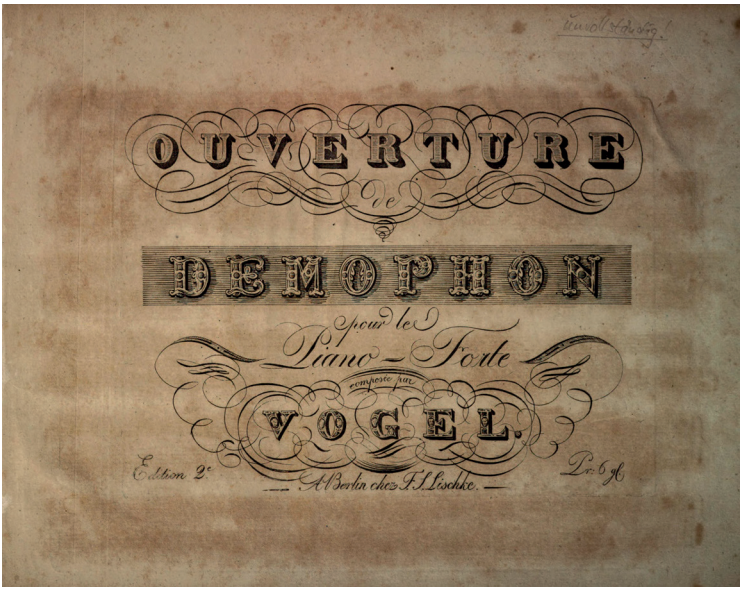


Abbildung 15: Titelseite des des Klavierauszugs der Ouvertüre von Johann Christoph Vogels *Démophon*, Berlin bei Lischke, VN 1459, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr.2009.4415



Abbildung 16: Titelseite des vierhändigen Klavierauszugs der Ouvertüre von Aubers *Der Maurer*, Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 100, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr.2009.4501


LE MAÇON
Opéra en trois Actes
PAR
D. F. E. AUBER.
Der Maurer
vollständiger Klavier Auszug
von
C. F. Ebers.
mit französischem und deutschen Text
Drei Acte Pränumerations
Berlin, bei Fr. Laue.
78.

Abbildung 17: Titelseite des Klavierauszugs von Aubers *Der Maurer*, Berlin bei Laue, VN 78, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254


OUVERTURE
de Brennus
par
J. F. Reichardt
arrangée à 4 mains & dédiée
aux Demoiselles Mathilde et Antonie Hennenberg
Par
C. M. Türrschmiedt.
Propriété de l'Editeur.
BERLIN CHEZ GRÖBENSCHÜTZ & SEILER.
PRIX 1/3 GR
Mus.pr.Q
18
2158

Abbildung 18: Titelseite des vierhändigen Klavierauszugs der Ouvertüre von Reichardts *Brennus*, Berlin bei Gröbenschütz & Seiler, ohne VN, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus.pr.Q 18/2158



Abbildung 19: Titelseite des vierhändigen Klavierauszugs der Ouvertüre von Aubers *Die Stumme von Portici*, Berlin bei Cosmar und Krause, VN 67, Privatbesitz Lavinia Hantelmann
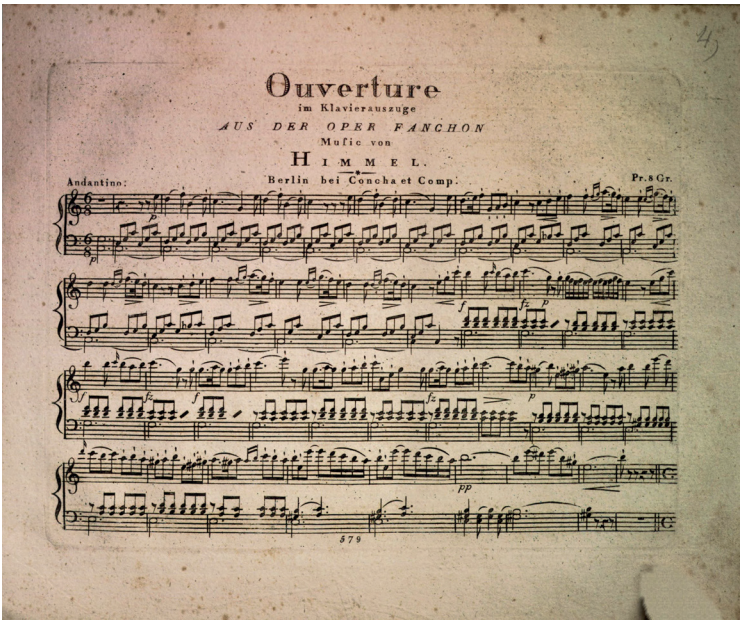


Abbildung 20: Titelseite des Klavierauszugs der Ouvertüre von Himmels *Fanchon*, Berlin bei Concha et Comp., VN 579, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr.23182#Beibd, 4
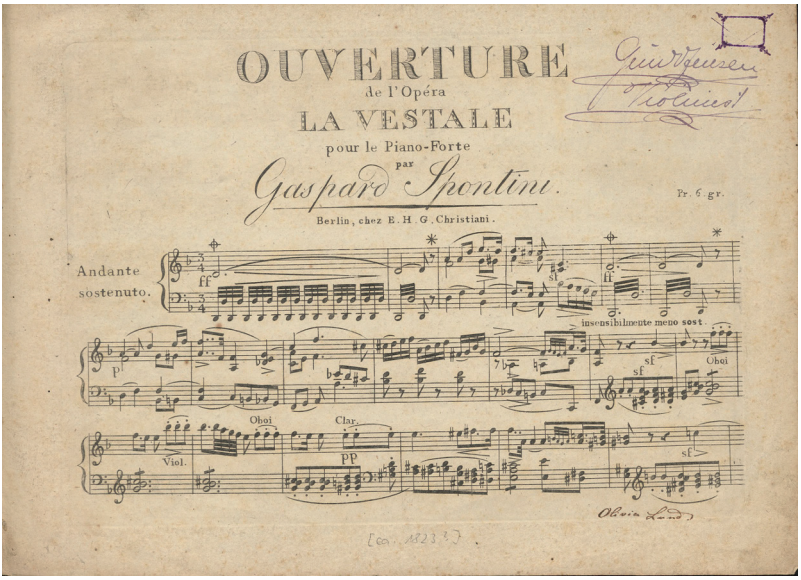


Abbildung 21: Titelseite des Klavierauszugs der Ouvertüre von Spontinis *La Vestale*, Berlin bei Christiani, ohne VN, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 55 NA 558

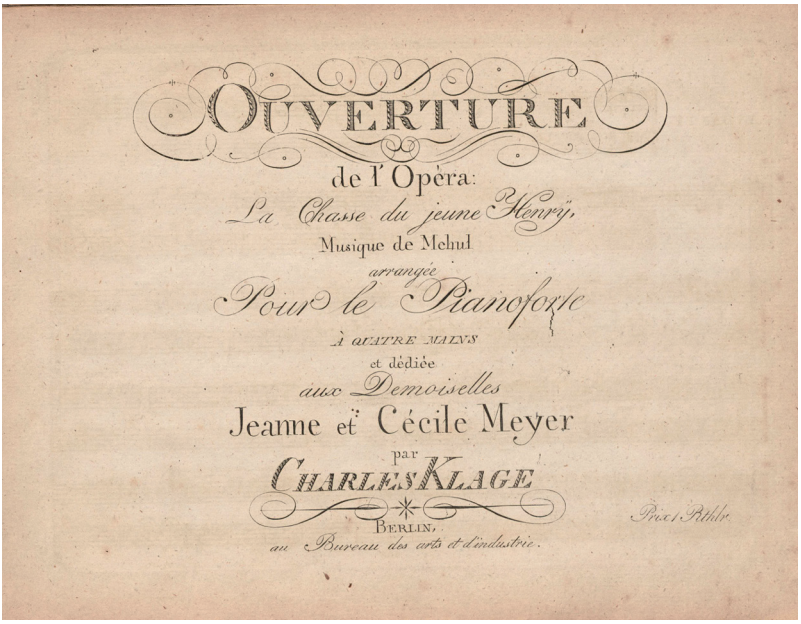


Abbildung 22: Titelseite des vierhändigen Klavierauszugs der Ouvertüre von Méhuls *La Chasse du jeune Henry*, Berlin im Kunst- und Industrie-Comptoir, VN 608, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr.2009.4282



Abbildung 23: Titelseite des Klavierauszuges des Liederspiels *Der alte Feldherr*, arrangiert von Carl Wilhelm Henning, Berlin bei Trautwein, VN 330, Landesbibliothek Coburg, Signatur: TB Lie 334#9

Die finanziell risikoreiche und aufwändige Herstellung von Opern-Klavierauszügen wollten die Berliner Musikverleger:innen für viele Bühnenwerke nicht eingehen und verlegten nur die Ouvertüren oder ausgewählte, besonders beliebte Stücke einzeln. Doch wer kaufte die Opern-Klavierauszüge? Zu welchem Zweck erwarben die Berliner:innen während der Ära Brühls die kostspieligen Musikalien? Wo und wann spielte man Musik daraus und welche Bühnenwerke beziehungsweise welche Stücke aus den Bühnenwerken waren besonders beliebt und inwieweit spiegeln die physischen Ausgaben dies wider? Im weiteren Verlauf des Kapitels sollen diese Fragen bestmöglich beantwortet werden, beginnend mit einem Verwendungszweck, der in der bisherigen Forschung zu Opern-Klavierauszügen kaum berücksichtigt wurde: die klassische Allgemeinbildung in dem von Wilhelm von Humboldt (1767–1835) geprägten, herrschenden Bildungsideal der Ära,[52] die noch vor dem Theaterbesuch selbst stattfand.

[52] Siehe Johannes Gebauer und Kai Köpp, „Noteneditionen und Aufführungsmaterialien als Quellen der Interpretationsgeschichte“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2: *Institutionen – Medien*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel u.a. 2021, S. 210–236, hier S. 211.

3.2 Klavierauszüge zur musikalischen (Allgemein)Bildung

„Von den Quartetten erhoben wir uns endlich zur Aufführung ganzer Opern am Klavier. Es entspricht dies ungefähr dem Vorlesen eines Stückes mit vertheilten Rollen; man genießt der Dichtung und der Musik ohne alle theatralischen Zuthaten.“,[53] erzählt Gustav Parthey 1871 retrospektiv in seinen *Jugenderinnerungen* von geselligen, musikalischen Abenden im Elternhaus. Dass zum Musizieren der Opern am Klavier die Klavierauszüge notwendig waren, ist offensichtlich. Im weiteren Verlauf seiner Erzählungen wird allerdings klar, dass die Kinder (Gustav und Lili) nicht am Vortrag der Oper als Mitwirkende beteiligt waren, sondern lediglich im Publikum saßen. Gustav berichtet, dass mit Hilfe eingeladener Gäste, die sich aus Freund:innen und Bekannten der Familie zusammensetzten, musiziert wurde. Während die Justizratstöchter Amalie (1787–1846) und Auguste (1792–1861) Sebald[54] Sopran und Alt sangen, übernahm Therese Türrschmiedt[55] den Kontraalt. Die Tenorstimmen wurden von dem Assessor und späteren Geheimrat im Hauptministerium Paasch und dem Münzmeister Ludwig Friedrich Eduard Klipfel (1797–1867) sowie dem Maler und späteren Professor der Berliner Kunstakademie, Eduard Magnus (1799–1872), übernommen. Als Basssänger fungierten der Jurist Johann Carl Ludwig Hellwig (1778–1862), der Arzt, Naturwissenschaftler und Universitätsprofessor Martin Hinrich Carl Lichtenstein (1780–1857) und der Theologe Carl Ritschl (1783–1858). Am Klavier begleitete der Justizrat Friedrich Wollank (1782–1831).[56] Dass Vater Parthey mit diesen Klavierabenden auch die Bildung seines Nachwuchses vorantreiben wollte, wird aus Gustavs weiteren Erzählungen ersichtlich:

> Mit dieser ausgesuchten Besetzung hörten wir im Laufe des Jahres 1817 die Alceste von Gluck, Cosi fan tutte und Idomeneo von Mozart. Für die Alceste hatte Hellwig ein Waldhorn mitgebracht. Dies fand anfangs bei dem weiblichen Personale einigen Widerspruch, al-

[53] Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 118.

[54] Die beiden Schwestern waren die Töchter des Justizrates Carl August Sebald (1757–1834) und der als Altistin in der Berliner Singakademie tätigen Wilhelmine Sebald, geb. Schwadtke (gest. 1844). Seit 1812 gehörte Auguste zum Berliner Freundeskreis von Carl Maria von Weber, während ihre ältere Schwester Amalie von ihm Klavierunterricht erhielt und Gustav Partheys Schwester Lili im Gesang unterrichtete, siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001793 [11.04.2022] und Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001069 [11.04.2022].

[55] Lebensdaten unbekannt. War in der Berliner Singakademie tätig und die Tochter der Altistin Auguste Türrschmiedt, geb. Braun (1800–1866), siehe Werner Braun, Art. „Braun, Auguste“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49268 [11.04.2022].

[56] Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 118–122.

> lein er gebrauchte es in der Ouvertüre und an anderen Stellen auf so diskrete Weise, daß man nichts dagegen erinnern konnte. Cosi fan tutte, eine Lieblingsoper meines Vaters, wurde damals sehr selten gegeben, Idomeneo war noch gar nicht über die Bühne gegangen. Wir lernten die beiden anziehenden Arbeiten nun recht genau kennen. Sie wurden natürlich, wie sie komponirt waren, italiänisch vorgetragen, worin ich damals schon recht gut Bescheid wußte.[57]

Dabei schien es dem Familienvater wichtig gewesen zu sein, dass die Opern, so weit am Klavier möglich, in ihrer ursprünglichen Form vorgetragen wurden, damit seinen Kindern die bestmögliche kulturelle Bildung zukam. Die Opern, die musiziert wurden, waren allesamt als „gute Opern"[58] und somit als ästhetisch wertvoll erachtet worden. Neben Glucks *Alceste* und den von Gustav Parthey genannten Mozartopern lernten die Parthey-Sprösslinge auch dessen *Armide*, Mozarts *Le Nozze di Figaro* und *Die Schweizerfamilie* von Joseph Weigl erst am Klavier und dann im Theater kennen.[59] Dass bei den Opernaufführungen am Klavier die Gesamtwirkung der Bühnenwerke mangels des Bühnenbilds, der Kostüme etc. verloren ging, schien Vater Parthey nicht zu stören, sondern sogar seinen Bildungszwecken entgegenzukommen. Seiner Meinung nach störte das „theatralische Beiwerk"[60] aus den Opernbühnen die Wahrnehmung der eigentlichen Musik. Gustav und Lili Parthey freuten sich jedoch, nach den – vermutlich etwas trockenen – Rezitationen am Klavier, die Opern „nun mit allem Bühenschmuck [im Theater] wiederzufinden."[61] Ein Theaterbesuch unter Brühls Intendanz war der Allgemeinbildung sehr dienlich. Zwischen 1815 und 1828 prägten die Bildungsansprüche des Generalintendanten Carl von Brühl die Inszenierungen maßgeblich. Bei Theaterbesuchen sollte das Publikum seiner Ansicht nach Wissen über andere Kulturen, Geschichten, Architektur und Natur erlangen. Dies vermittelte er durch möglichst detaillierte und naturgetreue Szenerien. Die imposanten visuellen Reize der Aufführungen sollten gleichzeitig eine Anziehungskraft auf die Zuschauer:innen ausüben, die dafür sorgte, dass sie ihre Sensationslust im Theater befriedigten und nebenbei, quasi ohne es zu merken, ihre Allgemeinbildung durch die aufgeführten Stücke, die er zum klassischen Bildungskanon zählte, verbesserten.[62] Unterhaltung und die Erfüllung des elterlichen Bildungsanspruches schlossen sich bei einem Opernbesuch folglich nicht aus.

---

57 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 122f.

58 Ebenda, S. [80].

59 Ebenda, S. [80]–85.

60 Ebenda, S. [80].

61 Ebenda.

62 Markx, *E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera*, S. 228f. Die prachtvollen Kostüme, die Brühl während seiner Intendanz für die In-

Die bei Partheys vermutlich zur Anwendung gekommenen Opern-Klavierauszüge unterstützten diese pädagogischen Maßnahmen und dienten nicht nur der musikalischen Bildung, sondern auch der Vorbereitung auf einen Theaterbesuch. In späteren Jahren wurde Lili Parthey schließlich auch selbst in die heimischen Opernrezitationen am Klavier eingebunden, während Gustav Parthey als Zuschauer teilnahm:

> Die Opernaufführungen am Klavier wurden auf den Wunsch meines Vaters wieder lebhaft in Gang gebracht. Don Juan, die Oper aller Opern und meines Vaters Lieblingstück kam zuerst an die Reihe. Die Besetzung war eine so vortreffliche, wie sie wohl selbst auf einer öffentlichen Bühne selten da gewesen sein mag. Prediger Ritschl[63] sang den Don Juan mit vollendeter Meisterschaft; Dorn (jetzt Kapellmeister)[64] den Leporello mit unnachahmlicher Komik; der hinreißende Tenor des Geheimen Postrath Weppler war für den Don Ottavio wie geschaffen; einen besseren Komthur als Herrn Hellwig würde man vergebens gesucht haben. Auguste Sebald leuchtete als Donna Anna in goldenem Glanze; ihrer Schwester Amalie seelenvoller Klang hob die Rolle der Elvira auf eine vorher nicht geahnte Höhe, und meine Schwester Lilli war als Zerline ganz an ihrem Platze. Klein am Klavier ersetzte ein volles Orchester; er besaß die Gabe des Dirigirens, des unmerklichen Einhelfens, des leisen Nachgebens und des fördernden Antreibens in ausgezeichneter Weise; nach ein paar Proben floß alles wie von selbst dahin. Von unschätzbarem Werthe waren meines Vaters Bemerkungen über Tempi und Bewegungen der einzelnen Stücke. Da er, wie ich schon erwähnte, den Don Juan unter Mozarts Direktion in Prag gehört, so gab es für diese Dinge keine bessere Autorität als ihn, und Klein folgte eifrig seinen Andeutungen.[65]

Vater Parthey schien großen Wert auf eine möglichst werkgetreue Aufführung im Sinne Mozarts zu legen, wobei seine Auffassung des Werkes offenbar allein aus der Musik der Oper unabhängig von der instrumentalen Besetzung und ohne einen dramatischen Kontext bestand. Im Hause Parthey wurden auch die anderen Mozartopern – mit Ausnahme der *Zau-*

szenierungen in Auftrag gab, sind als *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin 1819 (Bd. 1), 1823 (Bd. 2), 1831 (Bd. 3) veröffentlicht worden.

63 Der evangelische Theologe und Bischof Georg Carl Benjamin Ritschl (1783–1858), der ab 1810 als Pfarrer in der Marienkirche in Berlin arbeitete und selbst sowohl Orgel spielte, als auch Lieder komponierte. Außerdem war er seit 1821 Leiter der Berliner Singakademie, siehe Friedrich Wilhelm Graf, Art. „Ritschl, Karl", in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 648f. [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd104244739.html#ndbcontent [28.10.2022].

64 Der Komponist, Dirgent und Musikschriftsteller Heinrich Dorn (1804–1892).

65 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 191f.

berflöte[66] – für ein wechselndes Publikum am Klavier aufgeführt. Dies fand im Rahmen eines musikalischen Zirkels statt, den die Familie hierfür gegründet hatte. In dem sogenannten „Convent", der in der kalten Jahreszeit ab Dezember 1819 regelmäßig jeden zweiten Sonntag im Haus der Berliner Bürgerfamilie stattfand, wurde vor allem am Klavier gesungen. Diese musikalische „Privatgesellschaft"[67] setzte sich aus einem Kreis Sänger:innen aus Familienmitgliedern, Bekannten und Freundin:innen zusammen. Unter der Leitung des Komponisten und Klavierlehrers Bernhard Klein (1793–1832) wurden für ein Publikum von Freund:innen und Familie oder auch ohne Publikum Opern und Oratorien am Flügel[68] aufgeführt. Zur Einweihung des „Convents" schrieb Klein eine Kantate, in der am 12. Dezember 1819 unter anderem der Zweck dieser musikalischen Zusammenkunft besungen wurde:

> Wohlan, so sei es hiermit kundgethan,
> Daß wir, um den Verein der Melodien
> Noch inniger und fester zu verbinden,
> Beschlossen haben: daß man sich versammle
> Je einmal alle 14 Tag, und zwar
> Des Sonntags, wenn zur Abendzeit die Glocke
> Halb 7; – um im Reich der Melodien
> Die Seele zu erheben und zu stärken.
> Und solches nennen wir Convent.[69]

Gesungen wurden – neben Oratorien und Kantaten – Opern wie *La Clemenza die Tito*[70] und die *Entführung aus dem Serail*[71] von Mozart, *Faniska* von Cherubini,[72] Händels *Semele*[73] und *Athalia*,[74] und Glucks *Alceste*.[75] Die Programmauswahl des „Convents" zeigt, dass sein Ziel eine intellek-

---

66 Gustav Parthey schreibt, die *Zauberflöte* sei nicht aufgeführt worden, „weil es für eine Privatgesellschaft eine zu große Aufgabe war, 14 gebildete Stimmen oder wenigstens (wenn man die 8 Damen und die 3 Genien zusammenwirft) 11 gute Stimmen zu vereinigen", Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 192.

67 So nennt Gustav die Aufführungen des „Convents" in seinen *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 192. Er berichtet außerdem: „Die Aufführung war eine so vollkomene, daß sie mehr als einmal unter immer steigendem Beifalle der wechselnden Zuhörer wiederholt ward. Mit Vergnügen erinnere ich mich, daß unter den Gästen sich einst Fürst Radzivil befand, der seinen ungetheilten Beifall zu erkennen gab", ebenda.

68 Lili erwähnt in ihrem Tagebucheintrag vom 2. Oktober 1822, dass sie „auf unserm Flügel" spielte, siehe Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 247.

69 Ebenda, S. 125.

70 Ebenda, S. 130.

71 Ebenda, S. 171f.

72 „Herrliche Musik." Ebenda, S. 134.

73 „Es ist herrliche Musik." Ebenda, S. 175–177 und 202.

74 „Wunderbar schön und neu – aber schwer." Ebenda, S. 214.

75 Ebenda, S. 199.

tuelle Auseinandersetzung mit Musik war, wobei das Musizieren den tieferen Einblick in die musikalische und dramatische Struktur sowie die theatrale Wirkung des Werkes ermöglichte. Es ging folglich nicht rein um Unterhaltung, sondern primär um Bildung. Dass man für diese Art der Zusammenkünfte, die in (bildungs)bürgerlichen Zirkeln im Laufe des 19. Jahrhunderts immer beliebter wurden, Opernbearbeitungen benötigte, dokumentiert die rege Verlagsproduktion der Berliner Musikverlage zwischen 1815 und 1828.

Opern-Klavierauszüge wurden aber auch für den alltäglichen Klavierunterricht der Berliner:innen verwendet. Für die jugendliche Lili Parthey zum Beispiel hatten Klavierauszüge vermutlich mehrere Funktionen. Neben dem Vor- und Nachmusizieren der im Theater gehörten Opernmelodien konnte sie gleichzeitig ihre pianistischen Fertigkeiten schulen.[76] „26.3.[1816] Stunde bei Weiß. Ich fing an, die Ouverture zur Zauberflöte zu spielen.“,[77] notierte sich Lili ein für sie offenbar wichtiges Ereignis in ihrem Tagebuch. Die Musik von Mozarts *Zauberflöte*, die sie nun bei ihrem Klavierlehrer Weiß[78] spielte, hatte sie bereits im Januar 1816 gemeinsam mit ihrer Familie in der Berliner Oper gehört, ihre volle Wirkung mit dem „ganz herrlich[en]“ neuen Bühnenbild von Schinkel „in ägyptischen Stil“[79] erlebt und ein weiteres Mal im Mai 1816 gesehen.[80] Das (Nach)Musizieren von Opernmusik, vermutlich auch aus Musikdrucken von Berliner Verlagen, gehörte für die junge begabte Pianistin folglich zum alltäglichen Klavierunterricht. Für pädagogische Zwecke eigneten sich die Opernouvertüren als reine Instrumentalstücke im Klavierauszug sehr gut. Um den Bedarf von Opern-Klavierauszügen für die musikalische Bildung, den die zahlreichen Publikationen der Berliner Musikverlage suggerieren, nachvollziehen zu können, ist zudem eine Erörterung der Musikerziehung von Berliner:innen in der Ära Brühls notwendig.

---

76 Mit diesen Absichten war der Klavierauszug in den 1760er Jahren von Johann Adam Hiller „erfunden“ worden, siehe Pietschmann, *Opernklavierauszüge um 1800*, S. 26f.

77 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 52.

78 Vermutlich Martin Weiße, der 1812 als Musikus in der Neuen Kommandantenstr. 13 und 1818/1819 als „Musik-Lehrer“ in der Neuen Kommandantenstr. Nr. 14 registriert ist, siehe *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin* (1812), S. 279 und *Allgemeiner Namen- und Wohnungsanzeiger von den Staatsbeamten, Gelehrten, Künstler, Kaufleuten, Fabrikanten, Handel- und Gewerbetreibenden, Partikuliers, Rentiers etc. etc. in der Königl. Preuß. Haupt- und Residenzstadt Berlin* (1818/1819), S. 74. Später wurde Lili Parthey von dem Komponisten Bernhard Klein weiter auf dem Klavier unterrichtet, dessen jahrelangem Werben während der Stunden sie 1824 schließlich nachgab und ihn heiratete.

79 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 49.

80 Ebenda, S. 55.

3.2.1 Musikerziehung in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts

Lili Parthey war nur eine von vielen Berliner Bürgerstöchtern, die während der Ära Brühls privaten Klavierunterricht bekamen. Musikerziehung erfolgte in Berlin zwischen 1815 und 1828 primär in den oberen und mittleren Schichten, wo Musik und Musizieren zum Alltag gehörte. Das lag insbesondere an den großen finanziellen Mitteln, die von Eltern für die musikalische Bildung ihres Nachwuchses aufgewendet werden mussten.[81] Die Aufarbeitung der Geschichte der Berliner (Musik)Pädagogik während der Ära Brühls ist bisher noch nicht erfolgt und kann daher hier nur vage umrissen werden. Während die explizite Berliner Situation ein Forschungsdesiderat bleibt, gibt es für den deutschsprachigen Raum im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts analog anwendbare Studien zur musikalischen Bildung.[82] Wie im übrigen Europa war auch in Berlin zwischen 1815 und 1828 das Klavier das beliebteste Musikinstrument. Dabei hatte es neben dem Musizieren noch die zusätzliche Funktion als ein Wohlstand symbolisierendes und das Interieur einer Wohnung schmückendes Statussymbol des Bürgertums.[83]

---

[81] Rebecca Grotjahn, „‚Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchtern und den Mädchen überhaupt'. Klavier, Gender und Massenkultur", in: *Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10. November 2012*, hrsg. von Roland Prügel (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 35), Nürnberg 2014, S. 122–131, hier S. 122.

[82] Mit den Institutionen zur Musikerziehung im deutschsprachigen Raum beschäftigt sich beispielweise Georg Sowa, in: Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), Regensburg 1973. Weitere allgemeine Werke sind z.B.: Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993; Karl Heinrich Ehrenforth, *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kutlur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*, Mainz u.a. 2005, und Hans Christian Schmidt-Banse (Hrsg.), *Geschichte der Musikpädagogik*, Bd. 1, Kassel u.a. 1986. Zu den zeitgenössischen Musikpädagogen im deutschsprachigen Raum gibt es z.B.: Michael Roske, *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert* (= Musikpädagogik, Bd. 22), Mainz u.a. 1985.

[83] Dabei besaßen die meisten Haushalte bis weit in das 19. Jahrhundert hinein die kleinen Clavichorde, auf denen sich im Vergleich zu Hammerflügeln nur begrenzte musikalische Virtuosität erreichen ließ, siehe Claudia Schweitzer, *„... ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig". Kulturgeschichte der Clavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 6), Oldenburg 2008, S. 289f. Die Popularität des Klaviers lässt sich zudem an der im Handbuch der musikalischen Literatur aufgelisteten, umfangreichen Notenproduktion für Klavier zwei- und vierhän-

Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts teilte sich die Gesellschaft in Stände auf, die sich in Bezug auf ihre Bildung entsprechend unterschieden. Um sich von der Unterschicht abzugrenzen, demonstrierte das Bürgertum seit dem 18. Jahrhundert ein wachsendes Interesse an Wissenschaft, Literatur, Kunst und Musik, wodurch es sich intellektuell an die Oberschicht angleichen wollte: Das sogenannte „Bildungsbürgertum" entstand.[84] „Der Bürger hatte Aufwendungen für Wohnung, Kleidung, Essen und Ausrüstung während des Militärdienstes, um sein Anrecht auf den Einjährigen-Dienst zu verwirklichen, er trug die Ausgaben für das Studium und vergleichbare Ausbildungen des männlichen Nachwuchses, die einen sehr beträchtlichen Anteil an den gesamten Haushaltsausgaben ausmachten, die Ausgaben für die Aussteuer der Töchter, die Kosten, die ihm als Angehörigen einer herrschaftlichen Klasse aus der sozial motivierten Delegation der niederen Dienstleistungen an Dienstboten erwuchsen, Ausgaben für den Personenverkehr und für den intellektuellen Verkehr und Ausgaben für die gesellschaftlich motivierten Repräsentationen in Kleidung, Wohnung, Essen und verschiedenen Utensilien der bürgerlichen Lebenshaltung. Natürlich zielten diese Investitionen auf entsprechende Vorteile und Vorzüge ab, sie waren aber auch Opfer, die der sozialen Stellung gebracht wurden [...]",[85] schreibt Rolf Engelsing in *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten* über die finanziellen Aufwendungen, die das Bildungsbürgertum trotz der ihm nachgesagten Sparwirtschaft leisten musste, um standesgemäß leben zu können.

Solche Maßnahmen dienten nicht nur der Aufrechterhaltung des eigenen gesellschaftlichen Status, sondern zielten auch auf eine Erhöhung des Familienstandes und eine Verbesserung der familiären Lebensumstände ab: Angehörige des Bildungsbürgertums, die einen Beruf wie Beamter, Geistlicher oder Arzt ausübten, waren rechtlich auf einer Ebene mit dem Adel. Neben Vorteilen wie der Befreiung von der Wehrpflicht und Steuerbefreiungen unterstanden sie außerdem direkt dem königlichen Gericht und bildeten so eine Elite aus Beamten und Bildungsbürgern, die an den Staatsdienst gebunden waren.[86] Die musikalische Bildung des Nachwuchses war daher ein unverzichtbarer Bestandteil der Allgemeinbildung des Bürgertums und diente, neben der eigenen Freizeitgestaltung, in hohem

dig festmachen, siehe Loos, *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts*, S. 8f.

84 Rolf Engelsing, *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 4), Göttingen ^{2}1978, S. 18.

85 Ebenda, S. 19.

86 Elisabeth Fehrenbach, *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongress* (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 12), München ^{5}2008, S. 56.

Maße auch einer standesgemäßen Repräsentation der eigenen gesellschaftlichen Zugehörigkeit.[87]

Gustav Parthey berichtete zum Beispiel in seinen *Jugenderinnerungen* davon, dass er nicht nur Instrumentalunterricht erhielt, sondern sich auch mit Musiktheorie auseinandersetzte. Das richtige Musikinstrument zu finden, fiel ihm nicht leicht, da ihm das Klavierspielen – im Gegensatz zu seinen Geschwistern Lili und Moritz – nicht lag, weswegen er sich auf anderen Instrumenten versuchte:

> Die Musikstunden, welche mein Vater uns von klein auf ertheilen ließ, hatten bei den vier Kindern einen sehr verschiedenen Effekt. [...] Mir selbst wurde das Auffassen der Theorie der Musik sehr leicht; [...] da es mir aber an Leichtigkeit im Notenlesen und an Fingerfertigkeit gebrach, so rückte ich äußerst langsam vorwärts. Meinem guten Vater zu Gefallen nahm ich den Klavierunterricht immer fort, bis ich, 17 oder 18 Jahr alt, endlich einsah, daß es Zeit sei, einen Entschluß zu fassen. Ich fragte also eines Tages meinen Vater, welches Endziel er mir bei meinem Bemühen stecke? Als er darauf erwiederte, daß ich wenigstens einen bezifferten Baß und eine leichte Partitur vom Blatte spielen müsse, zeigte ich ihm die gänzliche Vergeblichkeit, diesem unerreichbaren Ziele nachzujagen, und er ließ in Folge davon die Klavierstunden aufhören. Jedoch konnte ich nicht umhin, ihm zu Liebe das Violoncello zu lernen, das er in seiner Jugend mit großer Fertigkeit spielte. Dies ging schon besser: denn das Auge hatte nur eine Notenreihe zu übersehn, und die fatalen Doppelgriffe kamen nicht zu oft vor. Auch brachte ich es dahin, einige Terzette und Quartette zu spielen, ließ aber bald auch dieses Instrument liegen. [...] Mit dem Gesange ging es mir nicht besser als mit dem Spiele; ich hatte wohl Ohr genug, um eine Melodie leicht aufzufassen, allein es fehlte mir an Stimme; daher brachte ich es niemals weiter, als bis zu einem sehr bescheidenen zweiten Tenor.
>
> Meine Schwester Lilli besaß mehr Talent zur Musik als ich, konnte auch mehr Zeit auf das Ueben verwenden. Sie gelangte bis zu den Beethovenschen Sonaten. [...] Ihre Altstimme hatte keinen großen Umfang, aber ihr Gesang sprach zum Herzen durch die Wärme des Vortrages.
>
> Das meiste Talent zur Musik zeigte mein jüngerer Bruder Moritz, der schon am Klaviere saß, ehe seine Beinchen den Boden erreichten. Im Ueben war er unverdrossen, und besiegte bald, unter der treflichen Leitung von Ludwig Berger, die grösten Schwierigkeiten. Er widmete sich später ganz der Musik; da ihm aber die Gabe, eigenes zu schaffen, versagt war, und er sich niemals öffentlich hören ließ, so begnügte er sich mit dem bescheidenen Loose eines Privatvirtuosen.[88]

[87] Vgl. hierzu auch: Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 236f.

[88] Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 113–115.

Zu einer grundlegenden bürgerlichen Musikerziehung gehörte folglich Klavierunterricht, der den Kindern von klein auf in Kombination mit Musiktheorie erteilt wurde. Friedrich Parthey erwartete von seinen Kindern offenbar ein gewisses Mindestmaß an spieltechnischem Können, das seinem Ideal musikalischer Allgemeinbildung entsprach. Darüber hinaus stand es Gustav Parthey frei, zusätzliche Musikinstrumente, wie in seinem Fall das Cello, zu erlernen. Bis ins erwachsene Alter hinein versuchte der Berliner Bürgersohn, seine musikalischen Fähigkeiten gemäß den Wünschen des Vaters zu verfeinern, scheiterte letztendlich jedoch an seinem mangelnden Talent und den hohen Ansprüchen.

Möglicherweise war sein Scheitern nicht nur mangelndem Talent verschuldet, sondern auch einem Zeitmangel, denn Gustav Parthey erwähnt, dass er nicht so viel Zeit zum Üben hatte wie seine Schwester Lili. Die Ausbildung der männlichen Familienangehörigen war in bürgerlichen Kreisen wesentlich umfangreicher als die der weiblichen. Gustav besuchte erst die Hartung'sche Privatschule[89] und anschließend das Gymnasium zum Grauen Kloster,[90] das er 1818 als primus omnium abschloss. Im Anschluss studierte er in Berlin und Heidelberg und promovierte sich dort in der Philologie am 12. August 1820.[91] Während Lili erst nach ihrer Hochzeit außerhalb des deutschsprachigen Raums nach Italien verreiste, verbrachte Gustav nicht nur anschließend an sein Studium den Winter bei der mit der Familie befreundeten Herzogin von Kurland in Paris, sondern bildete sich auch mit Reisen durch Deutschland, Frankreich, England, Italien, Griechenland, Ägypten und Palästina weiter.[92] Dass er dabei weniger Zeit zum Üben als seine primär zu Hause verweilende Schwester hatte, ist offensichtlich.

Die Tagebücher von Lili Parthey offenbaren, dass sie von Privatlehrer:innen unterrichtet wurde und im Gegensatz zu ihrem Bruder keine Schule oder Pensionat besuchte. Mit 14 Jahren schilderte sie ihren alltäglichen Tagesablauf folgendermaßen: „2.11.[1814] Um 7 Uhr aufgestanden. Bis 8 gehäkelt. Um 9 ging ich zu Dorette, wo Linchen Klavierstunde hatte. Herr Weiß spielte Violoncello, Tante Jette Violine und Karoline Klavier. Es war sehr hübsch. Bei Tante Jette Mineralogie. Um 12 bei Dähling Zeichenstunde. Den Abend las Herr Ritter sehr hübsche allemannische

89 Eine renommierte Privatschule, die es seit 1785 in der Brüderstraße 45 in Berlin, aufgeteilt in eine Schule für Knaben und für Mädchen gab.

90 Im 19. Jahrhundert das angesehenste Gymnasium Berlins, das 1574 in einem ehemaligen Franziskanerkloster gegründet worden war. Erst 1923 wurden hier auch Mädchen aufgenommen und Lehrerinnen angestellt, siehe https://www.grauesskloster-mitte.de/das-berlinische-gymnasium-zum-grauen-kloster/ [26.07.2022].

91 Fritz Jonas, Art. „Parthey, Gustav Friedrich Konstatin", in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 25 (1887), S. 189–191 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd104366508.html#adbcontent [25.07.2022].

92 Jonas, Art. *Parthey, Gustav Friedrich Konstantin*.

Gedichte von Hebel vor."[93] Ein Jahr später erwähnte sie, dass sie „Französische Stunde, Singstunde, Zeichenstunde"[94] und Tanzstunden hatte.[95] Gesangstunden nahm Lili ab 1816 zudem bei dem königlichen Musikdirektor Ludwig Hellwig, die offenbar sehr teuer waren: „9.3.[1816] Stunde bei der Forster, dann bei Hellwig und Dähling. Hellwig nimmt einen Thaler für die Gesangstunde, das ist viel Geld, aber dafür will ich mir auch Mühe geben und recht aufmerksam sein."[96] Mit ihrer Freundin Jenny Humbert erlernte sie spätestens seit 1816 die englische Sprache.[97] Obwohl Lili einer wohlhabenden Familie angehörte, musste sie auch im Haushalt helfen, wie etwa 1816 beim Einkochen der Ernte: „23.8.[1816] Den heutigen Tag haben wir ganz still und einsam verlebt. Vormittag war ich in der Küche und half Bohnen schneiden und Hagebutten putzen, die ich den Nachmittag mit Friederike einmachte."[98] Ihre erlernten Fertigkeiten in Handarbeiten wie Sticken und Nähen nutzte sie zudem dafür, ihre eigene Kleidung auszubessern und zu verzieren: „7.2.[1817] Ich mußte den ganzen Tag an meinem Staat zum zweiten Opernball nähen, und wurde erst zur Anziehzeit fertig."[99]

Die Geschwister Parthey wurden folglich entsprechend dem im 19. Jahrhundert herrschenden bildungsbürgerlichen Ideal erzogen.[100] Die musikalische Bildung, die Gustav, Lili und Moritz erhielten, strebten die meisten Familien der Berliner Ober- und Mittelschicht in der Ära Brühls für ihren Nachwuchs an. Dabei wurde, wie auch bei Gustav Parthey, nicht immer darauf Rücksicht genommen, ob ein Kind Interesse am Musizieren hatte oder ein Talent dafür besaß. Der Musikunterricht gehörte gleichermaßen zur Bildung des Adels und des Großbürgertums, wobei das Niveau abhängig von den finanziellen Möglichkeiten der Familie war. Die Ausnahme stellten Musikerfamilien dar, in denen nicht nur hochwertige Instrumente, sondern auch hochausgebildete Musizierende zum Unterrichten zur Verfügung standen, die ihren Nachwuchs für eine professionelle Karriere und die Ausübung des eigenen Berufes ausbildeten.[101]

---

93 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 37f.
94 Ebenda, S. 43.
95 Ebenda, S. 47.
96 Ebenda, S. 51.
97 Ebenda, S. 54f.
98 Ebenda, S. 78.
99 Ebenda, S. 93.
100 Siehe hierzu überblickshaft: Andreas Schulz, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 75), Berlin u.a. ^{2}2014.
101 Vgl. Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 236–240.

3.2.2 Berlinspezifische Eigenheiten des (Musik)Unterrichts

Vergleicht man bildungsspezifische Inserate aus der Ära Brühls in den Berliner Periodika mit Annoncen aus dem süddeutschen Raum, so wird daraus ersichtlich, dass Musikunterricht in der Residenzstadt auch für weniger wohlhabende Kinder ein Grundstein der Allgemeinbildung war. Im Gegensatz dazu schien in süddeutschen Bildungsplänen das Erlernen eines Instrumentes optional und primär als Zusatzleistung bei größeren finanziellen Mitteln der Eltern behandelt worden zu sein. Das Angebot an Privatlehrer:innen für die Kinder aus Familien der Mittel- und Oberschicht war in Berlin vielfältig. Qualität und Umfang der Bildung hingen dabei primär von dem Vermögen der Eltern ab. Die Anzeige eines arbeitsuchenden Hauslehrers, der „in einem angesehenen adlichen Hause, 14 Jahre, als Hauslehrer, 7 Jahre in einer öffentlichen Anstalt als Lehrer gearbeitet" hatte, warb zum Beispiel für dessen „gründliche[n] Unterricht in Wissenschaften, bestehend in den deutschen und lateinischen Sprachen, Geschichte, Geographie, Orthograpie, Calligraphie, Arithmetik u.a. W." und außerdem „In der Musik: Pianoforte, Violine, Bratsche, Violonschell, Clarinet und Flöte."[102] Es ist davon auszugehen, dass der Mann zuvor als Lehrer für adlige Jungen oder an einem Gymnasium für Jungen tätig war. Frauen, deren Bestimmung gemäß der damaligen Auffassung die Rolle als verheiratete Ehe- und Hausfrau sowie Mutter war, wurden in der Regel nur in „schönen Wissenschaften" wie Religion, Geschichte, Literatur und Geografie ausgebildet. Die intellektuellen Fähigkeiten für „höhere Wissenschaften" wie Jura, Medizin, Mathematik oder Philosophie, für die man die lateinische Sprache brauchte, sprach man allein Männern zu.[103] Der inserierende, umfassend gebildete Pädagoge erinnert mit den vielfältigen Fächern, in denen er als Lehrer arbeiten konnte, an die Kammermusici der Königlichen Kapelle, die oft viele verschiedene Instrumente beherrschten und diese nicht nur auf Nachfrage spielten, sondern auch auf ihnen allen Unterricht erteilten.

Pädagogische Ausbildungen gab es im frühen 19. Jahrhundert noch nicht – jede:r mit ausreichend Kenntnissen auf einem oder mehreren Gebieten konnte als Lehrer:in arbeiten. Familien der Oberschicht oder der gehobenen Mittelschicht hatten die Wahl zwischen einem Hauslehrer oder einer Gouvernante, privaten Pensionen, Privatschulen oder öffentlichen Schulen und Gymnasien. Alle Bildungseinrichtungen kosteten Schulgeld und waren deswegen nicht allen Kindern zugänglich. Private Pensionen wurden quasi von gebildeten Unternehmer:innen geführt, die ihren Lebensunterhalt mit dem Unterrichten verdienten. Kinder, die in

[102] *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 78 (29.06.1820), o. Pag.
[103] Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 235 und 256.

der Stadt wohnten, schickte man hierfür mitunter auf das Land, etwa in die in den *Berlinischen Nachrichten* inserierte Pension eines „Predigers auf dem Lande“:

> Pensions-Anstalt.
> Von seiner häuslichen Lage begünstigt, wünscht ein Prediger auf dem Lande, in einer angenehmen Gegend, unweit einer bedeutenden Stadt, einige Kinder gebildeter Eltern, von ohngefähr 8–12 Jahren, in Unterricht und Erziehung zu sich zu nehmen. Ersterer würde alles, was die höheren Stände zu wissen nöthig ist – ältere und neuere (französisch und italienisch) Sprachen, Singen und Fortepiano-Spielen nicht ausgeschlossen – in sich fassen und gründlich, letztere der Natur angemessen seyn. Schon früher vertraut mit dem Erziehungsgeschäft würde der Unternehmer, gegenwärtig selbst ohne Kinder, mit ungetheiltem Ernst und Liebe dem tiefgefühlten und an ihn ergehenden Rufe guter Eltern zu genügen bemüht seyn.[104]

Aus den Zeitungsannoncen geht hervor, dass der Musikunterricht in Berlin selbstverständlich zur Allgemeinbildung gerechnet wurde. Dabei divergierten die Lehrpläne von Jungen und Mädchen insofern, als dass intellektuell anspruchsvolle Elemente der Musiktheorie für Mädchen nicht auf dem Lehrplan standen und die musikalische Ausbildung oberflächlich blieb.[105] Die Differenzierung der Geschlechter bezüglich der Bildung ist anhand von mehreren zeitgenössischen Anzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* erkennbar:

> Es wünscht eine anständige Familie, welche in der Königsstraße wohnt, für ein Billiges Töchter von 4 Jahren an, in Pension zu nehmen, sie werden in allen weiblichen Handarbeiten, so wie im Schneidern, und Putzmachen, Fortepiano und Guitarre gründlich unterrichtet; auch werden Knaben, welche auf hiesige Schulen gehen sollen, in Pension genommen, Privatunterricht ist mit inbegriffen.[106]

Die Töchter konnten folglich schon von klein auf für wenig Geld bei Privatpersonen in Berlin die wichtigsten weiblichen Fähigkeiten erlernen, die aus Handarbeiten, um die eigene Aussteuer anfertigen zu können, und dem Musizieren auf Gitarre und Klavier bestanden und dazu dienten, einen geeigneten Ehemann für sich zu gewinnen. Die vollständige Ausbildung von Jungen traute sich die „anständige Familie“ jedoch nicht zu, sondern bot für diese nur Kost, Logie und Nachhilfe für den anspruchs-

---

104 *Berlinische Nachrichten* Nr. 137 (14.11.1820), o. Pag.

105 Thorsten Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey“ und „wirklicher Kunst“. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800* (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 576), Münster u.a. 2012, S. 184.

106 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 8 (17.01.1818), o. Pag.

vollen Lehrplan der lokalen Schulen an. Dass „anständige Mädchen" in Handarbeiten und Klavier oder Gitarre unterrichtet wurden, spiegelt sich 1820 auch in einer Anzeige einer Modistin namens Madame Flörike aus den *Berlinischen Nachrichten* wider:

> Madam Flörike ertheilt anständigen Mädchen für ein Lehrgeld monatlich von 2 Thlr. Unterricht im Schneidern nach dem Maaße, Putzmachen, Gesundheits-Schnürleiber mit Federn, Sticken, Nähen, Federn Waschen, Kräuseln und Färben, Merino, Pettinet, Casimir zu machen und zu apretiren, Herren-Mützen aller Facon, in der französischen und polnischen Sprache, so wie im Fortepiano. Ihre Wohnung ist in der französischen Straße Nr. 15, woselbst sich ein Lager geschmackvoller Putz, Schuhe, Schnürleiber und andere Modeartikel befindet. Auch können Lehrlinge in Wohnung und Kost für einen billigen Preis aufgenommen werden.[107]

Weniger wohlhabende Mädchen ohne Aussteuer hatten somit in Berlin die Möglichkeit, bei berufstätigen Frauen wie Madame Flörike einen Beruf zu erlernen, dessen Inhalte ihnen auch im Privaten nutzten. Anzeigen wie diese richteten sich vermutlich eher an Mädchen der unteren Mittelschicht, deren Eltern das Lehrgeld, aber nicht den Lebensunterhalt eines unverheirateten Mädchens bezahlen konnten. Auch in Madame Flörikes Annonce wurde mit Selbstverständlichkeit davon gesprochen, die Lehrmädchen im Klavierspiel und in Fremdsprachen zu unterrichten. Im Vergleich zu Lili Parthey, deren Gesangsunterricht bei Hellwig allein 1 Taler pro Stunde kostete, kann man davon ausgehen, dass Madame Flörikes Musikunterricht oberflächlich ausfiel.

Die Inserate in den *Berlinischen Nachrichten* dokumentieren, dass Musikunterricht sowohl zur Allgemeinbildung der obersten Schichten als auch zur Ausbildung weniger bemittelter Kinder gehörte. Im Vergleich boten Pädagog:innen aus dem süddeutschen Raum Instrumentalunterricht oft nur auf besonderen Wunsch der Eltern als Zusatzleistung an, wie zum Beispiel in einer in der *Klagenfurter Zeitung* beworbenen privaten Mädchenschule in Graz:

> Privatanstalt zur Mädchen-Erziehung.
> Unterzeichnete hat von einer hohen Länderstelle die Bewilligung zur Errichtung einer Mädchenschule erhalten, und war gleich im Beginnen derselben so glücklich, das ehrende Vertrauen vieler geachteten und würdigen Eltern in dieser Hauptstadt, die ihr ihre lieben Kleinen zum Unterricht und zur Bildung übergaben, zu erlangen. Dadurch aufgemuntert, und um ihre nun einmal übernommene Müh und Sorge in Hinsicht dieses Geschäftes desto gemeinnütziger und seinem Zwecke entsprechender zu machen, dringt sie hiemit zur allgemeinen Kenntniß, daß nun mit Anfang Okt. d.J. ein

[107] *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 124 (14.10.1820), o. Pag.

> neuer Schulkurs beginnt, in welchem sofort alle zur weiblichen Bildung gehörigen Lehrgegenstände auf eine gründliche und faßliche Weise von geschickten und geprüften Meistern gelehret und vorgetragen werden; diese sind:
> 1. Religionslehre, deren Vortrag einem eigenen würdigen Katecheten übergeben ist.
> 2. Unterricht in der deutschen Sprache, und in allen vorgeschriebenen deutschen Vokal-Lehrgegenständen;
> 3. Die italienische und französische Sprache.
> 4. Naturlehre und Naturgeschichte, besonders die Kenntniß jener Produkte, welche ein ökonomisches Interesse haben.
> 5. Uibersicht [!] der Geographie und allgemeinen Geschichte, und der des Vaterlandes insbesondere.
> 6. Zeichnen und Tanzen.
> 7. Alle weiblichen Arbeiten, als Stricken, Nähen, Sticken u.s.w., wobei jedoch immer, und zwar ohne alle Abweichung darauf gesehen werden wird, daß jedes Mädchen es vor allen Dingen in den allgemeinen brauchbaren und nützlichen Fertigkeiten zu einem hohen Grade der Vollkommenheit bringe, ehe mit ihr zu den feinern und künstlichern Arbeiten übergegangen wird.
>
> Die Eltern zahlen für diesen ganzen Unterricht monatlich 10 fl. W.W., mit Ausnahme der beiden fremden Sprachen, des Zeichnens und Tanzunterrichtes aber nur 6 fl.
>
> In der Musik, als Gesang, Pianoforte und Guitarre, wird nach Verlangen der Eltern besonderer Unterricht ertheilt.[108]

Musizieren wurde in Graz folglich weit mehr als luxuriöse Tätigkeit wahrgenommen, als in Berlin, wo der Musikunterricht in der Regel im Preis inbegriffen war. Zweifellos handelt es sich bei der umfassenden Bildung, die das Pensionat bot, eher um eine Schule für Töchter der gehobenen Mittelschicht, denn 10 Gulden[109] im Monat waren ein verhältnismäßig teures Schulgeld. Dafür lernten die Mädchen in dieser Einrichtung mehr als nur Handarbeiten, wurden jedoch nicht in alten Sprachen wie Latein und Griechisch oder Mathematik unterrichtet. Andere Bereiche des Lehrplans weisen Parallelen zu den Berliner Angeboten und auch Lili und Gustav Partheys Ausbildung auf: Unterricht in Französisch und Italienisch, Naturlehre (bei Lili Parthey z.B. Mineralogie), Zeichnen und Tanzen sowie „alle weiblichen Arbeiten".[110]

Gouvernanten, Privatmusiklehrer:innen, Küster oder Hauslehrer konnten ihre Schützlinge nur abhängig von ihren eigenen musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten in der Musik unterweisen, dafür aber günstige, oberflächliche Kenntnisse auf einem Musikinstrument – meist

[108] *Intelligenzblatt zur Klagenfurter Zeitung* Nr. 84 (18.10.1818), o. Pag.
[109] Dies entsprach in etwa einem Schuldgeld von 6–7 Talern im Monat.
[110] *Intelligenzblatt zur Klagenfurter Zeitung* Nr. 84 (18.10.1818), o. Pag.

dem Klavier – vermitteln.[111] Eine aufschlussreiche Quelle ist die 1938 von Annemarie Krille verfasste Dissertation *Musikerziehung und Musikübung von Frauen im deutschsprachigen Raum von 1750 bis 1820,* in der sich die Autorin mit dem Musikunterricht von Frauen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt. Sie schreibt, dass die Qualität des Musikunterrichts allein oft nicht ausreichte, um die Begeisterung für Musik in den Schüler:innen zu wecken. Man habe zwar durch die Investition in gute Musikpädagog:innen exzellenten Unterricht finanzieren, oder in weniger finanziell liquiden Haushalten, in denen sich professionelle oder sehr begabte Musiker:innen in der Familie befanden, den Nachwuchs günstiger unterrichten können, doch viele Kinder seien einem Zwang der musikalischen Allgemeinbildung ausgesetzt gewesen, der nicht ihren Fähigkeiten oder Neigungen entsprochen habe. Sich am Instrument abplagend, spielten sie dieses aus reinem Gehorsam und erzielten keine großen Fortschritte.[112] Neben mangelndem Talent konnte zudem Sparsamkeit bei Musikunterricht und Bildung dazu führen, dass das heimische Musizieren bei Nachbar:innen und Besucher:innen wenig Begeisterung hervorrief.[113]

Insbesondere der Klavierunterricht der Töchter war eine Investition, die über das rein Repräsentative hinausging. Neben ihrem Wert als musikalische Unterhalterinnen der Familie konnten die jungen Frauen durch das Unterrichten von Schülerinnen ihr eigenes Geld verdienen und in finanziell schlechter gestellten Familien oder Notsituationen einen Beitrag zum Einkommen der Familie leisten.[114] Dies war bei unverheirateten Frauen oft notwendig, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen oder zumindest dazu beizutragen, was angesichts der stark eingeschränkten Auswahl an Frauenberufen schwierig sein konnte.[115] Manche Frauen ergriffen den Beruf einer Klavierlehrerin aber auch, um der Langeweile entgegenzuwirken, die sich mit den begrenzten intellektuellen Herausforderungen,

---

111 Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 236–239.

112 Krille, Annemarie, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, Berlin 1938, S. 66–70.

113 Vgl. Grotjahn, *Klavier, Gender und Massenkultur*, S. 122f.

114 Ebenda, S. 122f., S. 126.

115 Vgl. Brigitte Vedder, Art. „4. Musikpädagogin", in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 377–379, hier S. 378. Als Frauenberufe wurden in der Regel pädagogische und soziale Berufe, die die als natürlich gegebene Rolle der Frau als Mutter unterstrichen, angesehen. Diese beinhalteten Lehrerinnen (für Mädchen), Erzieherinnen, Kindermädchen, Haushälterinnen oder Krankenpflegerinnen. Außerdem konnten Frauen auch kreative Berufe ausüben, die mit Weiblichkeit assoziiert wurden. Die handwerklichen Arbeiten, die für eine weibliche Kundschaft angefertigt wurden, waren in der Regel Handarbeiten wie Nähen, Stricken, Sticken, das Schneidern von Kleidern sowie das Anfertigen von Blumen oder anderen modischen Accessoires, siehe Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 236.

die die damalige Bildung einer Frau mit sich brachte, einstellen konnte. Eine solche Klavierlehrerin inserierte 1818 in den *Berlinischen Nachrichten*:

> Ein junges gebildetes Frauenzimmer, welches mehrere müßige Stunden hat, wünscht sich durch den Unterricht auf dem Fortepiano zu beschäftigen. Da es selbst die Kunst sehr liebt und nicht auf große Belohnung sieht, so würde der Unterricht äußerst gründlich gegeben werden und besonders für Kinder sehr vortheilhaft seyn.[116]

Aus der Anzeige geht hervor, dass der Unterricht für wenig oder sogar keine Entlohnung gegeben wurde, was wiederum zeigt, dass die junge Frau das Geld nicht nötig hatte. Die finanzielle Situation einer weiteren, in den *Berlinischen Nachrichten* inserierenden Musikpädagogin gestaltete sich hingegen völlig gegensätzlich:

> Eine Dame, die im Pianoforte-Spielen, wie auch auf der Guitarre und im Gesang gründlichen Unterricht ertheilt, wünscht noch einige Stunden zu besetzen; sowohl in, als ausser Hause, die Stunde zu 6 Gr. Courant.[117]

Die Arbeit als Klavier-, Gesangs- oder Gitarrenlehrerin ermöglichte nicht nur weniger privilegierten Frauen der Mittelschicht, wie Frauen aus Musikerfamilien, einen gesellschaftsfähigen Broterwerb sondern erweiterte auch das Angebot an Pädagog:innen für die Berliner Eltern, sodass aus weiblichen und männlichen Lehrer:innen ausgewählt werden konnte. Während die erste Klavierlehrerin in ihrer Anzeige keinen Preis nannte, nahm die zweite Pädagogin für ihren Unterricht einen zu dieser Zeit normalen, aber eher im unteren Bereich angesiedelten Stundenlohn. Eine Auswertung der Anzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* ergab, dass zwischen 1815 und 1820 Klavier-, Gitarren- und Gesangsunterricht für 6 bis 8 Groschen pro Stunde angeboten wurde.[118] In seltenen Fällen betrug der Stundensatz 12 Groschen,[119] und hin und wieder boten Lehrer:innen ihre Dienste an, die entweder nur zum Vergnügen unterrichte-

---

116 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 127 (22.10.1818), o. Pag.

117 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 152 (19.12.1816), o. Pag.

118 Siehe z.B. für 6 Groschen: *Berlinische Nachrichten* Beil zu Nr. 101 (24.08.1815), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 72 (15.06.1816), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 68 (06.06.1818), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 96 (12.08.1819), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 125 (17.101820), o. Pag. Für 8 Groschen siehe z.B. *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 22 (19.02.1818), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 114 (23.09.1819), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 5 (11.01.1820), o. Pag.

119 Siehe z.B. die Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 80 (04.07.1820), o. Pag.

ten und 3 oder 4 Groschen pro Stunde nahmen,[120] oder sich möglicherweise als besonders günstig von der Konkurrenz absetzen wollten.

Für die musikalische Allgemeinbildung, auf die in Berlin großen Wert gelegt wurde, gab es nicht nur ein großes Angebot an Lehrer:innen mit verschiedenen Preisklassen, sondern auch an Notendrucken für den Unterricht. Opern-Klavierauszüge, insbesondere von Opern-Ouvertüren, wurden im Klavierunterricht gerne verwendet, wie das Beispiel von Lili Parthey, die die Ouvertüre von Mozarts *Zauberflöte* spielte, zeigt. Klavierauszüge waren aber nicht nur für die musikalische Bildung zweckmäßig, sondern wurden ebenso gerne bei geselligen Zusammenkünften zur musikalischen Unterhaltung oder dem gemeinsamen Musizieren verwendet.

3.3 Der Klavierauszug und die Geselligkeit

Die Sammelbände von Dorothée Misch

In der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main befinden sich zwei Sammelbände mit Notendrucken aus dem Besitz einer Dorothée Misch,[121] die primär mit Ouvertüren zum zwei- und vierhändigen Klavierspiel gefüllt sind.[122] Während die Opern-Ouvertüren für Klavier zweihändig auch allein im Privaten gespielt werden konnten, war für das vierhändige Spiel mindestens eine weitere Person notwendig. Obwohl dies den Gebrauch des Sammelbandes im Musikunterricht nicht ausschließt, wo Misch entweder gemeinsam mit dem Lehrpersonal oder einer weiteren Schülerin oder einem weiteren Schüler – etwa einem Geschwisterkind – das vierhändige Klavierspiel geübt haben könnte, lässt der aufwändige Einband der Noten darauf schließen, dass hier auch eine repräsentative Wirkung nach außen hin einkalkuliert war.

Die zur Zeit der Entstehung der Sammelbände vermutlich noch unverheiratete junge Frau ließ sich ihre Sammlungen von Musikdrucken in

---

120 Für diesen günstigen Preis bot jemand Unterricht „auf allen Saiten-Instrumenten, Flöte und Fortepiano, mit und ohne Gesang“ für 3 Groschen ohne Gesang und 4 Groschen mit Gesang an, siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 131 (31.10.1818), o. Pag. Möglicherweise handelte es sich hierbei um einen pensionierten Musiker. Mit 4 Groschen besonders günstig war zu Teil auch Unterricht im Klavier- und Gitarrenspiel mit Gesang im ersten Friedensjahr nach den Befreiungskriegen, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 43 (11.04.1815), o. Pag.

121 Möglicherweise handelte es sich um die aus Posen stammende Wilma Dorothée Lutomirska geb. Misch (* ca. 1799), die nach ihrem Tod am 24. Januar 1885 auf dem jüdischen Friedhof in Frankfurt am Main beigesetzt wurde, siehe *Sterberegister und Namensverzeichnisse, Hessisches Landesarchiv, Marburg, Sterberegister der Stadt Frankfurt am Main*, Signatur: V 1083, Eintrag Nr. 247, 1885, S. 247.

122 Es handelt sich um die Sammelbände D-F, Signatur: Mus. pr. Q 50/673, Nr. 1–9 und D-F, Signatur: Mus. pr. Q 51/28, Nr. 1–12.

Pappeinbände mit marmoriertem Bezugspapier binden, auf den in einer – beim ersten Band deutlich größeren – roten Rosette ihr Name geprägt wurde (siehe Abb. 24 und 25). Der erste Band (Signatur: Mus. pr. Q 50/673, Nr. 1–9) enthält fünf Ouvertüren für zwei- und vierhändiges Klavier: aus Mozarts *Don Giovanni* (Leipzig, Peters, VN 812), Aubers *La Neige* (Berlin, Lischke, VN 1756), Rossinis *Barbier de Sevilla* für Klavier vierhändig (Hamburg, Böhme, ohne VN), Mozarts *Entführung aus dem Serail* für Klavier vierhändig (Berlin, Laue, VN 40) und Rossinis *Tancredi* für Klavier vierhändig (Wien, Steiner und Comp., VN 2652). Außerdem war Misch offenbar begeistert von dem Klaviervirtuosen Ferdinand Ries (1784–1838), denn dessen *Aú Bacha rendons hommage (Singt dem grossen Bassa Lieder)*, *Choir de Mozart arrangé en Rondeua pour le Piano-Forte* (Berlin, Lischke, VN 1475), sein *Rondo pour le Piano-Forte sur un Air de Rossini* („*Io sono docile*“, Berlin, Lischke, VN 1543) sowie die *Variations pour le Piano-Forte à quartre mains, sur l'air favori Di tanti palpiti* (Offenbach, André, VN 4446) befinden sich, neben ausgewählten Arien aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Mainz, Schott, VN 1756), ebenfalls in dem Band.

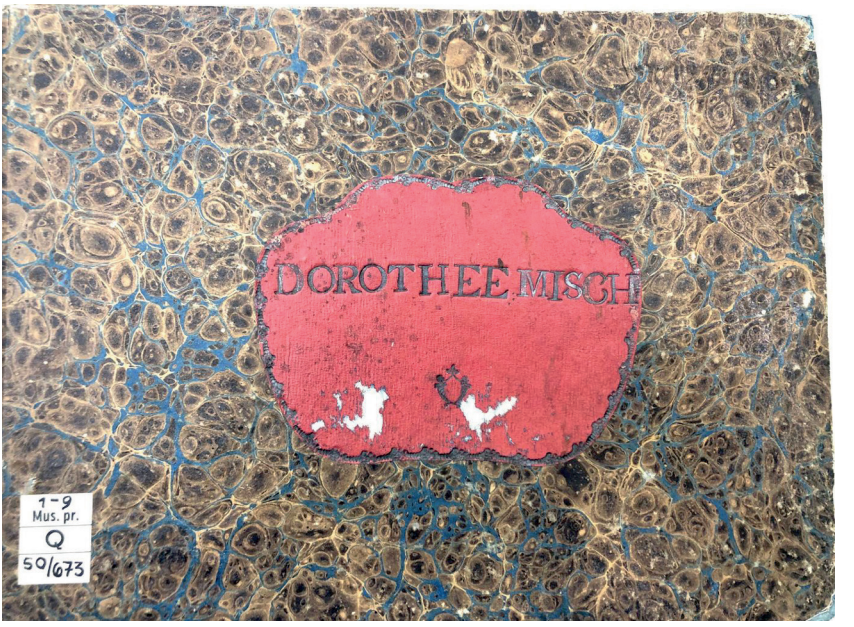


Abbildung 24: Einband des ersten Sammelbandes von Dorothée Misch, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 50/673, Nr. 1–9

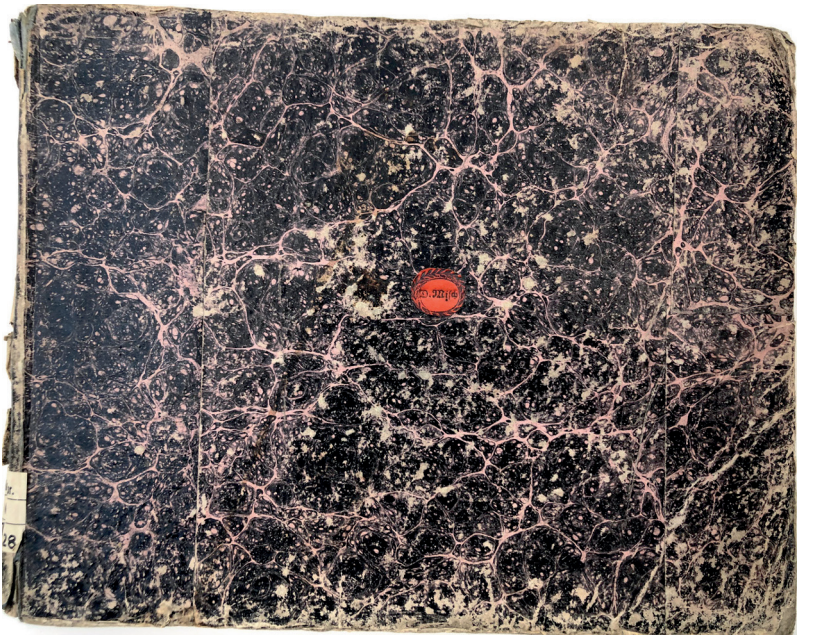


Abbildung 25: Einband des zweiten Sammelbandes von Dorothée Misch, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 51/28, Nr. 1–12

Es ist davon auszugehen, dass Dorothée Misch in oder um Berlin oder zumindest in Preußen lebte, denn vier der neun Drucke sind von Berliner Verlagen, und auch im zweiten Sammelband (Signatur: Mus. pr. Q. 51/28, Nr. 1–12) sind vier Berliner Drucke, sowie zwei Musikalien von Carl Anton Simon aus Posen[123] enthalten. In diesem zweiten Band hat Misch ausschließlich Ouvertüren gesammelt: die Ouvertüre von Boieldieus *Le Calife de Bagdad* (Berlin, Lischke, VN 814), Paers *Agnese di Fitz-Henry* (Hamburg, Cranz, ohne VN), Rossinis *Otello* (Mainz, Schott, VN 1310), Rossinis *Italiana in Algieri* (Litographie, Leipzig, Breitkopf & Härtel, keine VN), Mozarts *Zauberflöte* (Typendruck, Berlin, Concha, VN 648), Webers *Preciosa* (Berlin, Schlesinger, VN 1089), Boieldieus *Jean de Paris* (Litographie, Posen, C.A. Simon, ohne VN), Mozarts *La Clemenza di Tito* (Berlin, Concha, VN 147), Paers *I fuorisciti di Firenze* (Hamburg, Cranz, ohne VN), Boieldieus *La Dame blanche* (Bonn und Köln, Simrock, VN 2413), Winters *Das unterbrochene Opferfest* (Leipzig, Hoffmeister, VN 609) und Méhuls *Les deux Aveugles de Tolede* (Posen, Carl Anton

[123] Der Musikverleger Carl Anton Simon gründete 1819 in Posen (heutiges Polen) seinen Musikverlag und expandierte später sein Unternehmen nach Berlin, siehe Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 52.

Simon, VN 5). Das zweite Konvolut, dessen Pappeinband etwas abgenutzter ist als der des Ersten, fand vermutlich sowohl im Klavierunterricht als auch zur Unterhaltung der Familie oder der eigenen Person am Klavier sowie bei geselligen Zusammenkünften mit Gästen Verwendung. In beiden Bänden sind kaum Rötel- oder Bleistifteintragungen zu finden – Spuren von Fingern an den Ecken und starke Beschädigungen weisen jedoch darauf hin, dass manche Stücke intensiver gespielt wurden als andere (z.B. Nr. 6 im zweiten Band). Zusätzliche Heftlöcher lassen bei anderen Drucken (z.B. Nr. 7 im zweiten Band) vermuten, dass sie zuvor in anderen Konvoluten eingebunden gewesen waren.

Die niedrigen Plattennummern des zweiten Bandes (Mus. pr. Q 51/28) geben Hinweis darauf, dass Misch zuerst Ouvertüren spielte, bevor sie zu den schwereren Rondeaus und Variationen sowie den Ouvertüren zu vier Händen des ersten Bandes (Mus. pr. Q 50/673) überging. Vermutlich waren die Bände in dieser Zusammenstellung gebunden worden, um bei unterschiedlichen Situationen geselliger Zusammenkunft im häuslichen, privaten Rahmen genutzt zu werden. Die marmorierten Pappeinbände mit der Prägung des Namens dienten dabei nicht nur dem Schutz der Notendrucke, sondern auch einem ordentlichen Äußeren, das den Gästen des Hauses Ordnung und Wohlstand vermitteln konnte.

Für das Musizieren von Opern-Klavierauszügen in geselligen Zusammenkünften waren gewisse Parameter ausschlaggebend, die bei der Herstellung beachtet werden mussten. Joachim Veit und Frank Ziegler beobachten in ihrem Aufsatz *Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken?* folgende wichtige Eigenschaften: „Vollständigkeit, Gesamt-Anlage, Genauigkeit der Bezeichnung, Spielbarkeit, Angaben zur Instrumentation sowie szenischen Umsetzung [...]."[124] Diese Aspekte wurden nicht nur als Parameter in Rezensionen der zeitgenössischen Zeitungen und Journale genauer in Augenschein genommen, sondern auch in den Werbeanzeigen der Verleger selbst besonders hervorgehoben. Aus diesem Grund werden sie den folgenden Betrachtungen von Opern-Klavierauszügen der Ära Brühls in zugrunde gelegt.

Der Klavierauszug von Aubers *Le Maçon* aus Friedrich Laues Verlag

Trotz Schlesingers die übrigen Berliner Musikverleger:innen zwischen 1815 und 1828 übertreffenden Produktivität hinsichtlich der Opern-Klavierauszüge[125] bekam er im Laufe des 19. Jahrhunderts vermehrt auf

[124] Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken?*, S. 124.

[125] Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

diesem Gebiet Konkurrenz von anderen, neu gegründeten Musikverlagen. Friedrich Laue brachte zum Beispiel Ende 1826/Anfang 1827 einen von Carl Friedrich Ebers (1770–1836) arrangierten Klavierauszug von Daniel-François-Esprit Aubers komischer Oper *Le Maçon* heraus, der primär für den Gebrauch in „Privat-Gesellschaften“[126] angedacht war. Das 1825 in Paris uraufgeführte Bühnenwerk war zwar schon seit dem 19. März 1826 in der deutschen Übersetzung in der Königlichen Oper in Berlin zu sehen, bis Ende 1826 hatte sich jedoch noch keiner der Berliner Verleger:innen der Herausgabe des Klavierauszuges angenommen. Im *Beiwagen für Kritik und Antikritik der Berliner Schnellpost* wurde sich zu dem Erscheinen des Klavierauszuges und Aubers Oper sehr enthusiastisch geäußert:

> Zu den Componisten, welche in neuerer Zeit in Frankreich, im Gebiete der komischen Oper, vorzugsweise sich Antheil gewannen und Epoche machten, gehört unstreitig Auber, dessen letzte Produktionen in dieser Gattung mit einem besondern Beifalle aufgenommen worden sind, und sich noch fortwährend in der Gunst des Publikums erhalten, – freilich nicht ihrer Originalität, Tiefe und Gediegenheit wegen, sondern darum, weil durch den Componisten der grande Maestro Rossini, dessen hohe Divinität Welschland und Gallien um die Wette preisen, auch auf die Französische Bühne eingeführt, und auf derselben heimisch gemacht worden ist. [...] Auch auf die deutsche Bühne haben Auber's Opern sich Bahn gemacht, und sich unter dem deutschen Publikum Freunde geworben, vorzüglich im Süden, wo der pesarische Amphion, Auber's Vorbild, von jeher das meiste Terrain gewonnen hatte. Im Norden ist von den Auberschen Opern offenbar am meisten „der Maurer“ (le maçon), gedichtet von Scribe, beliebt, schon des spannenden und reichhaltigen Sujets wegen, – entwickelte auch die Musik, namentlich in zwei Duetten, nicht einen so hohen Grad komischer Charakteristik, die es wahrlich bedauern läßt, daß der Componist sein Talent nicht selbstständig walten läßt, und sich im Gegentheile in Nachahmungen verleiert, durch die es dem Modegeschmack unterworfen wird, und früh oder spät schmählich erliegen muß. Um so mehr war es zu verwundern, daß bis jetzt kein deutscher Musik-Verleger auf die Idee gekommen war, von dieser Oper einen Klavier-Auszug zu edieren, zumal da von andern, oft weit mittelmäßigern Französischen Opern schon Klavier-Auszüge ins Publikum kommen, ehe noch eine Seele daran denkt, sie auf dem Theater zu geben. Wir nennen hier die dame blanche, deren Klavier-Auszug mit deutschen Worten einen rüstigen Avant coureur der Aufführung bildete, indem er dieser weit vorauseilte, und jetzt die „siege de Corinth“ von dem göttergleichen Rossini, so eben in Leipzig erschienen. Endlich hat sich die Lauesche Musikhandlung in Berlin

[126] Siehe die Rezension, in: *AmZ* 29/51 (19.12.1827), Sp. 876.

> des armen „Maurers“ angenommen, und sie präsentirt ihn uns hier in einem recht wohlgestalteten Klavier-Auszuge, vollständig, von C.F. Ebers arrangirt, mit französischem und deutschem Texte. Der letztere ist größtentheils derselbe, wie er auf der Berliner Königlichen Bühne (nach der Uebersetzung des Baron von Lichtenstein) gesungen wird, oder, wo dies nicht der Fall ist, doch aus andern vorhandenen Uebersetzungen so gewählt, daß er sich möglichst eng der Musik anschließt, so daß in dieser, des Textes wegen, nur bei wenigen Noten eine Abänderung nöthig geworden ist. Da nun obenein in diesem Klavier-Auszuge nichts sonderlich schwer zu executiren ist, so glauben wir, daß demselben, sowohl unter Dilettanten, als auch unter Leuten vom Fache eine günstige Aufnahme nicht entgehen wird, zumal da er einem wesentlichen Bedürfnisse Abhülfe leistet. Der Stich ist deutlich und sehr gut zu lesen, dabei auch meist correct, und das Ganze hat ein recht elegantes Aussehen bekommen. Der Preis 3 ½ Rthlr. für 43 Bogen kann sehr mäßig genannt werden, und das um so mehr, da andere Musikhandlungen, selbst bei größern Werken, den Bogen gewöhnlich zu 5 Sgr. berechnen.[127]

Der Zeitungsartikel, der vermutlich in Kooperation mit dem Verleger entstand,[128] gibt nicht nur Aufschluss über die Preisgestaltung von Musikalien,[129] sondern auch über die vorgesehenen Kund:innen-Zielgruppen für den 171 gezählte Seiten umfassenden Druck im Querformat. Sein Äußeres, das als „recht elegant“ beschrieben wurde, ist anhand des in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main überlieferten Exemplars überprüfbar.[130] Ein Teil des ursprünglichen Schutzumschlags, der in seiner Gestaltung mit einer den Titel als Rahmen umgebenden, verzierten Vignette anderen zeitgenössischen Opern-Klavierauszügen ähnelt, ist erhalten geblieben (siehe Abb. 26). Aus dem Titelblatt geht hervor, dass es den Klavierauszug zu einem ermäßigten Pränumerationspreis zu kaufen gab, der aufgrund einer Überklebung allerdings nicht mehr lesbar ist (siehe Abb. 27).

---

127 Zeitungsartikel über einen Klavierauszug von *Le Maçon* von Laue, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 7. Beil. zu Nr. 28 (17.02.1827), o. Pag.

128 Zu Rezensionen als Werbemaßnahme und Laues Zusammenarbeit mit der *Schnellpost* siehe Kapitel 2.4.2.

129 Der Autor schreibt, dass ein Klavierauszug dieser Größenordnung im Durchschnitt ca. 7 Taler 4 Silbergroschen kostete und Laue für seinen Druck pro Bogen 2 Silbergroschen 6 Kupferpfennige berechnete.

130 Verwendet wurde hier das Exemplar: Carl Friedrich Ebers, *Le Maçon. Opéra en trois Actes par D.F.E. Auber. Der Maurer. Vollständiger Klavier Auszug* [...] *mit französischem und deutschen Text. Drei Acte*, Berlin, Laue, VN 78, [1826/1827], D-F, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254.

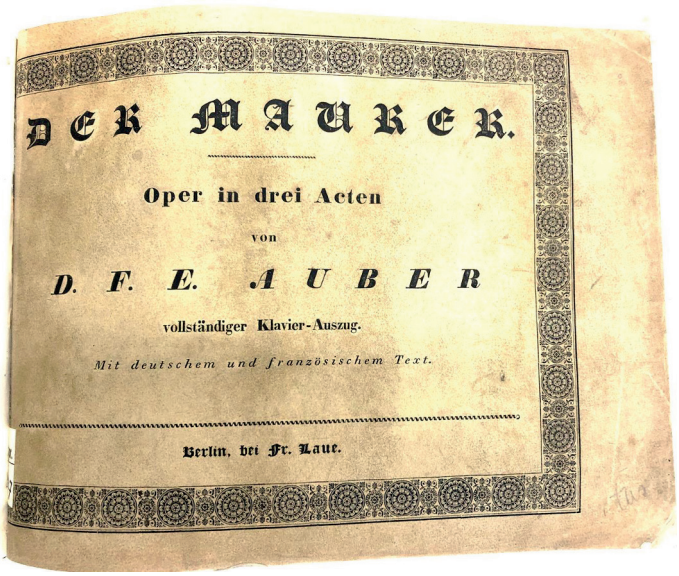


Abbildung 26: Schutzumschlag von: Ebers, Carl Friedrich, *Le Maçon. Opéra en trois Actes par D.F.E. Auber. Der Maurer. Vollständiger Klavier Auszug* [...] *mit französischem und deutschen Text. Drei Acte*, Berlin bei Laue, VN 78, [1826/1827], Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254

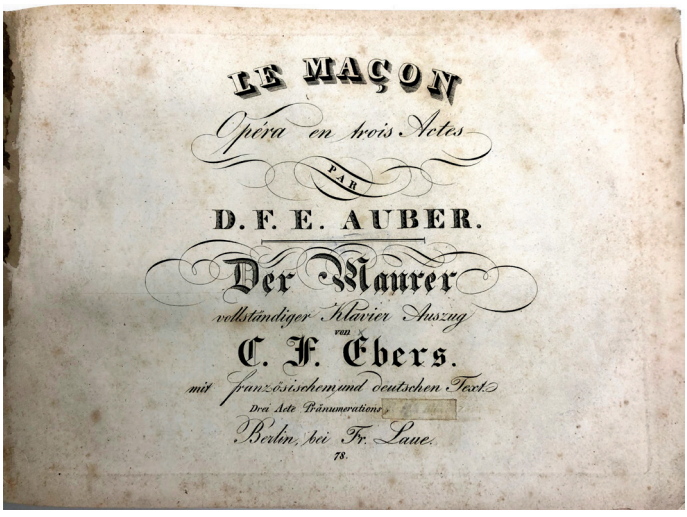


Abbildung 27: Titelseite von: Ebers, Carl Friedrich, *Le Maçon. Opéra en trois Actes par D.F.E. Auber. Der Maurer. Vollständiger Klavier Auszug* [...] *mit französischem und deutschen Text. Drei Acte*, Berlin bei Laue, VN 78, [1826/1827], Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254

Das Querformat verleiht dem Druck eine gute Lesbarkeit und Übersichtlichkeit, allerdings muss man dadurch auch häufig blättern, da bei größeren Ensemblestücken mitunter nur ein System mit fünf Takten auf eine Seite passt (z.B. auf S. 32f.), was den Spielfluss unterbrechen und das Spielen sehr hektisch machen kann. Bei jeder einzelnen Nummer sind die Vortragsbezeichnungen und Metronomangaben zu Beginn abgedruckt. Außer der Ouvertüre und der Introduktion des 1. Aktes sind alle Stücke mit „Berlin chez Fr. Laue" und teils zusätzlich mit „de l'opéra Le Maçon" übertitelt, woraus man schließen kann, dass sie auch für den einzelnen Verkauf gedacht waren. Einzelne signifikante Melodielinien der Orchesterinstrumente wurden zwar nicht extra beschriftet, dafür aber hin und wieder Szenenanweisungen abgedruckt, zum Beispiel bei Nr. 12 im 2. Akt: „Während dieser Musik wird gesprochen". Mitunter ist in diesem Klavierauszug der Notentext sehr gedrängt und unübersichtlich, insbesondere gegen Ende des zweiten Aktes, wo sich mehrere Stimmen ein System teilen und der zweisprachige Text zusätzliche Enge verursacht. Insgesamt gestaltet sich der Stich aber kontinuierlich sauber und das Notenbild klar; artikulatorische und dynamische Bezeichnungen sind durchweg vorhanden.

Der Text entspricht, wie in der Anzeige in der *Berliner Schnellpost* angemerkt, überwiegend dem des Librettos in der Übersetzung von Karl August Freiherr von Lichtenstein (1767–1845) das für die Aufführung auf den Königlichen Bühnen verwendet worden war.[131] Für die Stellen, an denen der Text von Lichtenstein nicht zufriedenstellend mit der Musik harmoniert hatte, verwendete man für den Klavierauszug andere verfügbare Übersetzungen des französischen Librettos von Eugene Scribe (1791–1861) und Germain Delavigne (1790–1868), auf die in dem Zeitungsartikel nicht näher eingegangen wurde.[132] Bei der Ariette Nr. 4 *Ja er ging fort aus meinem Haus* (*En sortant chez moi je sais bien*) von Frau Bertrand im

[131] Abgeglichen wurde der Text des Klavierauszuges mit dem Libretto: Karl August Freiherr von Lichtenstein, *Arien und Gesänge zur Oper in drei Abtheilungen: Der Maurer. Musik von Auber. Nach dem Französischen des Scribe*, Berlin [ohne Jahr], Privatbesitz Jasmin Seib.

[132] Die Übersetzung für die Aufführung im Königsstädtischen Theater von Louis Angely kam erst bei der dortigen Erstaufführung am 17.09.1827 zu Einsatz und wurde vermutlich nicht so viel früher gedruckt. Auf dem Libretto ist kein Jahr angegeben, siehe Louis Angely, *Arien und Gesänge aus der komischen Oper: Der Maurer in drei Akten. Nach dem Französischen der Herren Scribe und Delavigne*, Berlin [ohne Jahr], D-F, Signatur: Sg Mansk Mus II 180/1535, (online: https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/libretti/content/titleinfo/4763341 [02.11.2022]). Eine weitere zeitgenössische Übersetzung ist z.B.: Johann Gabriel Seidl, *Der Maurer und der Schlosser. Romantisch-komisches Singspiel in drei Aufzügen. Nach Scribe und G. Delavigne, mit Berücksichtigung der Auber'schen Musik* [...] *Auf dem k. k. Hoftheater nächst dem Kärtnerthore zum ersten Male dargestellt am 1. August 1826*, D-Ps, Signatur: S nv/La (b) 357–1/4, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11342077?page=1 [02.11.2022]).

1. Akt zum Beispiel, die im Berliner Libretto von Lichtenstein nicht enthalten ist, nutzte Ebers zur Textierung eine Mischung aus dem Libretto der Frankfurter Aufführung (unbekannter Übersetzer)[133] und dem aus Danzig (Übersetzung von Friederike Elmenreich (1775–1845)).[134] Der Arrangeur versuchte folglich auch durch den Klavierauszug, dem Berliner Publikum eine seiner Meinung nach bestmögliche Version des Bühnenwerkes zu liefern.

Laue entschied sich vermutlich nach einer intensiven Markt- und Publikumsbeobachtung für die Herausgabe des Klavierauszuges von Aubers *Le Maçon*. Das Bühnenwerk war sehr erfolgreich in Berlin, denn allein in den knapp zwei Jahren seit seiner Erstaufführung bis 1828 wurde es 28mal an der Königlichen Oper, einmal in Potsdam und einmal im Königlichen Schauspielhaus, allesamt in Lichtensteins Übersetzung, aufgeführt. Die für die erstmalige Aufführung am 17. September 1827 im Königstädtischen Theater von Louis Angely übersetzte Fassung der Oper brachte man dort bis 1828 17mal auf die Bühne.[135] Mit dem Klavierauszug ermöglichte Laue dem Berliner Publikum zudem, zwischen einer französischsprachigen Rezeption des Werkes, wie es vom Komponisten Auber intendiert war, und einer deutschsprachigen Rezeption des Werkes, wie es auf den Berliner Bühnen erklang, zu wählen. Dabei wurde mal der französische, mal der deutsche Text in der oberen Zeile abgedruckt. Der Autor erwähnte in der *Berliner Schnellpost* zudem die einfache Spielbarkeit und den überwiegend korrekten Stich der Musikalie, die das Nachsingen am Klavier für Freizeitmusiker:innen, zum Unterrichten sowie für professionell Musizierende erleichterten. Dies lässt sich zum Beispiel durch einen Blick auf die Nr. 5 im 1. Akt der Oper, das Quartett *Seh ich recht, gnäd'ger Herr!* erkennen (siehe Abb. 27.1): Eine Klavierbegleitung aus sich repetierenden Achtel-Oktaven in der linken Hand und sich nur taktweise wechselnden Achtel-Akkorden in der rechten Hand begleitet die einfach gehaltene Singstimme in den ersten sieben Takten. Auch im Anschluss wird es nicht wesentlich komplizierter – in der Klavierbegleitung wird die Harmonik etwas abwechslungsreicher, während im Gesang als musikalische Herausforderung vor allem das rechtzeitige Einsetzen der eigenen Stimme zu meistern ist.

---

133 *Arien und Gesänge aus Dem Maurer. Oper in drei Aufzügen. Musik von Auber.* [ohne Angabe des Übers.], Frankfurt am Main 1826, D-Mbs, Signatur: Slg.Her 1122 a, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00053788?page=4,5 [02.11.2022]).

134 Friederike Elmenreich, *Arien und Gesänge zu: Der Maurer und der Schlosser. Oper in 3 Abtheilungen. Nach dem Französischen des Scribe* [...] *Musik von Auber*, Danzig 1827, US-Wc, Signatur: ML48 [S448], (online: https://www.loc.gov/item/2010659741 [02.11.2022]).

135 Dies ergab die Auswertung der Datenbank https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830 [02.11.2022] für die Fassung von Lichtenstein (ID: 33707) und die Fassung von Angely (ID: 33708).
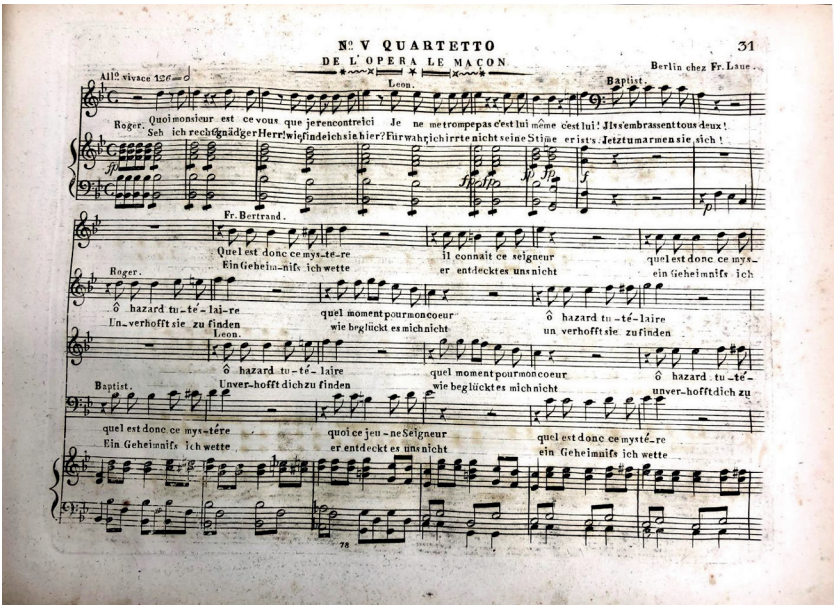


Abbildung 27.1: Der Anfang des Quartetts Nr. 5 aus: Ebers, Carl Friedrich, *Le Maçon. Opéra en trois Actes par D.F.E. Auber. Der Maurer. Vollständiger Klavier Auszug* [...] *mit französischem und deutschen Text. Drei Acte*, Berlin bei Laue, VN 78, [1826/1827], Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254

Der 1. Akt von *Le Maçon* war bereits vor Weihnachten 1826 in den Handel gebracht worden, Akt 2 und 3 folgten am 12. Februar 1827[136] und Laue ließ im *Intelligenz-Blatt der Berliner Schnellpost* im Januar 1827 zudem eine umfangreiche Anzeige abdrucken, die „Zum Beweis, daß der Auszug ganz vollständig ist [...]" ein ausführliches Inhaltsverzeichnis der drei Akte enthielt.[137] Der Klavierauszug schien gut anzukommen, denn nicht nur in der *Schnellpost* findet man positive Rezensionen, sondern auch in der *AmZ* :

> Wir haben daher nur kurz zu versichern, dass der Clavierauszug zweckmässig und leicht ausführbar eingerichtet, das Papier gut und der Stich sehr lesbar ist. Da man nun jetzt in den meisten musikalischen Privat-Gesellschaften, auch wohl nicht selten zum offenbaren Nachtheil der eigentlich häuslichen Musik, den Vortrag solcher Opern, die auf dem Theater Glück machten, vorzugsweise liebt: so

[136] Laues Anzeige im *Intelligenz-Blatt der Berliner Schnellpost* Nr. 4 (08.02.1827), o. Pag., gibt hierüber Aufschluss: „Die beiden letzten Akte des vollständigen Klavier-Auszuges aus dieser Oper mit deutschem und franz. Text werden am 12. Februar ausgegeben werden."

[137] *Intelligenz-Blatt der Berliner Schnellpost* Nr. 1 (08.01.1827), o. Pag.

> ist vorauszusehen, dass dieser neue vollständige Clavierauszug, wie er es vor manchem andern verdient, zahlreiche Freunde finden wird.[138]

Eine ähnlich rosige Zukunft am häuslichen Klavier wurde dem Druck zudem im *Intelligenzblatt* der *Cäcilia* vorausgesagt, wo man auch das Hinzufügen des französischen Textes besonders lobte:

> Ein recht gut gemachter Clavierauszug einer hübschen Oper, welche auch namentlich viele zum Singen am Clavier recht geeignete Arien, Arietten, Duette, Terzette und Quintette enthält, und daher in gesellschaftlichen Kreisen manchen freundlichen Genuss gewähren wird; wobei wir übrigens empfehlen mögten, doch ja, überall wo es anders thunlich ist, den französischen Text lieber als den deutschen zu gebrauchen, durch welchen, wie bei jeder Übersetzung dieser Art, vorzüglich aber bei einer französischen Conversations-Oper wie diese, natürlicherweise allemal gar Manches verloren gehen muss; weshalb denn die Verlaghandlung insbesondere auch dafür Dank verdient, dass sie den französischen Text nicht unterdrückt, sondern ihn, nach Gebühr, sogar oben an gesetzt hat. Die Auflage, 171 Seiten Querfolio, ist correct und gut ins Auge fallend.[139]

In allen Rezensionen war man sich einig, dass sich eine Oper wie Aubers *Le Maçon* sehr gut zum häuslichen Musizieren eignete. Laues Klavierauszug fand somit vermutlich in Berlin und auch darüber hinaus ein breites Publikum und stellte eine lohnende Investition für den Verleger dar.

Der *Freischütz*-Klavierauszug von Schlesinger

Konkurrenzdruck und Risiko waren bei der Herausgabe von Opern-Klavierauszügen nicht unerheblich, wie das bereits in Kapitel 2.3 betrachtete Beispiel des *Freischütz*-Klavierauszugs von Schlesinger zeigt. Genau wie der Klavierauszug von Aubers *Le Maçon* war der *Freischütz*-Klavierauszug primär zum Nachmusizieren in geselligen Kreisen am Klavier intendiert. Obwohl er sicherlich auch bei Theatern und Schauspieltruppen Absatz fand, bildeten Privatpersonen einen wesentlich größeren Kunden-

---

[138] Rezension zum Klavierauszug aus *Le Maçon*, erschienen bei Laue, in: *AmZ*, 29/51 (19.12.1827), Sp. 876. Hier wird der Preis für den Klavierauszug allerdings mit 4 1/6 Taler (4 Taler 5 Silbergroschen) angegeben, was darauf hinweist, dass der günstige, in der *Schnellpost* angegebene Preis möglicherweise der Pränumerationspreis war.

[139] Rezension zum Klavierauszug von *Le Maçon* von Laue *Cäcilia* 7/26 (1828) S. 122. Hier wird der Preis des Klavierauszuges mit 4 ½ Talern (4 Taler 15 Silbergroschen) noch einmal höher angegeben als in der *AmZ*. Wie genau die unterschiedlichen Preise zustande kamen ist nicht rekonstruierbar. Es kann sowohl mit gestiegenen Herstellungskosten, dem tagesaktuellen Börsenkurs des Talers, der sich innerhalb und außerhalb Berlins unterschied, als auch mit Rabatten wie Pränumerationspreisen o.ä. zusammenhängen.

kreis. Der von Trautwein vertriebene, bei Schott in Mainz erschienene Klavierauszug von Carl Zulehner machte Schlesinger preislich derart Konkurrenz, dass er mit allen Mitteln versuchte, die Musikalie öffentlich als Nachdruck zu diskreditieren. Dabei wählte er unter anderem die bereits hier untersuchten Merkmale eines guten Klavierauszugs. Neben dem vermutlich am schwersten wiegenden Argument bezüglich der Qualität des Arrangements – Schlesingers Klavierauszug war von Carl Maria von Weber persönlich erstellt worden – stellte der Berliner Verleger zudem öffentlich die Vollständigkeit des Schott'schen Auszugs in Frage. Seine Anschuldigungen beruhten dabei auf dem insgesamt geringeren Umfang (nur 122 Seiten statt der 178 Seiten des Schlesinger'schen Auszuges), der ihm beim Konkurrenzprodukt zweifelhaft erschien. Die Ouvertüre mit sechs Seiten bei dem Schlesinger'schen und neun Seiten bei dem Schott'schen Klavierauszug suggeriere hingegen, dass Zulehner ihr etwas nicht vom Komponisten Vorgesehenes hinzugefügt habe.[140]

Die öffentliche Rechtfertigung Trautweins, dass der bei ihm vertriebene *Freischütz*-Klavierauszug durchaus vollständig sei und Schlesingers Angaben teils falsch seien,[141] dokumentiert die Relevanz, die dieses Attribut für eine Kaufentscheidung des Berliner Publikums besaß. Die Vollständigkeit eines Klavierauszuges war eines der ausschlaggebenden Argumente für eine Kaufentscheidung, was auch von Veit und Ziegler als Qualitätsmerkmal eines Klavierauszuges erwähnt wird.[142] Selbstredend fand das Wort „vollständig" daher auch Eingang in die Anzeigen der beiden Verleger, um sich das Vertrauen ihrer Kundschaft zu sichern.[143]

In der Tat zeigt der direkte Vergleich der beiden Klavierauszüge,[144] dass beide Ouvertüren vollständig und ohne Hinzufügungen des Bearbei-

---

140 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 95 (08.08.1822), o. Pag.

141 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 97 (13.08.1822), o. Pag.

142 Veit und Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quellen für die Partituredition von Bühnenwerken?*, S. 124.

143 Siehe z.B. die Werbeanzeigen von Trautwein für den Klavierauszug von Webers *Abu-Hassan*, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 212 (12.09.1825), o. Pag., oder Christianis Anzeigen zu dem Klavierauszug von Schmidts *Das Fischermädchen*, in: *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt* Nr. 30 (16.10.1819), o. Pag.

144 Folgende Exemplare wurden für den Vergleich verwendet: Carl Zulehner, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3 Aufzügen von Karl Maria von Weber mit leichter Clavier Begleitung eingerichtet*, Mainz, B. Schott Söhne, VN 1719, Privatbesitz Lavinia Hantelmann; Carl Zulehner, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3. Aufzügen von Karl Maria von Weber mit leichter Clavierbegleitung eingerichtet*, Mainz, B. Schott Söhne, VN 1719, US-NH, Signatur: Box 144 | Folder 765, Digital Collections, (online: https://collections.library.yale.edu/catalog/10000214 [17.08.2021]); Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-B, Signatur: Mus. Kw 230/13, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00027ADF00000000 [07.09.2022]) und Carl

ters sind. Beide Verlage druckten fünf Systeme pro Seite ab, jedoch legte Schott bei der Anlage des Klavierauszuges größeren Wert auf die Spielbarkeit und achtete auf angenehme Seitenumbrüche, die er mit der Anweisung „volti subito" versah. Schlesinger sparte durch engere Takte, Abbreviaturen und keine Rücksicht auf spielteschnisch sinnvolles Wenden zwei Seiten ein, die die musizierende Person weniger blättern musste. Ein wichtiger Grund, warum der Schott'sche Klavierauszug vor Gericht nicht als Nachdruck gewertet wurde, ist vermutlich die Tatsache, dass dort weder Szenenanweisungen noch gesprochene Textpassagen, Angaben zur Instrumentierung oder szenischen Umsetzung abgedruckt sind, die sich im Schlesinger'schen Klavierauszug sämtlich finden und daher ein visuell völlig differentes Druckbild liefern. Dies lässt sich zum Beispiel bei dem Vergleich des Walzers Nr. 3 im 3. Auftritt des 1. Aufzugs zeigen: Während sich im Klavierauszug von Schott der Walzer auf eine Seite begrenzt (siehe Abb. 27.2), dehnt er sich im Schlesinger'schen Exemplar über zwei Seiten aus und ist zudem mit einer Szenenanweisung überschrieben (siehe Abb. 27.3a und 27.3b). Das Klavierarrangement unterscheidet sich nur minimal und auch der spieltechnische Anspruch der beiden Drucke ist ähnlich.

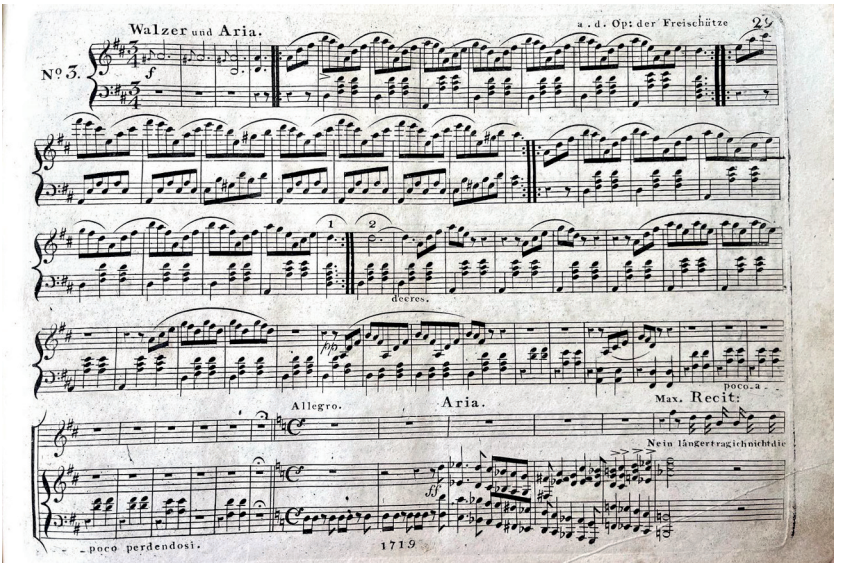


Abbildung 27.2: Walzer Nr. 3 aus dem 3. Auftritt des 1. Aufzugs im *Freischütz*-Klavierauszug von Carl Zulehner, erschienen in Mainz bei B. Schott's Söhne, VN 1719, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Maria von Weber, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3. Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*. Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088; PN innen: 1078, D-KA, Signatur: DonMusDr 2998, (online: http://digital.blb-karlsruhe.de/id/4694100 [17.08.2021]).
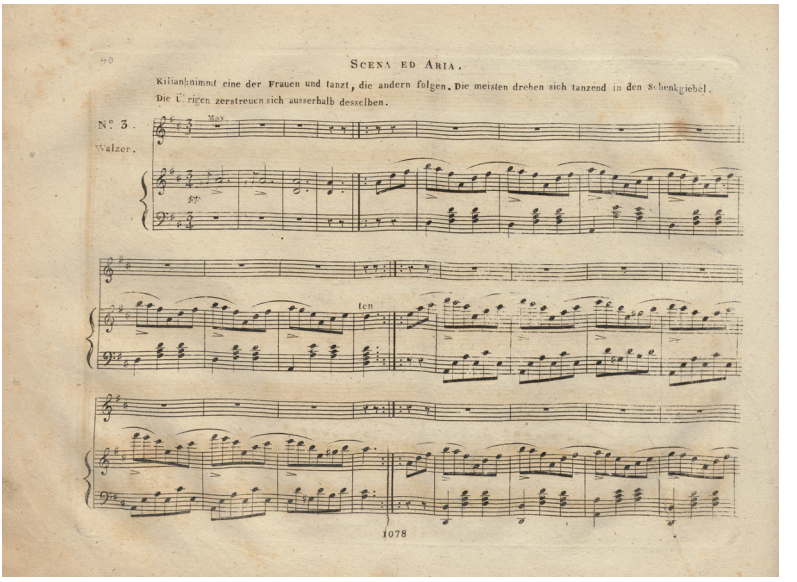


Abbildung 27.3a: Erste Seite des Walzers Nr. 3 aus dem 3. Auftritt des 1. Aufzugs im *Freischütz*-Klavierauszug von Carl Maria von Weber, erschienen in Berlin bei Schlesinger, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. Kw 230/13
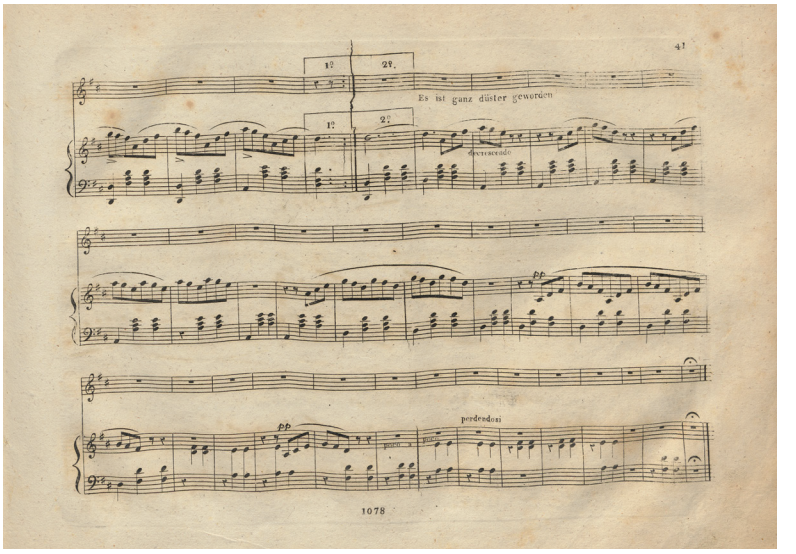


Abbildung 27.3b: Zweite Seite des Walzers Nr. 3 aus dem 3. Auftritt des 1. Aufzugs im *Freischütz*-Klavierauszug von Carl Maria von Weber, erschienen in Berlin bei Schlesinger, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. Kw 230/13

Der große Unterschied zwischen den Seitenanzahlen der beiden Klavierauszüge insgesamt kam aber nicht – wie von Schlesinger behauptet – daher, dass der Schott'sche Auszug nicht vollständig gewesen wäre, sondern war darin begründet, dass Schlesinger sehr großzügig mit dem Papier umgegangen ist und nicht nur für jede Stimme ein Notensystem abgedruckt, sondern auch alle Szenenanweisungen als Textblöcke hinzugefügt hat. Mitunter bleiben bei ihm über Seiten hinweg Notensysteme leer (z.B. auf S. 25 ganze sechs leere Notenlinien), um dann irgendwann mit einer Singstimme gefüllt zu werden. Solcherlei Platzverschwendungen ließ Schott nicht zu – bei ihm mussten sich mehrere Singstimmen ein System teilen, was zu Unübersichtlichkeit führen konnte, denn diese Sparsamkeit des Mainzer Verlags erzeugte ein sehr gedrängtes Noten- und Textbild. Zum Teil war dies auch bei Schlesinger der Fall, was er jedoch durch den Austausch von Platten korrigierte.

Die ausgetauschten Platten der Klavierauszüge aus Schlesingers Verlag sind ein hilfreiches Indiz für das Herausarbeiten besonders beliebter Stücke der Oper und helfen zudem beim Datieren überlieferter Drucke, die so in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden können. Das liegt daran, dass die von Schlesinger ausgetauschten, neuen Platten mit größeren Plattennummern versehen wurden als die älteren. Ein solch eindeutiger Hinweis ist jedoch nicht der Standardfall bei Berliner Musikdrucken der Ära Brühls und stellt hier eine Ausnahme dar, weswegen Favoritstücke einer Oper nur selten auf diese Weise herausgearbeitet werden können.

Drei verschiedene Exemplare des Schlesinger'schen Klavierauszuges[145] wurden hinsichtlich ihrer Plattennummern verglichen: Der erste Klavierauszug D-B (1), der sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet, ist der älteste der drei, was sich an den überwiegenden Plattennummern mit einem kleineren Druckbild festmachen lässt. Bei ihm ist auf S. 50 (Caspers Lied *Hier im ird'schen Jammertal*) eine Plattennummer sowie der Text der drei Liedstrophen eng untereinander abgedruckt, wobei sich bereits starke Abnutzungsspuren der Platte, insbesondere auf der linken Seite, abzeichnen. Das zweitälteste Exemplar D-F der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main weist auf S. 50

[145] Verglichen wurden hier die Exemplare (chronologisch geordnet): D-B, Signatur: Mus. Kw 230/13 hier abgekürzt als D-B (1); Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-F, Signatur: Mus. 1932/147, hier abgekürzt als D-F, und Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-B, Signatur: Weberiana Cl. IV A, Bd. 30 No. 60, (digitalisiertes Ex.: http://resolver. staatsbibliothek-berlin.de/SBB00027CB800000000 [23.05.2022]), hier abgekürzt als D-B (2).

bereits eine ausgetauschte Platte auf, die man anhand der fehlenden Plattennummer erkennen kann. Die verwendete Druckplatte ist etwas größer und der Text des Liedes durch den dadurch weiteren Abstand besser lesbar (vgl. Abb. 28 und 29). Der Abzug ist in D-F klarer als bei dem sich ebenfalls in Berlin befindenden Exemplar D-B (2) (siehe Abb. 30), das von der Bibliothek auf 1825 datiert wurde. Da sowohl in D-F und D-B (2) auf S. 50 keine Plattennummer abgedruckt ist, kann man davon ausgehen, dass dieselbe Platte für den Druck verwendet wurde.

Die ausgetauschten Platten geben Hinweise auf besonders beliebte Stücke der Oper, weshalb Caspers Lied aus dem 1. Aufzug eindeutig zu den beliebteren Nummern, die bevorzugt einzeln gekauft wurden, gehörte (vgl. Tab. 8). Ännchens Romanze und Arie *Einst träumte meiner seel'gen Baase* (S. 125–131) aus dem 3. Aufzug musste bereits im Exemplar D-B (1) mit neuen Platten gedruckt werden, die wiederum bereits starke Abnutzungsspuren aufweisen (z.B. einen Riss auf S. 131). In D-F ist der Abzug wieder stark und deutlich gestochen, während in D-B (2) erneut erste Abnutzungsspuren zu sehen sind. Besonders beliebt war auch das auf Ännchens Arie folgende *Volkslied der Brautjungfern* und der daran anschließende *Jägerchor* sowie das Finale der Oper. Bei allen drei Stücken sind in den drei Exemplaren große Plattennummern zu finden und bei D-F und D-B (2) weist S. 158 im Finale ohne Plattennummer darauf hin, dass diese seit dem Druck von D-B (1), wo die Nummer unten abgedruckt ist, ausgetauscht werden musste. Die ausgetauschten Platten dokumentieren, dass Schlesinger trotz des Konkurrenzproduktes von Schott eine große Zahl von Klavierauszügen verkaufte und immer wieder weitere Exemplare nachdrucken musste.

Einzelne Gesangstücke des Klavierauszuges waren nicht nur bei Schlesinger separat erhältlich, sondern auch bei Schott. Dabei weisen die beliebtesten, das *Volkslied der Brautjungfern* und der *Jägerchor* (vgl. Tab. 8) bezüglich der Seitengestaltung unterschiedliche Merkmale auf: Bei Schlesinger nehmen die Chöre jeweils drei beziehungsweise fünf Seiten ein, wobei auf der zweiten Seite des Brautjungfernliedes (S. 137) der Text der Strophen zwei bis vier gesondert am Seitenende abgedruckt ist und die dritte Seite mit dem ausklingenden Abgang der Brautjungfern sich leicht von dem Rest des Liedes trennen lässt. Schlesinger konnte so das Lied auch herausgelöst aus dem dramatischen Kontext der Oper gut verkaufen. Kund:innen, die das Lied unabhängig vom restlichen Bühnenwerk musizieren wollten, kauften dann möglicherweise eine Version des Druckes ohne den in den szenischen Ablauf der Oper integrierten Ausklang des Liedes. Ob Schlesinger tatsächlich das Brautjungfernlied in diesem Format verkaufte, ist anhand von überlieferten Quellen nicht rekonstruierbar.
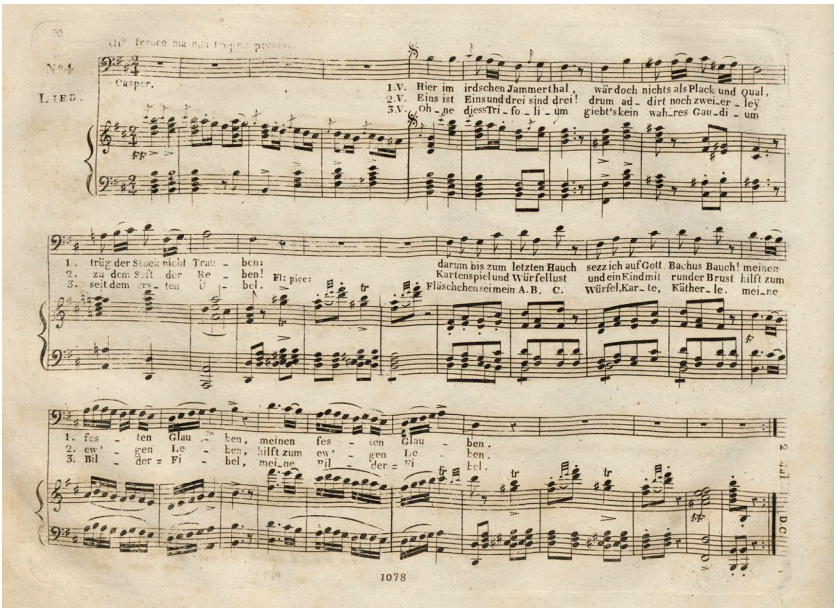


Abbildung 28: S. 50 des Schlesinger'schen *Freischütz*-Klavierauszuges D-B (1) mit der alten Platte

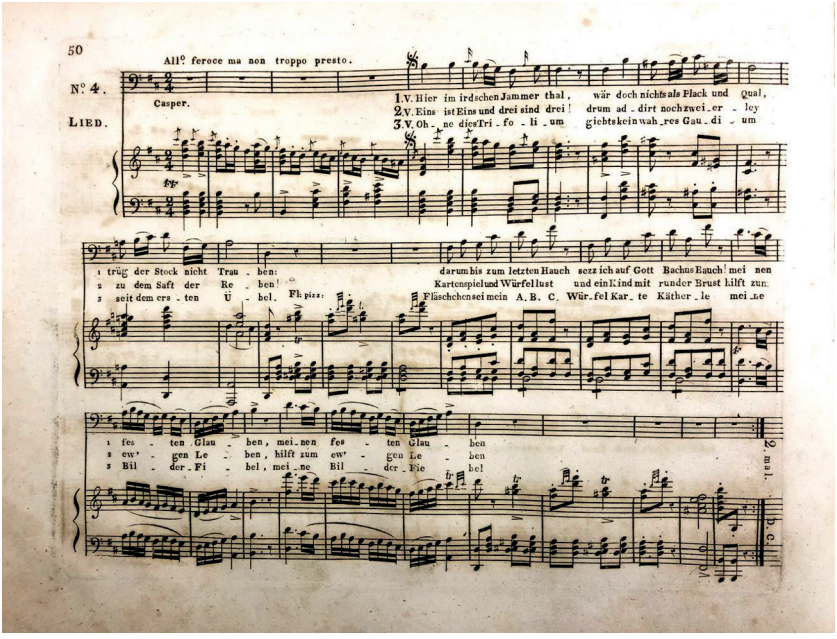


Abbildung 29: S. 50 des Schlesinger'schen *Freischütz*-Klavierauszuges D-F mit der ausgetauschten neuen Platte (früher Abzug)

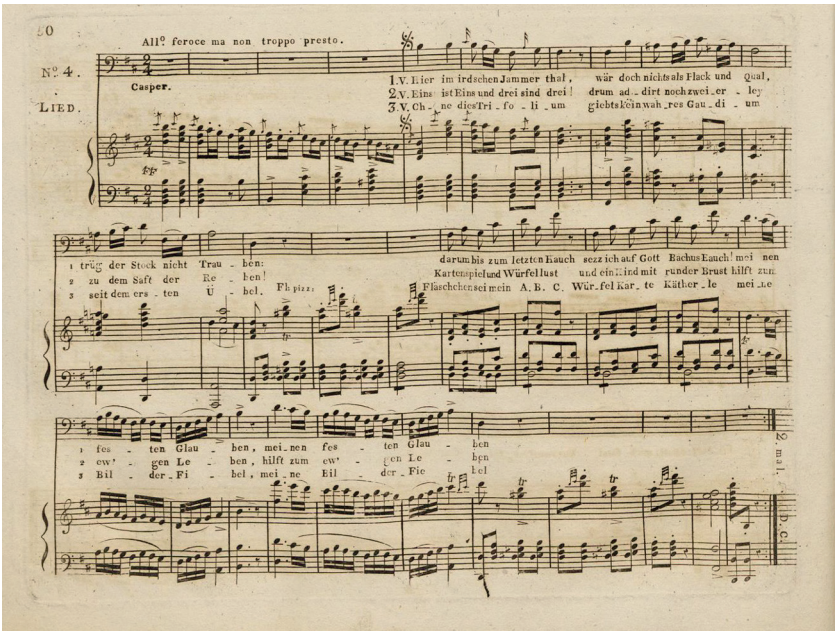


Abbildung 30: S. 50 des Schlesinger'schen *Freischütz*-Klavierauszuges D-B (2) mit der ausgetauschten neuen Platte (später Abzug)

Ein Exemplar vom *Volkslied der Brautjungfern* für Klavier oder Gitarre (VN 1101) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn zeigt, dass auch hier die Strophen auf der zweiten Seite abgedruckt sind, die dritte Seite mit dem Ausklang des Liedes jedoch im Heft enthalten ist.[146]

Ein Layout, das den Verkauf des Liedes losgelöst aus seinem dramatischen Kontext befördert, ist bei dem Klavierauszug aus dem Verlag Schott nicht beachtet worden. Das Lied (S. 94–95) ist mitsamt dem Abgang der Brautjungfern auf zwei Seiten gedruckt, wobei der Text der vier Strophen direkt unter den Noten steht. Das reduziert zwar den darauffolgenden *Jägerchor* platzsparend auf vier Seiten (S. 96–99), ist jedoch für das von der Oper losgelöste Musizieren nicht so geeignet wie die Version von Schlesinger. Dennoch waren sowohl von Schlesingers als auch von Schotts Auszug die einzelnen Stücke beim Berliner Publikum gefragt, denn sie wurden von beiden Verlagen separat in den Musikalienhandlungen angeboten.[147]

146 Carl Maria von Weber, *Volkslied der Brautjungfern aus der Oper: Der Freischütz*, Berlin, Schlesinger, VN 1101, D-BNu, Signatur: PGB 2' 1024, (Teil eines Sammelbandes aus dem Nachlass des Prinzen Georg von Preußen, online: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1–232931 [02.11.2022]).

147 Siehe z.B. Trautweins Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 106 (03.09.1822), o. Pag., bzw. Schlesingers Anzeige, in: *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 148 (11.12.1821), o. Pag.

Ein besonderes Argument für den Kauf des von Zulehner arrangierten Klavierauszugs stellte der Preis dar, der mit 4 Talern 4 Groschen im Vergleich zu Schlesingers 6 Taler 12 Groschen teuren Drucks wesentlich günstiger war. Schlesinger begründete seinen Verkaufspreis sowohl mit dem größeren Umfang als auch mit dem Argument, dass er den Komponisten für die Verlagsrechte entlohnen musste.[148] Beim Vergleich der beiden Klavierauszüge fällt zudem auf, dass Schlesingers Auszug auf einheitlichem Papier gedruckt wurde, das bei dem Auszug von Schott wiederum sehr unterschiedlich ausfiel. Die wechselhafte Papierqualität innerhalb einer Musikalie, die eine etwas seltsam anmutende Haptik bei dem Wechsel zwischen dickem und dünnem Papier erzeugt, fällt bei Drucken des Mainzer Verlags häufiger auf. Für die sich ebenfalls in der Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main befindenden Schott'schen Drucke *Choix d'Airs de l'Opera L'Enlevement du Serail (Entführung) par W.A. Mozart pour le Piano-Forte* (VN 2171)[149] und *Ouverture de l'Opera Otello ou l'Africano di Venezia par G. Rossini arrange pour Piano-Forte* (VN 1310)[150] ist zum Beispiel ebenfalls eine ungleichmäßige Papierqualität feststellbar.

Je nach Kaufgrund eines Opern-Klavierauszuges legte die Berliner Kundschaft mehr oder weniger Wert auf eine hohe Qualität des Papieres. Die Drucke waren offenbar besonders beliebt als Weihnachtsgeschenke, zu welchem Zweck sie von Schlesinger bereits „elegant gebunden"[151] in seiner Verlagshandlung angeboten wurden. Lili Parthey bekam zum Beispiel zu ihrem 16. Geburtstag Opern-Klavierauszüge geschenkt, wie sie in ihrem Tagebuch notierte:

> „2.10.[1816] Mein Geburtstag. [...] Ich bekam sehr viel geschenkt. [...] Noten von der Stock und dem Staatsrath. Don Juan von der Bloch. Figaro und die Schweizerfamilie von den Eltern usw. [...].[152]

Da Opern-Klavierauszüge nicht nur tagesaktuellen Musikvorlieben unterworfen waren, lohnte sich die Investition in einen stabileren Einband,

---

148 Siehe Schlesingers Einsendung *Über den Klavier-Auszug des Freischütz von Carl Maria v. Weber* [...], in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 105 (31.08.1822), o. Pag. Pro Bogen verlangte Schlesinger letztendlich jedoch nicht signifikant mehr als Schott: die 4 Silbergroschen 4 Pfennigen (Schlesinger) im Vergleich zu 4 Silbergroschen (Schott) waren vermutlich der höheren Papierqualität bei Schlesinger geschuldet.

149 Wolfgang Amadeus Mozart, *Choix d'Airs de l'Opera L'Enlevement du Serail (Entführung)* [...] *pour le Piano-Forté*, Mainz, B. Schott's Söhne, VN 2171, D-F, Sammelband Dorothée Misch: Signatur: Mus. pr. Q 50/673 (Nr. 4).

150 Giaocino Rossini, *Ouverture de l'Opera Otello ou L'Africano di Venezia* [...] *arrange par Piano-Forte*, Mainz, B. Schott's Söhne, VN 1310, D-F, Sammelband Dorothée Misch: Signatur: Mus. pr. Q 51/28 (Nr. 3).

151 Siehe z.B. Schlesingers Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 150 (14.12.1822), o. Pag.

152 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 78f.

der die Langlebigkeit bei der Nutzung und Aufbewahrung gewährleistete. Der *Freischütz*-Klavierauszug D-F ist vermutlich eine solche zeitgenössische „elegant gebunden[e]“[153] Musikalie, die es durch den Nachlass des Juristen Dr. August Haueisen in die Frankfurter Universitätsbibliothek geschafft hat. Die Noten sind in einen Pappeinband aus türkisgrünem, leicht schillerndem Papier eingebunden und auf der Vorderseite mit einer schwarzen Lederraute beklebt, in die in goldenen Lettern „Der Freischütz“ geprägt wurde (siehe Abb. 31). Ob dieser Einband zu Schlesingers Service zählte oder von einem externen Buchbinder gemacht wurde, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die Bände D-B (1) und D-B (2) sind mit marmoriertem Pappeinband und rotem Oval mit goldener Prägung bei ersterem und dunkelgrünem Halbledereinband beim zweiten ebenfalls aufwändig ausgestattet.[154]



Abbildung 31: Einband des *Freischütz*-Klavierauszuges D-F, Signatur: Mus. 1932/147 aus dem Vorbesitz August Haueisens

[153] Siehe Schlesingers Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 150 (14.12.1822), o. Pag.

[154] Das Exemplar D-B (1) gehörte einem Friedrich Reinick, dessen Wappen, ein Anker, der von einer aus einer Wolke kommenden Hand gehalten wird, mit dem Namen darunter vorne im Band eingeklebt ist.

Den prächtig gebundenen Opern-Klavierauszügen wurde nicht nur in ihrer Funktion als Geschenk, sondern auch beim geselligen Musizieren am Klavier sowie als auf dem Klavier dekorativ aufgestellte Musikalie ein repräsentativer Charakter verliehen. Anders verhielt es sich mit vierhändigen Opern-Klavierauszügen und Klavierauszügen ohne Text, die seltener kostspielig eingebunden überliefert sind.[155] Offenbar kam ihnen eine weniger repräsentative und mehr gesellige, unterhaltende Funktion zu, als den zweihändigen Klavierauszügen.

Opern-Klavierauszüge ohne Text

Zu den Opern-Klavierauszügen ohne Text zählen nicht nur zweihändige Arrangements, sondern auch vierhändige. Insbesondere erstere wurden zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Musikverlagen nur von besonders beliebten Opern angefertigt.[156] Vierhändige Opern-Klavierauszüge waren im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Unterhaltung in geselligen Kreisen beliebt, weswegen der Berliner Musikalienmarkt ein entsprechend vielfältiges Angebot bereithielt. Da die Arrangements primär für Freizeitmusiker:innen gedacht waren, wurden sie spieltechnisch möglichst schlicht gehalten.[157] Das vierhändige Musizieren am Klavier diente neben der originalgetreueren harmonischen und melodischen Umsetzung der Ursprungswerke, die vier Hände auf dem Instrument ermöglichten, auch der sozialen Interaktion. Da man zu diesem Zweck dicht nebeneinandersaß und sich hin und wieder Hände beim Spielen überkreuzten oder berührten, kamen sich die Musizierenden auf diese Weise unweigerlich näher. „Zwei Menschen an einer Klaviatur, die sie sich zu teilen gezwungen sind, eine Szene, die sich oft alles andere als unschuldig darstellt – halb Balz, halb Pokerspiel“,[158] beschreibt Adrian Daub in seinem Buch *„Zwillingshafte Gebärden“. Zur kulturellen Wahrnehmung des*

---

155 Siehe z.B. den in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main überlieferten Klavierauszug von Carl Maria von Webers *Oberon* aus der Bearbeitung Ferdinand Wustrows (D-F, Signatur: Mus.pr.Q 18/4066), der nur mit einem flexiblen, dünnen Pappumschlag, auf den die Titelseite des Druckes noch einmal aufgeklebt ist, versehen wurde. Das sich im Privatbesitz der Autorin befindliche Exemplar des gleichen vierhändigen Klavierauszuges ist ebenfalls nur durch einen Pappumschlag ähnlicher Beschaffenheit geschützt.

156 Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

157 Loos, *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts*, S. 27. In den 1820er Jahren kam zudem die Praxis auf, die Opernouvertüren bei Klavierauszügen vierhändig zu setzen, die Gesangspartien jedoch zweihändig, ebenda, S. 28.

158 Daub, *„Zwillingshafte Gebärden“*, S. 10.

vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert, diese primär bürgerliche Spielpraxis, wobei er erwähnt, dass sie sowohl im Familienkreis als auch in Salons oder Soiréen, zu pädagogischen Zwecken im Klavierunterricht und repräsentativ für oder mit Gästen ausgeübt wurde.[159]

Im häuslichen, privaten Raum spielten überwiegend Frauen Klavier, denn ein Musikinstrument zu beherrschen war Teil des bürgerlichen Bildungsideals und diente gleichzeitig als Statussymbol. Ein teures und sperriges Instrument wie das Klavier verlangte nicht nur finanziellen Wohlstand, sondern auch eine große Wohnung, in der es Platz fand. Zudem musste die spielende Person über genügend Übungszeit verfügen, was schließlich bei repräsentativen Hauskonzerten oder anderen geselligen Unterhaltungen den Gästen indirekt demonstriert wurde: Je schöner die Tochter des Hauses Klavier spielte, desto mehr Freizeit stand ihr zur Verfügung, um ihre Fähigkeiten zu schulen, und desto wohlhabender war die Familie, um ihr dieses Maß an Freizeit und Unterricht zu ermöglichen.[160] Dabei war es jedoch auch wichtig, dass die Frau nicht zu virtuos Klavier spielte, denn um als potenzielle Heiratskandidatin attraktiv zu sein, durfte sie zum einen Männer nicht an Talent übertreffen und sich zum anderen nicht von ihren zukünftigen hausfraulichen Pflichten durch das Klavierüben ablenken lassen, das lediglich als Schmuck dienen sollte. Klavierauszüge mit geringerem spieltechnischem Anspruch sowie vierhändige Klavierauszüge richteten sich daher insbesondere an ein weibliches Publikum.[161]

Die Musikalie fungierte dabei nicht nur als Medium zum Kennenlernen von orchestrierten Stücken, sondern diente auch der Rezeption der auf der Bühne gehörten und gesehenen Werke. Während des Spielens wurde der visuelle Teil der Aufführung durch die akustisch hervorgerufenen Sinnesreize ins Gedächtnis gerufen.[162] Neben den vierhändigen Opern-Klavierauszügen kamen zudem in den 1820er Jahren zu diesem Zweck untextierte Klavierauszüge auf den Markt, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts an Popularität gewannen. Sie ermöglichten jene Rezeption ohne gesangliche Fähigkeiten oder zusätzliche Musizierende im privaten Raum, hatten jedoch den Nachteil, dass der ursprüngliche Klang des Bühnenwerkes noch weiter reduziert wurde – zumindest, wenn der spieltechnische Anspruch des Klavierauszuges moderat bleiben sollte. Dieses Problem behoben wiederum die vierhändigen Arrangements, die

---

159 Daub, „*Zwillingshafte Gebärden*“, S. 12.

160 Ebenda, S. 35–37. Vgl. zudem Kapitel 3.2.1.

161 Vgl. Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart u.a. 2000, S. 188–198.

162 Bettina Schlüter, „Musikalische „Unterhaltungs“-Techniken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Anna Ananieva, Dorothea Böck und Hedwig Pompe, Bielefeld 2011, S. 121–140, hier S. 132f.

jedoch den Nachteil hatten, dass sie nicht von einer Person allein gespielt werden konnten. In der *Berliner Schnellpost* fasste man 1826 die Vorteile des vierhändigen Klavierauszuges in geselliger und klanglicher Hinsicht aus zeitgenössischer Perspektive folgendermaßen zusammen:

> Eben so gewiß ist es indeß, daß in Klavier-Auszügen zu zwei Händen solche Compositionen nicht in allen ihren Einzelheiten, und ihrem eigentlichen Geiste nach, vollständig wiedergegeben werden können, daß, selbst wenn dies der Fall wäre, die Execution derselben zu schwierig wird, und daß diese untadelhaft, mit dem gehörigen Eindringen in den Sinn und in die Nüancen des Tonsatzes, nur von sehr geübten Spielern zu erwarten ist. Ein Arrangement [...] à quatre mains bleibt daher immer etwas sehr Wünschenswerthes; es befördert die gesellige Unterhaltung ungemein, indem zwei Spielende in freundschaftlicher Verbindung an der Ausführung Antheil haben können, und diese fällt alsdann auch dem Originale möglichst gemäß und treu aus, ohne darum für beide Theile gerade exessiv schwierig zu werden.[163]

Diese Einschätzung, die mit Werbung für in Laues Verlag erschienenen vierhändigen Klavierauszügen der Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven einhergeht, zeigt die Vorteile der Arrangements auf, die sich auch auf Opern-Klavierauszüge übertragen lassen. Bei Opern spielt jedoch – im Gegensatz zu kammermusikalischen Werken – der Text eine wichtige Rolle, weswegen sich im *Beiwagen für Kritik und Antikritik der Berliner Schnellpost* in Bezug auf diesen Artikel zu vierhändigen Opern-Klavierauszügen folgendermaßen geäußert wurde:

> In Nr. 98. der Schnellpost hatten wir bei Gelegenheit mehrere empfehlenswerther Arrangements classischer Instrumental-Werke für das Pianoforte zu vier Händen, der Vortheile gedacht, den solche Arrangements besonders für die Dilettanten hätten, welches Vergnügen und welche angenehme Rückerinnerungen sie ihnen gewährten. [...] Mode ist indeß die, auch Gesangsachen, z.B. ganze Opern, mit Hinweglassung des Textes zu vier Händen für das Klavier einzurichten, durch welche Prozedur offenbar die dramatischen Intentionen des Komponisten rein vernichtet werden müssen, und seine Musik rein zu bloßer Instrumental-Musik ohne höhere Bedeutung und tiefern Sinn herabgewürdigt werden muß [...] Es mag Solches bequem sein, und das um so mehr, da sich selten Sänger und Spieler zusammen finden, die geübt, gebildet, fertig und zahlreich genug sind, eine Oper am Klavier zu singen, taugt aber gewiß nichts, aus den schon angeführten Gründen, und kann höchstens nur für solche Gesanges-Werke zulässig sein, die eine so große Fülle von Melodie enthalten, daß sie auch ohne Worte, ohne Hülfe des Textes und des Drama sich verständlich machen, und an-

[163] Art. *Musikalisches*, in: *Berliner Schnellpost* 1/98 (16.08.1826), S. 392.

> genehm unterhalten können. [...] Zu den erstgenannten Opern sind aber wohl unstreitig die Mozart'schen zu zählen, die obenein aus Gründen edlerer, ja der edelsten Gattung, überall so bekannt und beliebt sind, daß beinahe wohl Jeder die Situation, in welcher jedes Musikstück vorkommt, im Gedächtnisse hat, und den Text auswendig weiß (und das gehört wohl offenbar dazu, wenn ein Arrangement einer Oper, es sei welcher Art es wolle, zweckmäßig sein und verstanden werden soll). Besonders dürfte dies mit der ganz eigentlichen Volksoper, der „Zauberflöte", der Fall sein, von welcher ein Arrangement à quatre mains von C.F. Ebers, uns vorliegt, das vor Kurzem bei F. Laue in Berlin erschienen ist, und von dem wir mit der wärmsten Empfehlung sprechen können.[164]

Den Autor störte vor allem an den vierhändigen Klavierauszügen, dass die Dramatik eines Bühnenwerkes aufgrund des fehlenden Textes verloren ging, weswegen er der Meinung war, die Bearbeitungen dürften nur von solchen Opern angefertigt werden, deren Text sich bereits auswendig in den Köpfen der Rezipient:innen befinde. Trotz der Praktikabilität von vierhändigen Arrangements, die das Nachspielen einer Oper ohne viele zusätzliche Musizierende ermöglichten, erachtete er nicht alle Opern als dafür geeignet, in dieser Art bearbeitet zu werden. Seiner Meinung nach mussten die Bühnenwerke nicht nur melodisch so aufgestellt sein, dass sie auch ohne Text das Opernsujet vermitteln konnten, sondern auch besonders bekannt bei den Musizierenden sein. Da es sich auch bei diesem Artikel vermutlich um eine verschleierte Bewerbung eines bei Laue erschienenen, von Carl Friedrich Ebers arrangierten vierhändigen Klavierauszuges von Mozarts *Zauberflöte* handelte, benannte der Autor hier das Bühnenwerk, als „Volksoper" bezeichnet, für vierhändige Arrangements als ein besonders geeignetes Beispiel. Über dieselbe Opernbearbeitung äußerte sich, vermutlich aufgrund des Abstandes zum Verlag neutraler, auch ein Autor in der *AmZ*:

> So wunderlich der Gedanke ist, sich Opern ohne Gesang vorzuspielen oder vorspielen zu lassen, besonders Mozartsche, deren Gesang ein wahrer, ausdrucks- und charactervoller, kein blosses Figuriren der Singstimmen ist: so ist er doch beliebt und diess Verfahren einigermassen Mode geworden – wahrscheinlich, weil so aufs Leichteste und Bequemste der Spieler sich die ihm bekannten Werke in's Genächtniss [!] zurückrufen kann; Mode aber, das weiss man ja, nimmt keine Raison an. Man lässt am besten sie ohne Widerrede walten: es dauert ohnehin nicht lange mit ihr. – Hr. E. scheint bey dieser Bearbeitung es den Liebhabern vorzüglich leicht haben machen wollen; sonst hätte sich für die harmonisch ausgearbeitetern Sätze viel mehr thun lassen. Hat er diese Absicht gehabt

[164] Art. *Musikalisches*, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/41 (01.11.1826), o. Pag.

> und darum so Manches aufgeopfert: so hat er sie auch erreicht. Dass sich die erhabenen oder edeln Stücke, bey denen die Tiefe der Stimmlagen so ganz entschieden mitwirken soll und mitwirkt, in einer solchen Umstellung des melodischen Gesanges – z.B. des Priesterchors: O Isis und Osiris, eine, der Arie: In diesen heilgen Hallen, gar zwey Octaven höher hinauf – curios ausnehmen: das hat seine Richtigkeit. – Das Werk ist sehr gut gestochen.[165]

Diese Rezension dokumentiert, dass noch 1827 vierhändige Opern-Klavierauszüge und zweihändige Opern-Klavierauszüge ohne Text als kuriose Modeerscheinung wahrgenommen wurden, denn solche Arrangements bot der deutschsprachige Musikalienmarkt erst ab ungefähr 1819 an.[166] Zuvor druckten die Musikverleger:innen nur vierhändige Bearbeitungen von Opern-Ouvertüren oder reinen Instrumentalstücken aus den Bühnenwerken. Als Zielgruppen für die vollständigen zwei- und vierhändigen Opern-Klavierauszüge ohne Text wurden in allen drei Rezensionen ausdrücklich Dilettant:innen und Liebhaber:innen benannt. Dabei ging es dezidiert nicht um das Sammeln, Besitzen oder Repräsentieren von Bildung, wie es bei den Opern-Klavierauszügen mit Text bereits beobachtet wurde, sondern um das vierhändige Spielen an sich. Die gesellschaftliche Wahrnehmung wies dem vierhändigen Klavierspiel zwischen 1815 und 1828 den häuslichen, intimen Raum zu, in welchem es sich zu einer Art Ritus im Alltag der bürgerlichen Bevölkerung entwickeln konnte. Im öffentlichen Raum, etwa auf der Konzertbühne empfand man im 19. Jahrhundert das vierhändige Klavierspiel als etwas Lächerliches.[167] Die von besonders beliebten tagesaktuellen Opern (wie Webers *Freischütz* und *Oberon* oder Mozarts *Zauberflöte*) in Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 veröffentlichten vierhändigen Klavierauszüge waren daher rein für den privaten Gebrauch zu Hause gedacht. Genauso verhielt es sich mit zweihändigen Klavierauszügen ohne Text, die ebenfalls nur von besonders beliebten tagesaktuellen Opern im Berlin der Ära Brühls hergestellt wurden.[168]

Für das häusliche Musizieren von Dilettant:innen erschienen zudem Opern-Klavierauszüge mit leichter Klavierbegleitung (z.B. vom *Freischütz*), die das gesellige Musizieren am Klavier, wie es bei Familie Parthey zum Beispiel mit den Mozartopern stattfand, erleichterten. Für professio-

---

[165] Rezension zu *La Flûte magique, Opéra en deux actes, comp. par Mozart, arrangée à quatre mains pour le Pianoforte par C.F. Ebers*. Berlin. Laue, *AmZ* 29/15 (11.04.1827), Sp. 262f.

[166] Vgl. z.B. für Mozarts *Don Giovanni*: Klitzing, *Don Giovanni unter Druck*, S. 209–212.

[167] Daub, „*Zwillingshafte Gebärden*“, S. 91–99.

[168] Vgl. die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

nelle Musiker:innen und Liebhaber:innen, die sich mit einem möglichst originalgetreuen Werk auseinandersetzen wollten, waren solche stark vereinfachten und reduzierten Opern-Klavierauszüge jedoch ungeeignet. Für diese Zielgruppe gab es von den Berliner Musikverlagen ein Angebot an Klavierauszügen, das nicht nur spieltechnisch wesentlich schwieriger, sondern auch mit einem höheren ästhetischen Anspruch ausgestattet war.

3.4 Der Klavierauszug für die Bühne und für Liebhaber:innen

Als der Opern-Klavierauszug in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den deutschsprachigen Musikalienmarkt kam, bestanden die Anforderungen an dieses Arrangement noch darin, dass die Melodiestimme des Bühnenwerkes möglichst in den Vordergrund gerückt und nicht durch übermäßige Harmonisierungen verschleiert werden sollte, weswegen man die Begleitung auf ein generalbassartiges Grundgerüst reduzierte. Mit den sich weiter entwickelnden Anforderungen der Kund:innen bekamen die Klavierauszüge mehr und mehr den Anspruch, eine künstlerisch wertvolle Abbildung ihrer Vorlage zu sein.[169] In der *BamZ* wurden 1826 die Anforderungen des professionellen Kund:innenkreises an einen zeitgenössischen Klavierauszug und den damit einhergehenden Zwiespalt des eigenen und allgemeinen Kunstanspruches folgendermaßen beschrieben:

> Soll ein Klavierauszug als Kunstwerk erscheinen, soll er nicht das Kunstwerk, das er darstellen will, als solches vernichten, so muss er das, was im Originale das Orchester wirkt, auf dem Klaviere – möglichst – nachwirken. Den Klavierauszügen einigermassen ähnlich sind Uebersetzungen, weit mehr Kupferstiche nach Gemälden, besonders Oelgemälden; auch bei letztern ist das Surrogat unverhältnissmässig ärmlicher und nicht in allen, nicht einmal in den meisten und vorzüglichsten Bedingnissen zur Darstellung des Originals zureichend. [...] Der erste Anfang des Klavierauszugs wurde, wie es scheint, durch das Bedürfniss der Sänger (und Dilettanten) veranlasst, die Solosachen ausser der Partitur zu haben, um sie zu üben und als Singstimme bei Aufführungen zu gebrauchen. Daher beschränkte sich der Klavierauszug auf die Solosachen mit Uebergehung der Chöre und Ensembles und enthielt neben der Singstimme nur einen bezifferten Bass, allenfalls in Ritornellen u.s.w., die Oberstimme. [...] Denn was verlangen wir von unsern Partituren und was leisten die unserer Künstler (die diesen Namen verdienen) wirklich? Wir sehen ein Orchester, wo das Chor der Bläser eben so und noch viel vollständiger besetzt ist, als das der Saiten,

[169] Richard Schaal und Klaus Burmeister, Art. „Klavierauszug, Zum Begriff", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15165 [15.11.2021].

> wo wir, sobald wir wollen über ein dreifaches Chor, Saiten, Röhre und Bleche (die Schlage- und Tasteninstrumente ungerechnet) gebieten, deren jedes der Selbständigkeit fähig ist. Jedes dieser Chöre muss seiner Eigenthümlichkeit nach behandelt sein, jedes einzelne Instrument als solches ebenfalls und das ganze Orchester ist nicht der Begleiter und unterthänige Diener der Singstimme sondern in dem reichen Drama Person, wie diese, und mit dieser nur dem schaffenden und leitenden Geiste untergeben. [...] Kurz von der Sache zu kommen – was sollen unsere Klavierauszüge? Sie sollen das Orchester möglichst ersetzen. Was thun sie? Sie geben die Noten aus der Partitur, soweit sie sich auf dem Pianoforte greifen und ohne Zwang und Steifheit vortragen lassen; [...] Aber Ihr klugen Klavierauszügler: sind denn die Töne der Flöte, Violine, des Horns, der Trompete alle eins und alle der erbärmliche Ton des Pianoforte? Kann mir denn das Pianoforte den Schmelz der Bläser, den Zug der Saiten, den Heldenruf der Drommete, den Mondhymnus des Hornes hören lassen, wenn Ihr ihm nur die Töne, oder die Melodie gebt, in denen jene leben und herrschen? Macht Ihr denn nicht aus den herrlichen mannigfachen Kraftformen [...], Fabrikwaare, ununterscheidbar wie zwei Austern?[170]

Dieser mit *Ein Scrupel bei unsern Klavierauszügen* übertitelte Artikel beklagte die mangelnde Wiedergabefähigkeit des Klaviers von Werken mit Orchester und sah die zeitgenössischen Opern-Klavierauszüge, die der Meinung des Autors nach einheitliche Massenprodukte waren, als nicht mehr zeitgemäß an. Stattdessen stellte der Verfasser den Anspruch einer möglichst getreuen Abbildung der Musik, Gemäldekopien in der bildenden Kunst gleichkommend, die ein Klavierauszug leisten solle. Der Autor des Artikels schien hier vor allem eine analytische Sicht auf die Klavierauszüge gehabt zu haben, die weniger der spielpraktischen Rezitation der Oper, sondern mehr einer geistigen Auseinandersetzung mit dem Werk an sich gewidmet war.

Zudem ist eine weitere Verwendung von Opern-Klavierauszügen in diesem Artikel zu finden: die Anwendung der Musikalie zum Einüben von Gesangspartien von professionellen Sänger:innen. Aufgrund ihrer hohen Anschaffungskosten fanden gedruckte Opern-Klavierauszüge in den Theatern jedoch keine massenhafte Verwendung.[171] Möglicherweise beschaffte man für die Theaterbibliothek ein bis zwei gedruckte Exemplare und fertigte anschließend daraus Kopien – sogenannte Rollenauszüge[172] –

---

170 Art. *Allerlei*, in: *BamZ* 3/38 (20.09.1826), S. 308.

171 Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert* (= Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4), Frankfurt am Main u.a. 1997, S. 179.

172 Vgl. Arne Langer, „Die Aufführungsgeschichte der *Agnes von Hohenstaufen* und die wiederentdeckte Ouvertüre“, in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Alessandro Lattanzi, Lucca 2023, S. 201–224, hier S. 206f.

für die Sänger:innen an. Dies würde zumindest erklären, warum sich unter dem historischen Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, das in der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert ist und auch Berliner Opern-Klavierauszüge aus der Ära Brühls umfasst, einige Musikalien befinden, die keine oder kaum aufführungspraktische Eintragungen oder Gebrauchsspuren aufweisen, aufgrund ihrer Beschaffenheit aber einer professionellen Auseinandersetzung mit einem Bühnenwerk zuzuordnen sind, wie zum Beispiel der bei Schlesinger erschienene Klavierauszug von Gaspare Spontinis *Olimpia*.[173]

Schlesinger publizierte den vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszug (VN 1158) in die drei Akte der Oper aufgeteilt mit französischer Textierung und zusätzlichem deutschen Text der Übersetzung von E.T.A. Hoffmann sukzessive ab Dezember 1824.[174] Nachdem der wichtigste 1. Akt in den Verkauf gekommen war, stellte Schlesinger die beiden weiteren Akte der umfangreichen Musikalie mit insgesamt 400 gezählten Seiten bis Ostern 1825 in Aussicht. Erst ab April 1825 konnte der Verleger jedoch in den Zeitungen für den 2. Akt[175] und Ende Juli 1825 für den 3. Akt werben,[176] woraus zu schließen ist, dass Schlesinger mit der Herstellung des Klavierauszuges länger beschäftigt war, als er ursprünglich geplant hatte. Im Anschluss war der *Olimpia*-Klavierauszug sowohl in

---

[173] Gaspare Spontini, *Olimpia, grosse Oper in 3 Acten in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von* [...], *Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten mit deutschem und französischem Texte*, Berlin, Schlesinger, VN 1158, D-Mbs, Signatur: St.th. 477–1/3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00136623?page=6,7 [11.05.2022]). Die drei Akte der Oper wurden vermutlich einzeln verkauft, denn sie sind jeweils auf der Titelseite mit einem Händleretikett von Schott in Mainz versehen.

[174] In einer Anzeige im *Literarisch-artistisch-musikalischen Anzeiger zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung* Nr. 12 (14.12.1824), o. Pag. lässt Schlesinger verlauten: „So eben ist in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34. der Akademie gegenüber, erschienen. Spontini, *Olimpia*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Mit deutsch- und französischem Texte. 1r Act. 4 ½ Bogen nebst saubern Umschlag. Preis 6 Thl. Der 2te und 3te Act werden bestimmt zur nächsten Ostermesse fertig. – Pränumerationspreis auf den Vollständigen Klavierauszug, nebst den in Paris sauber gestochenen Portrait des Komponisten, 13 Thl. – Wer dieses kolossale Werk kennt, und wie dieses auch schon aus der Bogenzahl des 1sten Acts hervorgeht, wird den Preis höchst billig finden. Die einzelnen Stücke und Ballets des 1sten Acts werden in 8 Tagen zu haben sein."

[175] *Literarisch-musikalisch-artistischer Anzeiger zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung* Nr. 3 (26.05.1825), o. Pag. und *Berlinische Nachrichten* Nr. 98 (29.04.1825), o. Pag.

[176] *Berlinische Nachrichten* Nr. 173 (28.07.1825), o. Pag. Schlesinger schreibt hier auch, dass der Preis des vollständigen Klavierauszuges, der „104 Bogen stark" war, bis Januar 1826 bei ihm auf den Pränumerationspreis von 13 Talern (mit Portrait des Komponisten) reduziert wurde.

seine Einzelteile zerlegt als auch als Ganzes aus Schlesingers Verlag erhältlich. Für den 1. Akt bezahlte man 6 Taler, den 2. 4 Taler 15 Silbergroschen und den 3. Akt 5 Taler; alle drei Akte zusammen bot Schlesinger für 15 Taler 15 Silbergroschen an. Ein separates Heft mit den Balletten der Oper konnte man unter der gleichen Plattennummer bei Schlesinger im Klavierauszug für 1 Taler erwerben.[177]

Die in dem vollständigen Opern-Klavierauszug im Hochformat gedruckte zweite Fassung von *Olimpia* war bereits am 14. Mai 1821 im Königlichen Opernhaus in Berlin erstmals aufgeführt worden. Die einzelnen Akte, die alle Gesangsnummern, Rezitative, Ensemble- und Instrumentalstücke sowie Ballette der Oper enthalten, wurden jeweils in einen braunen Papierumschlag eingebunden, auf dem der Operntitel von einer mit Ranken, Blüten und weiteren ineinander verschlungenen Elementen verzierten Vignette umrahmt ist.[178] Auf der innen gelegenen Titelseite des Drucks erfährt man, dass der Klavierauszug Friedrich Wilhelm III. gewidmet ist, der außerdem dem Verleger von Spontinis Kompositionen das alleinige Privilegium für Partitur, Klavierauszug und Instrumental-Arrangements innerhalb Preußens zusicherte. Darunter werden Schlesinger und seine Erben als Eigentümer von Spontinis *Olimpia*, *Lalla-Rukh*, dem *Fest- und Siegesmarsch* sowie dem *Preußischen Volksgesang* angegeben. Die Gesamtanlage des *Olimpia*-Auszugs ist durch die doppelte Textierung unter den Vokalpartien teils sehr dicht und unübersichtlich. Die Systeme stehen eng untereinander, sodass man mitunter bei größeren Ensemblestücken den Überblick verliert. Der spieltechnische Anspruch des Klavierauszuges ist sehr hoch, wie auch von Adolph Bernhard Marx in einer Rezension in der *BamZ* bemerkt wurde:

> Der Klavierauszug ist meistens zweckmässig angelegt (nur bisweilen, aus übergrosser Treue gegen die Partitur, fast bis zur Unausführbarkeit schwer – z.B. in Stellen der Ouvertüre) und bei seiner grossen Ausdehnung verhältnissmässig wohlfeil. Er ist für die welche Spontini kennen lernen wollen, eine besonders dankenswerthe Gabe, würde dies aber noch mehr sein, wenn die Scene und an wichtigen Punkten die Instrumentation angegeben wäre.[179]

---

177 *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung* Nr. 7 (08.10.1825), o. Pag. Dort bot Schlesinger auch Exemplare des Klavierauszuges mit dem Portrait des Komponisten an.

178 Betrachtet wurde hier das Exemplar: Gaspare Spontini, *Olimpia, grosse Oper in 3 Acten in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von* [...], *Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten mit deutschem und französischem Texte*, Berlin, Schlesinger, VN 1158, D-Mbs, Signatur: St.th. 477–1/3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00136623?page=6,7 [11.05.2022]).

179 Adolph Bernhard Marx, Rezension des Klavierauszuges zu Spontinis *Olympia*, erschienen bei Schlesinger, in: *BamZ* 3/44 (01.11.1826), S. 349–351, hier S. 351.

Statt die von Marx gewünschten Instrumentationen anzugeben, hat Spontini versucht, die Orchesterbegleitung durch das Klavier so abzubilden, dass der Klavierauszug möglichst nah an das Gesamtklangbild der Oper heranreichte. Beim Musizieren sind dadurch auf dem Klavier zum Teil (etwa in der Ouvertüre) vier verschiedene Melodielinien gleichzeitig auszuführen. Ebenso anspruchsvoll wurde die pianistische Begleitung der Gesangspartien arrangiert, was ein hohes spieltechnisches Niveau auf dem Klavier für die Rezipierenden voraussetzte. Als Hilfsmittel für das Nachspielen der Oper im Sinne Spontinis dienten die äußerst gewissenhaft genau angegebenen dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen sowie die Angaben zum Gebrauch des Pedals für Pianist:innen. Darüber hinaus wurden die Vortragsbezeichnungen in allen Stücken abgedruckt und mit genauen Metronomangaben versehen.

Dieser anspruchsvolle Klavierauszug sprach vermutlich keine Freizeitmusiker:innen auf der Suche nach unterhaltender Musik für gesellige Zusammenkünfte an. Eher wird der Druck repräsentativen Zwecken gedient haben, insbesondere auch aufgrund seines royalen Widmungsträgers. Wie Marx schrieb, eignete sich das Arrangement zum rein intellektuellen Studium der Oper *Olimpia* und von Spontinis harmonischen und melodischen Kompositionstechniken, da eine Partitur nicht im Handel erhältlich war. Dass der Klavierauszug in den Theatern zur Anwendung kam, lässt seine Archivierung als historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper vermuten. Der Text entspricht bis auf kleine Abweichungen dem Berliner Libretto von 1821,[180] wobei der deutsche Text über dem französischen angeordnet ist. Zur Einstudierung der Gesangspartien wurde der Klavierauszug (oder zumindest Abschriften daraus) also möglicherweise auch für Opernaufführungen vom Theaterpersonal verwendet.

Eine Opernrezitation am Klavier im bürgerlichen Wohnzimmer wäre bei dem *Olimpia*-Klavierauszug jedoch nur von professionellen Musiker:innen ausführbar gewesen. Wahrscheinlicher ist es, dass die Musikalie in privaten Sammlungen landete – das hohe Prestige der Oper sowie ihre Widmung an den König von Preußen könnten, genauso wie der verhältnismäßig hohe Preis,[181] dazu beigetragen haben, dass auch der Klavieraus-

[180] Gaspare Spontini, *Olimpia: Eine ernste Oper in 3 Aufzügen*, [Libretto], Berlin 1821, D-B, Signatur: 20 ZZ 680, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AA9800000000 [25.08.2022]).

[181] 15 Taler und 15 Silbergroschen waren immerhin die Häfte des durchschnittlichen Jahreslohns eines Dienstmädchens oder einer Köchin, siehe C. von K****y, *Berlin wie es ist. Fortsetzung der Sitten- und Charaktergemälde von London, Madrid und Wien*, Leipzig 1827, S. 102f., oder die Hälfte des monatlichen Lohns eines Klavierstimmers, siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 149 (14.12.1819), o. Pag. Man konnte sich für diese Summe z.B. ebenso ein gutes gebrauchtes Klavier kaufen, siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 154 (23.12.1820), o. Pag. oder ein

zug der *Olimpia* als „schöne[s] und geschmackvolle[s] Weihnachts- und Neujahrsgeschenk [...]“ bei Schlesinger gekauft und sich dort als Teil seines Kundenservices in „geschmackvollen Umschlägen geheftet“[182] im Bücherregal diverser Berliner Bürgers- oder Adelsfamilien oder aufgeschlagen auf deren Klavier als Repräsentation eines erlesenen Musikgeschmacks wiederfand. Im Gegensatz zu dem Klavierauszug des *Freischütz* aus Schlesingers Verlag, dessen spieltechnischer Anspruch das Musizieren am Klavier für den Theaterbetrieb und weniger geschulte Personen, allein aufgrund der Beschaffenheit des Bühnenwerkes ermöglichte und zusätzliche Verwendung als Sammler- und Studienobjekt fand, fehlt dem Klavierauszug von *Olimpia* der unterhaltende Charakter, der sich wiederum in dem Klavierauszug von Aubers Oper *Der Maurer* aus Friedrich Laues Verlag umso mehr zeigt. Diese vielfältigen Verwendungen von Klavierauszügen zur Opernrezeption auf verschiedenen Ebenen machen ihn zu der noch heute am meisten erhaltenen Art von Opernbearbeitung. Anders verhält es sich mit zweckgebundenen Opernbearbeitungen – wie zum Beispiel Militärmusikarrangements – wie im Folgenden gezeigt wird.

Zimmer mit Aufwartung in Berlin für bis zu drei Monate mieten, siehe Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 490.

182 Vgl. Schlesingers Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten* Beil. zu Nr. 151 (18.12.1817), o. Pag.: „Zu schönen und geschmackvollen Weihnachts- und Neujahrsgeschenken eignen sich folgende in unserem Verlage erschienene Klavierauszüge beliebter Opern: [Aufzählung der Opern, u.a. Glucks *Armide* und *Iphigenie en Tauride*, Gretrys *Richard coeur de Lion*, Isouards *Joconde*, B.A. Webers *Deodata*, C.M. v. Webers *Sylvana*] Alle diese Opern sind mit dem Texte wie solche auf der hiesigen Bühne gegen werden. Wir haben dafür gesorgt, daß solche in geschmackvollen Umschlägen geheftet sind. [...]“.

4 Tschinderassabum: Opernmelodien in Militärmusik

Im Gegensatz zum Opern-Klavierauszug, der mit unterschiedlichen Intentionen von einem breiten Publikum verwendet wurde, waren Opern-Bearbeitungen für Militärmusik aufgrund ihrer instrumentalen Besetzung an eine bestimmte Kundengruppe gebunden, was sie zu einem Nischenprodukt machte. Trotz dieser eingeschränkten Nutzergruppe hatte die gedruckte Militärmusik eine umso größere Reichweite. Gegenüber den Opern-Klavierauszügen bestand ihr Vorteil darin, dass sie nicht nur oft im öffentlichen Kontext gespielt wurden, sondern auch aufgrund der Besetzung mit Blas- und Schlaginstrumenten wesentlich lauter und weiter hörbar waren. Der Anteil an Militär in Berlin war hoch: Bis in die 1870er Jahre befanden sich in der Residenzstadt zwischen 15.000 und 20.000 permanent stationierte Mann Militär.[1] Die allgemeine Wehrpflicht, die 1814 in Preußen eingeführt wurde, sorgte dafür, dass Militärmusik in der Bevölkerung durch die gefühlte Verbundenheit mit dem Heer immer beliebter wurde. Dabei spielte auch die Musikpflege des Bildungsbürgertums, das der Militärmusik in ihren Konzerten, Salons oder Singvereinen eine Plattform schuf, eine wichtige Rolle.[2]

Die Berliner Militärmusikkapellen bestanden in der Ära Brühls aus bis zu 34 Instrumentalisten, die sich aus einer Mischung aus Holz- und Blechbläsern sowie Perkussionisten zusammensetzten.[3] Die Besetzung basierte auf der im 18. Jahrhundert insbesondere an Höfen verbreiteten Harmoniemusik, die ab 1782 standardmäßig mit zwei Klarinetten und/oder zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Waldhörnern besetzt war.[4] Zwar erschienen vereinzelt zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Musikverlagen auch noch Opernbearbeitungen für Harmoniemusik (z.B. Webers *Oberon* 1827 oder die Ouvertüre von Louis Spohrs Oper *Pietro von Abano* 1828 bei Schlesinger), jedoch überwogen die Notendrucke mit

---

1 Jutta Wietog, „Bevölkerungsbewegung und Bevölkerungsstruktur sowie die Ausländerproblematik im Berlin der Restaurationszeit", in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [31]–52, hier S. 44.

2 Elmar Walter, *Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik*, Tutzing 2011, S. 177.

3 Vgl. Achim Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung" 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung* (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung, Bd. 5/1), Wien 2007, S. 37–40.

4 Achim Hofer, Art. „Harmoniemusik, Besetzungen", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372020 [17.09.2021].

Opernbearbeitungen für Militärmusik (siehe Tab. 11). Die Militärmusikkapellen wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts immer größer besetzt, wobei sich die sogenannte Türkische Musik oder Janitscharenmusik, wie Militärmusik auch genannt wurde, durch ihre Verwendung von Rhythmusinstrumenten wie Trommeln, Becken, Glockenspiel und Triangeln auszeichnete. Die „türkische" Militärmusikbesetzung wurde schließlich zur Standardbesetzung der Militärmusik.[5] Manche Militärkapellen spielten zudem mitunter Stücke auf Streichinstrumenten bei ihren Konzerten.[6]

Die Kapellen der Kavallerie hatten im preußischen Militär ihre eigene besondere musikalische Besetzung, für die separate Musik – ebenfalls oft unter Verwendung von Opernmelodien – erschien. Diese teilte sich in „Trompetenmusik" und „Jägermusik" auf, wobei die erste mit Trompeten und Kesselpauken besetzt war und letztere sich aus der Signalhornmusik heraus entwickelt hatte und aus Inventionshörnern, zwei Inventionstrompeten, zwei Klappenhörnern und zwei Bassposaunen bestand.[7]

4.1 Die Preußische Armeemarschsammlung

Je nach Anlass wurde für militärische Angelegenheiten eine andere Art von begleitender Musik benötigt. Hierzu bedienten sich die Musikdirektoren der jeweiligen Musikkorps bei der *Sammlung von Märschen für Türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der Königlich Preußischen Armee*, die in mehreren Heften beziehungsweise verschiedenen Heftreihen bei

---

5 Vgl. Ralf Martin Jäger, Art. „Janitscharenmusik, Janitscharenmusik in Europa, Janitscharenmusik im 19. Jahrhundert", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47008 [17.09.2021].

6 Achim Hofer, Art. „Militärmusik, Einleitung", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47004 [17.09.2021].

7 Bernhard Höfele, Art. „Militärmusik, 19. Jahrhundert", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/stable/12691 [20.09.2021], Bei Franz Ludwig Schubert, *Blechinstrumente in der Musik. Ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militair- und Tanzmusik*, Leipzig 1866, S. 16f., heißt es zur Kavalleriemusik: „Ebenso unentbehrlich sind sie [die Trompeten] in der Militärmusik und namentlich auch bei der Cavaleriemusik, welche letztere daher auch Trompetenmusik genannt wird. Die Signale werden bei der Reiterei zum Schritt, Trab, Galopp, zu Schwenkungen und andern taktischen Bewegungen nur durch die Trompete gegeben." Schubert erklärt zudem den Unterschied zwischen „Jägermusik" und „Trompetenmusik" (S. 108): „Der allgemeinste Unterschied zwischen Jäger- und Cavalleriemusik oder Horn- und Trompetenmusik besteht darin, daß in ersterer die Hörner, in letzterer die Trompeten die Grundfarbe des Toncolorits bilden müssen. Die Tenor- und Baßinstrumente bleiben für beide Arten Blechmusik mit wenigen Veränderungen dieselben."

Schlesinger erschien. Dieses Repertoire, das insbesondere für große Paraden und Revuen verwendet wurde, hatte Friedrich Wilhelm III. 1817 nach dem Vorbild der von dem damaligen Inspektor der russischen Gardemusik, Anton Dörfeldt (1781–1829), mit 70 langsamen und 70 Geschwindmärschen begründeten kaiserlich-russischen Armeemarschsammlung von Georg Abraham Schneider (1170–1839), Carl Joseph Krause (1. Garderegiment zu Fuß) und Friedrich Weller (2. Garderegiment zu Fuß) anlegen lassen.[8]

Die preußische Armeemarschsammlung bestand aus drei Teilen, wobei zuerst Teil I (Langsame Märsche für die Infanterie) und Teil II (Geschwindmärsche für die Infanterie) entstanden, die 1824 dann um Teil III (Präsentier- und Parademärsche für berittene Truppen) erweitert wurden.[9] Die darin enthaltenen Märsche, die den Truppen als solide musikalische Grundlage dienen sollten, wurden „bei allen feierlichen Veranlassungen, großen Paraden und Revuen“[10] verwendet, wobei bei Anwesenheit des Königs keine anderen Märsche gespielt werden durften.[11] Achim Hofer hat sich in zahlreichen Arbeiten intensiv mit der preußischen Armeemarschsammlung auseinandergesetzt und bereits herausgearbeitet, dass in vielen der Märsche Opernmelodien verwendet wurden. In der Ära Brühls entstanden zum Beispiel in Teil II Nr. 17 (*Les deux Journees* von Cherubini), Nr. 30 (*Les Vistandines* von François Devienne), Nr. 36, 39, 54 (*La Vestale* von Spontini), Nr. 40 und 46 (*Fernand Cortez* von Spontini), Nr. 58 (*Mosè in Egitto* von Rossini), Nr. 61 und 70 (*Alcidor* von Spontini) und Nr. 72 (*La Dame blanche* von Boieldieu) aus Themen von Bühnenwerken.[12]

Hier zeigt sich bereits, wie gerne für die preußischen Armeemärsche Melodien aus Spontinis Opern verwendet wurden. „Kein Bataillon konnte in Berlin, und vielleicht in der ganzen Monarchie aufmarschiren, als mit Spontinischer Musik; jede Melodie aus seinen Opern mußte, wenn es nur

---

8 Heinz Busch, *Vom Armeemarsch zum Großen Zapfenstreich: ein Lexikon zur Geschichte der deutschen Militärmusik*, Bonn 2005, S. 12f.

9 Bei Gustav Rossberg, *Die königlich preussischen Armee-Märsche. Berichtigtes und vervollständigtes Verzeichnis*, Leipzig 1898, D-B, Signatur: Mus. A 55<a>, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002790000000000 [09.11.2022]), findet man ein Verzeichnis der drei Teile der preußischen Armeemärsche, allerdings ohne genauere Beschreibungen der dort enthaltenen Bühnenwerke. Es wurden hier lediglich die Titel auf den Drucken der Werke übernommen.

10 Walter, *Blas- und Bläsermusik*, S. 178f.

11 Ebenda.

12 Achim Hofer, „‚Preußens Gloria‘ – Was ist preußische Militärmusik? Vom ‚Soldatenkönig‘ bis zu Kaiser Wilhelm II.“, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Bd. 13,2), Berlin 2016, S. [51]–85, hier S. 78f. Für Teil II (geschwinder Schritt) zählt Hofer die Militärmärsche und die darin verwendeten Opernmelodien während der Ära Brühls auf, in: Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung“ 1817–1839*, S. 55–107.

irgend möglich war, zu Märschen umgebildet werden.“,[13] erinnerte sich Adolph Bernhard Marx in seinen *Lebenserinnerungen* an die Omnipräsenz der Spontinischen Opern in Berlin, für die preußischen Militärmärsche sorgten. Dass so viele Melodien aus *La Vestale*, *Fernand Cortez*, *Olimpia* und *Alcidor* in der Militärmusik zur Anwendung kamen, lag einerseits an der Vorliebe des Königs für die Opern des General-Musikdirektors[14] und andererseits an der Beschaffenheit der Musik der Bühnenwerke, die den heroischen, kriegerischen Charakter, der für einen Militärmarsch notwendig war, ohnehin schon beinhalteten.[15]

Die Märsche der preußischen Sammlung waren – insbesondere 1817 bei den frühen Heften – zu großen Teilen aus der kaiserlich-russischen Sammlung übernommen worden. Die Stücke der preußischen Sammlung wurden dabei einfach mit neuen Nummern versehen, wobei Schlesinger die Nummerierung der russischen Sammlung von Schlesinger jeweils in Klammern neben der preußischen auf der Titelseite abdruckte und durch eine Fußnote auf deren Ursprung verwies. Da der Verleger das königliche Privileg für die preußische Armeemarschsammlung innehielt, erschien sie ausschließlich in seinem Verlag, wo man sie in der Regel als Partitur kaufen konnte. Achim Hofer stellt fest, dass die Armeemarschsammlung einen „internationalen Mix“[16] an Märschen enthielt, was vor allem durch die russischen Übernahmen befördert wurde. Die zahlreich verwendeten Opernmelodien aus Opern von Mozart, Cherubini, Rossini, Spontini und anderen trugen zusätzlich zu der Internationalität und Vielfalt der Sammlung bei. Die Vorliebe für Opernmärsche innerhalb der Preußischen Armeemarschsammlung blieb mindestens bis in die 1840er Jahre bestehen.[17] Ob Schlesinger selbst Einfluss auf die Auswahl der Märsche für die Sammlung hatte, oder ob diese allein auf königlichen Befehl hin dort aufgenommen wurden, ist nicht eindeutig zu rekonstruieren.[18]

Die Verwendung von Opernmelodien in Militärmärschen sorgte dafür, dass tagesaktuelle Bühnenwerke der Ära Brühls nicht nur bis in die untersten Schichten dringen konnten, sondern ihre Melodien durch die Wahrnehmung auf den Straßen Berlins eine Verbreitung und Kanonisierung erfuhren, die ohne Militärmusik vermutlich nicht in diesem Ausmaß stattgefunden hätte. Hector Berlioz beschreibt die Omnipräsenz der Mili-

---

13 Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 1, Berlin 1865, S. 241.

14 Bitter-Hübscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*, S. 418.

15 Anne Henrike Wasmuth, „Spontini-Rezeption in Preußen“, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Bd. 13/2), Berlin 2016, S. [137]–153, hier S. 148f.

16 Hofer, *„Preußens Gloria“ – Was ist preußische Militärmusik?*, S. 71.

17 Ebenda, S. 71–74.

18 Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung“ 1817–1839*, S. 4.

tärmusik im akustischen Stadtbild der Residenzstadt während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in seinen Memoiren:

> Was die Militärkapellen betrifft, so müsste man sich schon absichtlich taub stellen, um nicht wenigstens ein paar von ihnen zu hören, denn gleichgültig, ob zu Pferd oder zu Fuß, ziehen sie ja zu jeder Tageszeit durch die Straßen von Berlin.[19]

Besonders eingängige und einprägsame Opernmelodien konnten sich mitunter durch das regelmäßige Spielen der Militärmärsche auf den Plätzen und Straßen verselbstständigen und wurden teils zu Berliner Gassenhauern, wie zum Beispiel der Geschwindmarsch Nr. 58 (VN 405, ca. 1823/24) aus Rossinis Oper *Mosè in Egitto* (UA 1818 in Neapel), der von Johann Baptist Widder (1767–1863) für Militärmusik arrangiert und von dem Kronprinzen 1823 aus München mitgebracht worden war.[20] Der Armeemarsch wurde von den Berliner:innen mit dem Text „Mach mir keine Wippchen vor, Wippchen vor, sonsten hau' ich dich aufs Ohr, dich aufs Ohr" beziehungsweise von den Gardisten selbst mit „Denn wir sind das Gardecorps" oder „Denn es kommt das Gardecorps" als letzte Zeile versehen.[21] Die Texte der Berliner Gassenhauer wurden zum Teil mit kommerziellem Interesse produziert und als Flugblattdrucke publiziert, selten auch als Notendrucke. Größtenteils tradierten sie sich jedoch mündlich und sind daher lediglich in Anspielungen und Zitaten in lokaler, zeitgenössischer Literatur überliefert.[22] Wie viele Texte tatsächlich zu den Militärmärschen gedichtet wurden und inwiefern die Berliner Bevölkerung die Texte der Opernmelodien mithörten oder -sangen lässt sich daher nicht rekonstruieren.

Aufgrund der Quellenlage, bei der entweder ein Mangel an zugänglichen Märschen der Armeemarschsammlung oder ein Mangel an Partituren der zum Teil heute nicht mehr bekannten, in den Märschen verwendeten Bühnenwerke herrscht, wird im Folgenden ein Marsch genauer betrachtet, der ursprünglich für die kaiserlich-russische Armeemarschsammlung arrangiert wurde, sich jedoch auch in der preußischen Armeemarschsammlung und somit vermutlich im Bewusstsein der Bevölkerung Berlins befand: ein langsamer Marsch mit Melodien aus Mozarts *Zauberflöte*, arrangiert von Anton Dörfeldt.

---

19 Frank Heidlberger (Hrsg.), *Hector Berlioz. Memoiren*, neu übers. von Dagmar Kreher, Kassel u.a. 2007, S. 398.

20 Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung" 1817–1839*, S. 76.

21 Lukas Richter, *Der Berliner Gassenhauer, Darstellung – Dokumente – Sammlung* (= Volksliedstudien, Bd. 4), Münster u.a. ^{2}2004, S. 368f.

22 Ebenda, S. 9f.

4.1.1 *Die Zauberflöte* im preußischen Armeemarsch

Der Marsch Nr. 31 mit Melodien aus Mozarts *Zauberflöte* (VN 366, erschienen ca. 1818) befindet sich in Heft Nr. I (langsame Märsche für die Infanterie) der *Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der königlich preussischen Armee* und wurde von Anton Dörfeldt für Militärmusik ursprünglich für die russische Armee (Nr. 55 in der russischen Armeemarschsammlung) arrangiert.[23] Das Äußere des hochformatigen Druckes ist schlicht gehalten und auf einen rein funktionalen Gebrauch ausgerichtet. Die Hefte der Sammlung konnte man bei Schlesinger entweder im Ganzen oder in ihre einzelnen Märsche unterteilt erwerben. Während die Titelblätter der Drucke etwas aufwändiger mit verschiedenen Schriftarten und einer stilisierten Tafel, auf der die enthaltenen Nummern der Märsche aufgelistet sind, gestaltet wurden (siehe Abb. 32), haben die einzelnen Stücke ein nur mit der Nummer des Marsches, Verlagsnummer, Verlagsort, Verlag und Preis versehenes Titelblatt (siehe Abb. 33).

Die insgesamt sechs Seiten umfassende Partitur von Marsch Nr. 31 ist für zwei Piccolo-Klarinetten in F, zwei Klarinetten in C, zwei Oboen, zwei Bassetthörner, zwei Piccoloflöten, zwei Flöten, zwei Hörner in C, zwei Hörner in F, zwei Trompeten in C,[24] eine Posaune, zwei Fagotte, zwei Kontrafagotte, zwei Basshörner, Kleine Trommel, Triangel, Becken und Große Trommel eingerichtet.

Ein Marsch im langsamen Schritt wird in der Regel in der Taktart alla semibreve in einem Tempo von 60–80 Schritten pro Minute gespielt und ist formal in drei Teile gegliedert. Dabei besteht der kontrastierende Mittelteil aus einem Trio, das meist in der Subdominanttonart steht und kantabler ist als der Anfangsteil und das Finale.[25] Diese typische ABA-Form wurde oft bei preußischen Armeemärschen angewendet, weswegen sie sich auch samt der anderen formalen Merkmale in Dörfeldts Nr. 31 wiederfindet: Der Marsch beginnt mit einem A-Teil in C-Dur, hat eine Taktart alla semibreve und ein Trio in F-Dur, das nach dem Durchspielen des

---

[23] Verwendetes Exemplar: *Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der königlich preussischen Armee*, Nr. 31 (55), Partitur, Berlin, Schlesinger, VN 366, E-Mn, Signatur: MP/3815/1, (online: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000166538&page=1 [08.06.2022]).

[24] In der Partitur ist von „Clarini" (Klarintrompeten) die Rede. Bei der Übertragung wird sich an Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung" 1817–1839*, S. 36 und 44, orientiert, der hier von Trompeten spricht.

[25] Vgl. Achim Hofer, Art. „Marsch, Zur Geschichte des Militärmarsches", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397446 [23.09.2021], und Reinhard Amon, *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 223.

A-Teils mit seinen Wiederholungen gespielt und zur Hälfte wiederholt wird, wobei im Anschluss der Marsch mit dem A-Teil auf C-Dur endet.

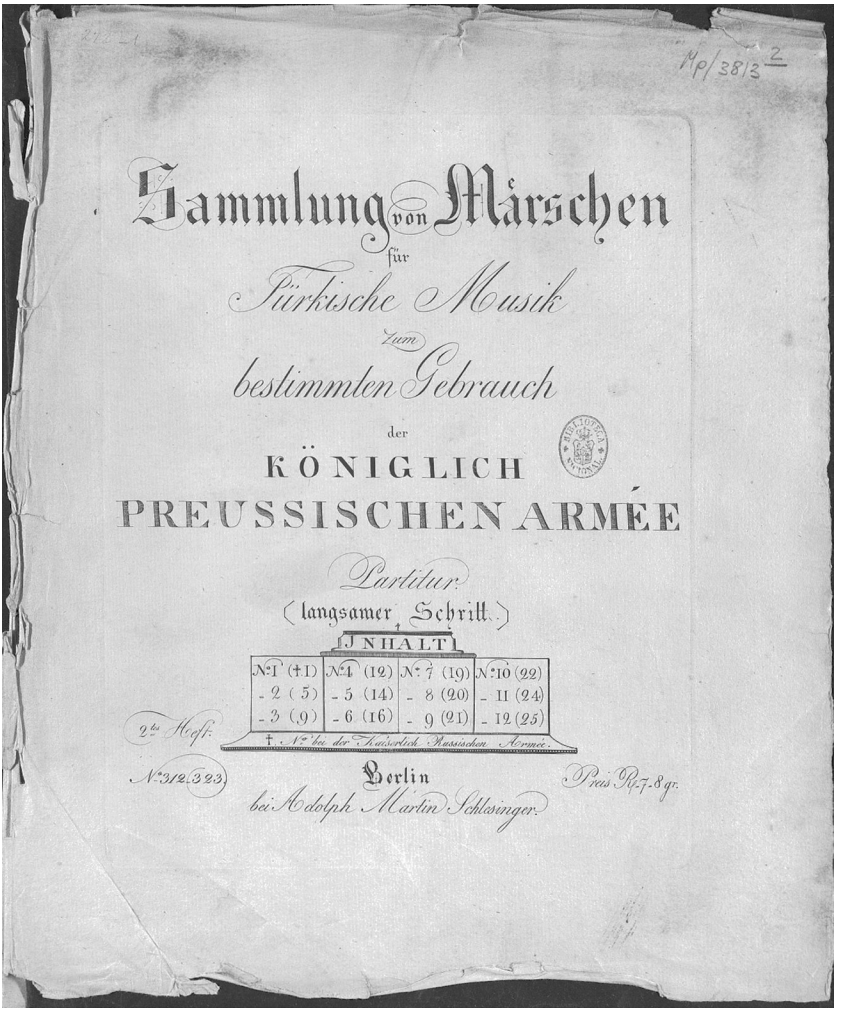


Abbildung 32: Titelseite des 2. Heftes von Teil I (Langsamer Schritt) der preußischen Armeemarschsammlung (Nr. 1–12), Berlin, Schlesinger, VN 312–323, Biblioteca Nacional de España Madrid, Signatur: MP/38/3/2

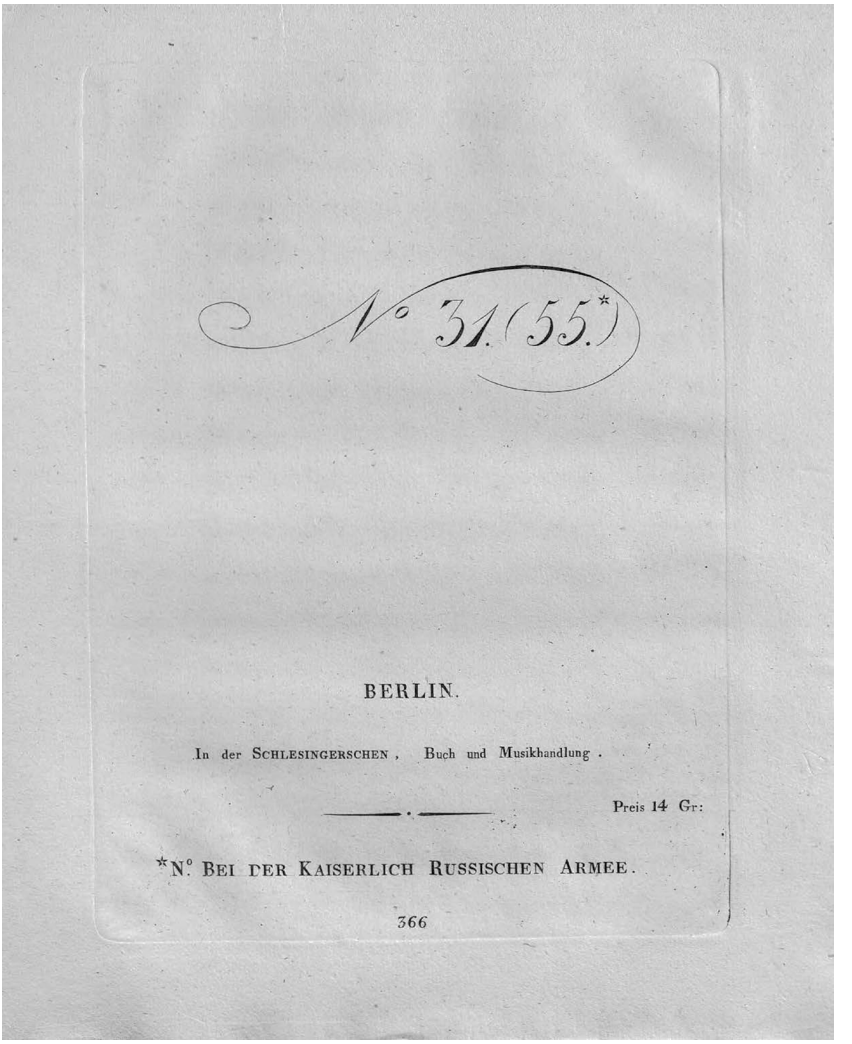


Abbildung 33: Titelseite von Nr. 31(55) der preußischen Armeemarschsammlung, Berlin Schlesinger, VN 366, Biblioteca Nacional de España Madrid, Signatur: MP/3815/1
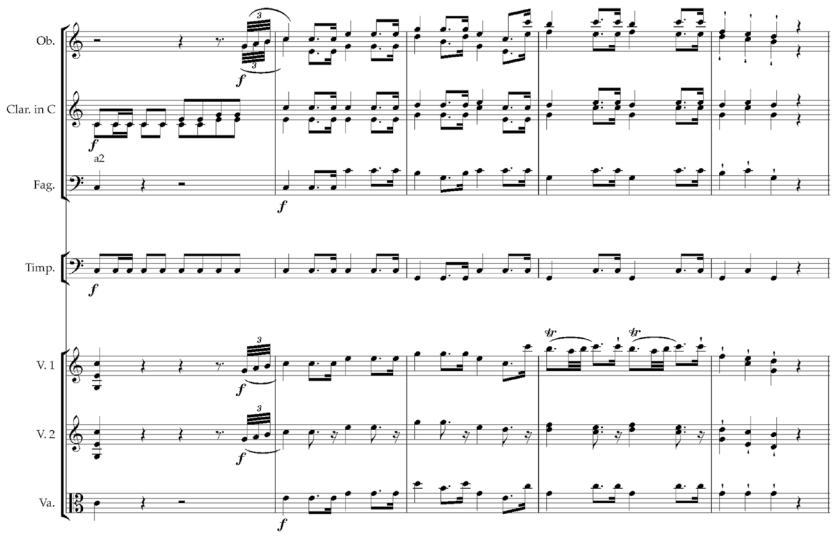
Für das melodische Material bediente sich Dörfeldt beim Finale des 1. Aufzugs der *Zauberflöte*. Er begann mit dem Motiv des Chores *Es lebe Sarastro* aus dem 18. Auftritt des Finales des 1. Aufzugs,[26] dessen rhythmische Charakteristik einer Viertelnote gefolgt von einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote (siehe Notenbeispiel 1) sich motivisch durch den A-Teil des Marsches zieht und immer wieder aufgegriffen wird. Die originale Takt- und Tonart behielt der Arrangeur bei. Da das in Mozarts Chor vom gesamten Orchester (Besetzung: Oboen, Fagotte, Trompeten, Pauken, Violine 1 und 2, Bratschen, Celli und Bass) und Chor rhythmisch unisono gespielte und gesungene Motiv mit einer reinen Bläserbesetzung vermutlich zu massiv geworden wäre, ließ Dörfeldt die Piccolo-Klarinette, Klarinette 1, Piccoloflöte 1 und Flöte 1 die gesamte Melodie samt den Trillern der ersten Geigen (siehe Notenbeispiel 2) spielen. Die restlichen Instrumente untermalen den Marsch, ähnlich wie im originalen Chor, mit einem harmonischen Grundgerüst. Durch den Transfer in die Marschmusik erhält der Chor somit eine neue Klangfarbe, was zusätzlich durch die schlaginstrumentale Begleitung, die im Original nur durch die Pauken erfolgt, verstärkt wird. Wirbel auf Kleiner Trommel und Triangel sowie Viertel in Großer Trommel und Becken tragen primär zu der militärischen Wirkung des Marsches bei.

Nachdem das achttaktige Hauptmotiv wiederholt wurde, folgt ein Signal der Trompeten, das an das Trompetensignal vor dem Beginn des Chores erinnert (T. 20) und von den übrigen Instrumenten mit dem rhythmischen Material des Hauptmotivs beantwortet wird. Nach einer Wiederholung dieses Signals und seiner Antwort wurde in der Piccolo-Klarinette und der ersten Klarinette ein weiteres Motiv aus dem Finale verwendet, diesmal aus dem Chor *Wenn Tugend und Gerechtigkeit* die Begleitung der beiden Violinen (T. 21–24 und 27–28). Da das Original alla breve gespielt wird, verkürzte Dörfeldt die Achtel-Läufe auf 16tel. Statt der Viertel und Viertelpausen in T. 25 und 26 warf er noch einmal das Motiv aus *Es lebe Sarastro* für einen Takt ein, genauso am Ende des A-Teils auf S. 6.
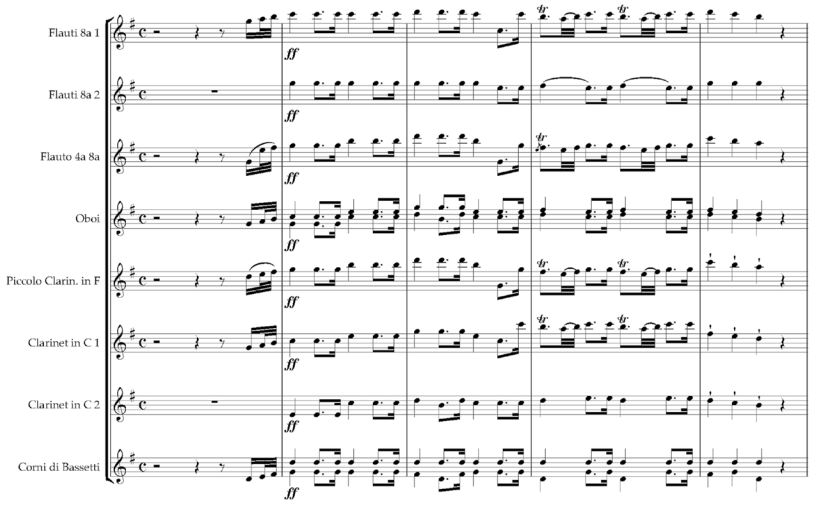
Das Trio des Marsches Nr. 31, das auf S. 6 als B-Teil beginnt, bedient sich melodisch bei Taminos *Wie stark ist nicht dein Zauberton*, ebenfalls aus dem Finale des 1. Aufzugs (15. Auftritt) der *Zauberflöte*. Takt- und Tonart musste Dörfeldt diesmal anpassen, denn das Original steht in C-Dur und wird alla breve gespielt, was Dörfeldt in F-Dur und alla semibreve umwandelte. Die Zauberflöte, die von Tamino geblasen wird und sogar die wilden Tiere zähmen kann, gibt eine einleitende liebliche Melodie von sich, die im Trio von der Piccolo-Klarinette gespielt wird.

---

[26] Für den Vergleich wurde folgende Partitur verwendet: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, hrsg. von Gernot Gruber und Alfred Orel (= Wolfgang Amadeus Mozart – Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. II/5/19) Kassel u.a. 1970.
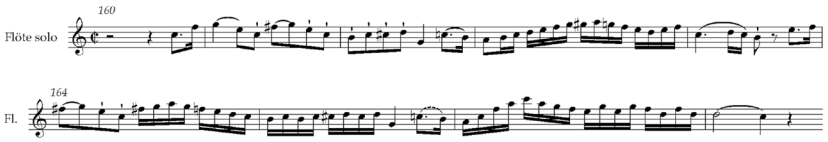


Notenbeispiel 1: T. 370–374 des Chores *Es lebe Sarastro*
aus dem 18. Auftritt des Finales des 1. Aufzugs von Mozarts *Zauberflöte*
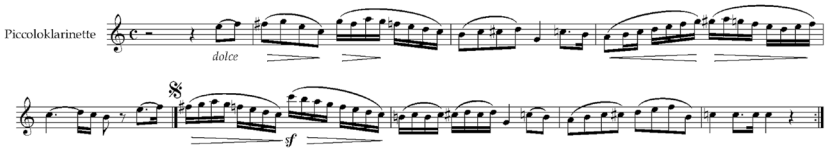


Notenbeispiel 2: T. 1–5 der hohen Holzbläser im Marsch Nr. 31 (55)
von Anton Dörfeldt

Der Bearbeiter stellte sich dabei die Melodielinien, die in der originalen Oper mehrmals mit leichten Abänderungen wiederholt werden, so zusammen, dass er ein achttaktiges Motiv erhielt, wobei er den Abschnitt rhythmisch wieder mit dem Hauptmotiv beendete (siehe Notenbeispiele 3 und 4). Im zweiten Teil des Trios verwendete er dann das wechselnde Spielen

von Soloflöte und Tamino, das diesmal erst von Piccolo-Klarinette, und Piccoloflöte 1 im Wechsel mit der ersten Klarinette und dann von Piccolo-Klarinette, Piccoloflöte 1 unterstützt von Flöte 1 und 2 mit der Klarinette 1 mit dem Gegenmotiv gespielt wird. Auch hier beendete Dörfeldt den Abschnitt wieder mit der Rhythmik des Chores *Es lebe Sarastro*, wodurch eine Überleitung zu der Wiederholung des A-Teils nahtlos möglich ist.



Notenbeispiel 3: das Flötenvorspiel von *Wie stark ist nicht dein Zauberton* (Tamino) aus T. 160–167 im 15. Auftritt des Finales des 1. Aufzugs von Mozarts *Zauberflöte*



Notenbeispiel 4: die Melodielinie der Piccoloklarinette im Trio des Marsches Nr. 31 (55) von Anton Dörfeldt

Die Thematik des melodischen Materials aus der *Zauberflöte* in Marsch Nr. 31 eignet sich sehr gut für einen Militärmarsch, da auch der Chor *Es lebe Sarastro* zur Huldigung eines Herrschers geschrieben wurde und daher bereits einen festlichen und marschartigen Charakter hat. Dörfeldt machte sich in seinem Arrangement diese Eigenschaft geschickt zu nutze. Seine kompositorischen Fähigkeiten auf dem Gebiet der Militärmärsche trugen einen erheblichen Teil zu der Qualität der preußischen Armeemarschsammlung bei, denn ein Großteil der Märsche stammt von dem aus Prag stammenden Kapellmeister der ersten russischen Garde und Direktor der Militärmusikschule in St. Petersburg.[27] Sein mit insgesamt 25 Märschen[28] umfangreicher kompositorischer Anteil an der preußischen Ar-

[27] Biographische Informationen über Dörfeldt findet man bei: Hofer, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung" 1817–1819*, S. 8–12; Busch, *Vom Armeemarsch zum Großen Zapfenstreich*, S. 45; und Edward Tarr, *East Meets West. The Russion Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great tot he October Revolution* (= Bucina, Bd. 4), Hillsdale 2003, S. 30 und 32; vgl. zudem: http://d-nb.info/gnd/1049896858 [23.09.2021].

[28] Höfele, *Die deutsche Militärmusik*, S. 111, und Hofer, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Bd. 2, S. 762.

meemarschsammlung wurde 1818, kurz nach deren erstmaligen Erscheinen auf dem Musikalienmarkt, auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* in einer Rezension lobend erwähnt:

> Sie besteht gegenwärtig in sechs Lieferungen, jede Lieferung enthält zwölf Märsche, wovon die eine Hälfte für den langsamen Schritt, die andern für den geschwinden Schritt gearbeitet sind, und zwey einzelnen Märschen unter den Nummern 37 und 38, zusammen also 74 Piecen. Ein grosser Theil derselben, welcher besonders bezeichnend ist, gehört der kaiserl. russischen Armee an. Diese Unternehmung, welche, wie Referent erfahren hat, von Seite der königl. preussischen Regierung, und zwar nach Verdienst, besonders begünstigt seyn soll, ist wohl die vorzüglichste in ihrer Art, und es verdient nur noch mehr bemerkt zu werden, dass sie sich auch an innerem Gehalte auszeichnet, zu dem sieht man daraus deutlich, wie sehr die Herren Componisten (Herr Döffeld war besonders fleissig) mit dem Geiste dieses Styles und der Instrumentierung vertraut sind. Das Papier und der Stich sind gut.[29]

Seit dem gemeinsamen Kampf in den Befreiungskriegen standen das preußische und das russische Königshaus in freundschaftlicher Beziehung zueinander, was nicht nur durch die Hochzeit der preußischen Prinzessin Charlotte mit Zar Nikolaus I. 1817 bekräftigt wurde, sondern auch den Wechsel von deutschen Militärkapellmeistern nach Russland bedingte, die dort im preußischen Stil Militärmusik spielten und komponierten. Dies erklärt, warum Dörfeldts Märsche für die russische Armee Eingang in die Armeemarschsammlung fanden.[30] Hofer beobachtet zudem, dass die nach der russischen Sammlung (die von Dörfeldt in Russland begründet worden war) entstandene preußische Sammlung mit einer großen Anzahl russischer Märsche beginnt, die Friedrich Wilhelm III. seiner Vermutung nach aus Mangel an „echten preußischen" Märschen nach Belieben ausgewählt und zur preußischen Sammlung erklärt hatte.[31]

---

[29] Rezension zu: *Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauche der königl. Preussischen Armee. (Partitur.) Berlin, bey Adolph Martin Schlesinger. Preis fl. 60 in Conv. Münze*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* Nr. 44 (31.10.1818), Sp. 408.

[30] Bernhard Höfele, *Die deutsche Militärmusik: ein Beitrag zu ihrer Geschichte*, Köln 1999, S. 111.

[31] Achim Hofer, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Bd. 2 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 24), Tutzing 1988, S. 762–764.

4.1.2 *Zauberflöten*-Rezeption durch preußische Armeemärsche

Dass Dörfeldts Militärmarsch mit Melodien aus Mozarts *Zauberflöte* aus der russischen Sammlung ausgewählt wurde, ist angesichts der Berliner Mozart-Rezeption naheliegend. Als der Marsch um 1818 bei Schlesinger gedruckt wurde, war die *Zauberflöte* (UA: Wien 1791) bereits in das Repertoire der Berliner Königlichen Bühnen übergegangen. Am 12. Mai 1794 erstmals in Berlin aufgeführt,[32] verließ sie seitdem den Spielplan nicht mehr und wurde bis 1828 130mal dort auf die Bühne gebracht.[33] Dazu kommen zahlreiche konzertante Aufführungen von Teilen der Oper[34] sowie Inszenierungen in Puppen- oder Marionettentheatern,[35] die ihre Musik allgemein bekannt machten. Einzelne Gesangstücke dienten zudem als Einlagearien für Singspiele, die zum Teil umtextiert wurden, wie zum Beispiel in der Posse *Herr Rochus Pumpernickel* (EA Berlin: 17.01.1810, bis 1828 41mal aufgeführt).[36] Besonders gerne verwendete man Melodien aus der *Zauberflöte* für Variationswerke, Tänze und Potpourris – es erschienen aber auch für verschiedene Besetzungen wie Gitarre solo, Flöte solo oder im Klavierauszug zwei- und vierhändig zahlreiche Bearbeitungen der Oper.[37] Die *Zauberflöte* war in Berlin mit ihren Figuren und ihrer Handlung so bekannt und beliebt, dass ihr Sujet sogar für Spiele verwendet wurde, wie etwa für ein „Gesellschaftsspiel mit Marken oder Pfändern mit 12 illum. Kärtchen" namens *Papageno, oder die Zauberflöte*, das im Verlag des Magazins für Industrie und Literatur in Leipzig erschienen und bei Trautwein käuflich zu erwerben war.[38]

Die großflächige Bekanntheit der *Zauberflöte* innerhalb der Berliner Bevölkerung spiegelt den Status wider, den Mozarts Opern bereits in der Ära Brühls in der Residenzstadt erlangt hatten. Gemeinsam mit Haydn und Beethoven gehörte Mozart schon zu dieser Zeit zur „klassischen" Trias der Meister, deren Werke als so künstlerisch und musikalisch wertvoll angesehen wurden, dass sie zum musikalischen Kanon gehörten und

---

32 Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, (Bd. 1: *Text*), Genf ^{2}1955, Sp. 495.

33 Vgl. die entsprechenden Einträge in der Projekt-Datenbank https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830 [08.11.2022].

34 Z.B. beim 4. Abonnements-Konzert im Saal der Stadt Paris am 24. April 1820, wo eine Arie aus der *Zauberflöte* (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*) gesungen wurde, siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 49 (22.04.1820), o. Pag.

35 Z.B. am 12. Juli 1819 bei dem Gastwirt „Thomas vor dem Potsdamer Thor im blauen Himmel", wo „ein ländliches Vergnügen" stattfand, zu dessen „Beschluß [...] mit Figuren die Zauberflöte aufgeführt [wurde]", siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 82 (10.07.1819), o. Pag.

36 Siehe den Abschnitt *Korrespondenz*, in: *BamZ* 2/33 (17.08.1825), S. 262–264.

37 Vgl. die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

38 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 145 (03.12.1822), o. Pag.

somit Teil der Allgemeinbildung waren. Diese Allgemeinbildung bedeutete nicht zwingendermaßen, dass man sich intellektuell mit der Beschaffenheit der Kompositionen auseinandersetzen, sondern lediglich, dass man die Musik kennen musste.[39] Die Mozartverehrung hatte im Berlin der Ära Brühls nahezu religiöse Ausmaße angenommen, denn jährlich veranstalteten wohlhabende Berliner:innen private Feierlichkeiten zum Geburtstag des Komponisten, wie zum Beispiel der Sänger Carl Adam Bader in seinem Tagebuch am 27. Januar 1825 erwähnte:

> Mozarts Geburtstag.
> Um 3 Uhr mit meiner Frau zu Jagor, um dem schönen Geburtstagsfeste Mozarts beizuwohnen. Seine Büste war erhöht am Fenster aufgestellt, mit einem Lorbeerkranz gekrönt, von lebenden Blumen umgeben. Es war eine sehr zahlreiche Versammlung von beinah 300 Personen. Möser hatte das ganze arrangiert. Spontini präsidierte, [...] Nachdem alles saß, wurde in der Kapelle die Ouvertüre zur Zauberflöte ausgeführt und jubelnd aufgenommen. [...] Hernach sang Sieber „In diesen heil'gen Hallen" mit herrlichem Ton. [...] Um ½ 8 gingen wir weg [...] Wir gingen zu Crelle, Geheimrat, wo auch Mozarts Geburtstag gefeiert wurde.[40]

Bei Feiern und offiziellen Anlässen über die Geburtstagsfeier des Komponisten hinaus wurde Musik aus Mozarts Opern in Berlin gerne verwendet. Zur Geburtstagsfeier des Grafen Brühl am 18. Mai 1824 zum Beispiel empfing ihn das Theaterpersonal mit einem „Chorgesang aus der Zauberflöte mit unterlegtem Text."[41] Mozarts Opernmusik wies man zwischen 1815 und 1828 in Berlin folglich auch eine zeremonielle Funktion zu und ihre Verwendung in Militärmärschen, die oft bei Paraden, Wachwechseln, Revuen und anderen offiziellen Anlässen erklangen, passte zu einer solchen Art der Mozartrezeption. Wie bereits für die Parthey-Kinder in Kapitel 3 festgestellt wurde, waren vermutlich den meisten Berliner:innen die Mozartopern – aufgrund des Bildungsideals und der vielfältigen Verwendung der Musik – bereits bekannt, wenn sie deren Aufführungen in den Berliner Theatern besuchten. Die preußischen Militärmärsche trugen hingegen dazu bei, dass der Teil der Berliner Bevölkerung, der sich Thea-

---

39 Sanna Pederson, „A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity", in: *19th-Century Music* 18/2 (1994), S. 87–107, hier S. 105f. Die Musik von Haydn, Mozart und Beethoven wurde in Berlin als "absolute Musik" wahrgenommen, siehe Müller, *Das Publikum macht die Musik*, S. 107.

40 Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 2, S. 52f.

41 Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 4/1, S. 189.

terbesuche und musikalische Bildung nicht leisten konnte, ebenfalls eine Chance auf eine gewisse Repertoirekenntnis von Bühnenwerken erhielt.[42]

Obwohl die Berliner Bevölkerung Dörfeldts Militärmärsche wahrscheinlich gut kannte, war er aufgrund seiner Arbeit für das russische Militär keine bekannte Persönlichkeit in der Residenzstadt. Stattdessen kannte man ortsansässige Militärmusiker, die ebenfalls Märsche für die preußische Armeemarschsammlung während der Ära Brühls komponierten, besser. Diese Personen beschränkten ihre musikalische Tätigkeit jedoch nicht nur auf militärische Anlässe, sondern sorgten auch bei zahlreichen anderen öffentlichen und privaten Gelegenheiten für die notwendige musikalische Untermalung. Das Repertoire der Militärmusik umfasste daher weit mehr als die preußische Armeemarschsammlung, denn diese bot auch für die täglichen Paraden, Wachwechsel und anderen zeremoniellen Anlässe des Militärs nicht genügend Abwechslung. Für ein vielfältigeres Musikprogramm wurde sich gerne bei den tagesaktuellen Bühnenwerken bedient, wofür die (Berliner) Musikverlage gedruckte Noten bereitstellten.

4.2 Berliner Opernbearbeitungen für Militärmusik: Aufführungen und Bearbeiter

Die Beliebtheit von Opernarrangements für Militärmusik spiegelt sich in einer weiteren, bei Schlesinger erschienenen Sammlung wider: Der *Sammlung von Ouvertüren, Symphonien, Gesängen aus neuen Opern, Balletten, einzelnen beliebten Tanzstücken, Märschen etc. für vollständige Türkische Musik*, die 1818/1819 in mehreren Heften herausgegeben wurden. Während das erste Heft die Ouvertüre des Schauspiels *Der Triumph der Ariadne* (ital. *Il trionfo d'Arianna*) von Vincenzo Righini enthielt (VN 963), befanden sich in dem zweiten Heft „Arien und Duetten, Chor und Polon[aise] aus der Oper Tancred, von Rossini" (VN 964).[43] Schlesinger kündigte in den *Berlinischen Nachrichten* an:

> In dieser Sammlung werden die berühmtesten Kompositionen, und überhaupt aber nur solche Stücke, die sich zu diesem Behufe eignen, und bereits allhier durch den allerhöchsten Beifall Sr. Majestät des Königs geehrt worden waren, aufgenommen. [...] Von der Zahl der resp. Subscribenten wird es abhängen, wie viel Hefte jährlich herauskommen werden; wenigstens aber erscheinen deren 6 bis 8 in jedem Jahre. Der Preis eines jeden Heftes läßt sich nicht zuvor be-

[42] In der preußischen Armeemarschsammlung befand sich noch ein weiterer Marsch, Nr. 17 (33) in Teil I (Langsamer Schritt), mit Melodien aus *La Clemenza di Tito* und einer, Nr. 35 (68) in Teil I (Langsamer Schritt), mit Melodien aus *Le Nozze die Figaro*.

[43] *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 16 (06.02.1819), o. Pag.

> stimmen, indem er von der Stärke der Bogenzahl abhängt. Hiesige und auswärtige Regimenter ersuche ich, mir auf das baldigste anzeigen lassen zu wollen: wie viel Exemplare sie wünschen, und ob ich jedesmal die Fortsetzung senden soll.[44]

In seiner Anzeige adressierte er nur die Kundengruppe, für die solche Arrangements geeignet waren: die Militärkapellen von Regimentern. Die angekündigten sechs bis acht Hefte jährlich erschienen letztendlich jedoch nicht. Offenbar brachte die Reihe Schlesinger nicht die finanziellen Erträge, die er sich erhofft hatte, denn nach den zwei ersten Heften sind keine Spuren einer Fortsetzung zu finden. Stattdessen schien der Verleger eher auf Militärmusikarrangements bekannter und beliebter Bühnenwerke und ihrer Ouvertüren oder einzelner beliebter Stücke daraus zu setzen.[45]

Neben den Militärmärschen erschien in der Ära Brühls nur wenig Militärmusik ohne Opernbezug bei Schlesinger. Bernhard Habla stellt in seinem Aufsatz über Opernbearbeitungen für Harmoniemusik in gedruckten Notenausgaben fest, dass sich das im deutschsprachigen Raum gedruckte Notenangebot für Harmonie- und Türkische Musik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu etwa 21 % aus Opernrepertoire zusammensetzte. Dabei beobachtet er, dass die zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch überwiegend aus ganzen Nummern beziehungsweise Opern bestehenden Bearbeitungen sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts hin zu Potpourris, Ouvertüren und anderen Formen komprimierter Zusammenschnitte beliebter Melodien entwickelten.[46] Aufgrund der funktionalen Beschaffenheit von Militärmusik wurden viele Kompositionen und Arrangements gezielt für bestimmte Anlässe von den Musikdirektoren der Kapellen erstellt und fanden oft nur eine handschriftliche Verbreitung. Entsprechend groß ist die Dunkelziffer der Berliner Opernbearbeitungen, die gar nicht im Verlag erschienen, trotzdem aber auf den Straßen und Plätzen, bei Konzerten, Bällen und anderen Veranstaltungen erklangen.

Besondere Vorteile bot hier die Mobilität der Militärkapellen mit ihren leicht mitzuführenden, witterungsbeständigen Instrumenten, die sie besonders für die musikalische Begleitung von im Freien stattfindenden Veranstaltungen geeignet machte. Carl Adam Bader erinnerte sich zum Beispiel in seinem Tagebuch an eine Spreefahrt nach Treptow in das bei den Berli-

---

44 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 16 (06.02.1819), o. Pag.

45 Vgl. die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

46 Bernhard Habla, „Opern-Bearbeitungen für Harmoniemusik in gedruckten Notenausgaben des frühen 19. Jahrhunderts und deren Möglichkeiten für gegenwärtige Aufführungen“, in: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl (= Michelsteiner Konferenzberichte, Bd. 71), Augsburg u.a. 2006, , S. 399–410, hier S. 399.

ner:innen beliebte Gasthaus *Zum neuen Krug* mit Theaterkolleg:innen, die durchgehend von „Janitscharenmusik" musikalisch untermalt wurde:

> Nebst dem Kapitän der Gondel und der 2 Ruderer fuhren wir [16 Teilnehmer und 2 Bedienstete] in einer bedeckten und geschmückten Gondel von der Brücke ab unter Sang und Klang. Der Blume hatte auch Janitscharenmusik besorgt: eine alte Trommel, Becken, Pfeifen, Trompete, alter Halbmond, Triangel. [...] Wir hatten herrliches Wetter. Mit der Janitscharenmusik wurde schrecklich viel Spektakel gemacht, inzwischen gegessen und getrunken und vierstimmige Lieder von Blume gesungen usw. So kamen wir durch die letzte Brücke der Stadt bei Stralau vorbei [...] und landeten endlich am Neuen Krug, nachdem wir zwei Stunden auf dem Wasser gefahren sind. [...] Wir ließen uns unsere Zimmer anweisen [...] Vorher zogen wir vom Schiff bis an das Haus unter Janitscharenmusik, wobei ich den Tambour-Major machte. [...] Dann wieder Janitscharenmusik, worunter Krüger sich als Seiltänzer zeigte, auf einem Balkon. [...] Dann spielten wir Plumpsack, dabei wurde Janitscharenmusik gemacht. [...] Endlich, so nach 8 Uhr, [...] fuhren wir wieder unter Janitscharenmusik ab.[47]

Es ist davon auszugehen, dass die kleine Kapelle von Janitscharenmusikern entweder vollständig oder zum Teil aus Militärmusikern der unteren Ränge bestand. Die kontinuierliche musikalische Untermalung von Freizeitaktivitäten mit Militärmusik schien in Berlin sehr verbreitet zu sein. Die Herabwertung von Musik zu einer reinen Begleitung gefiel jedoch nicht jedem Zuhörenden und wurden durchaus kritisiert, zum Beispiel 1825 in einer Rezension zu *Rochus Pumpernickel* in der *BamZ*:

> Aber was in aller Welt soll nun gar die Musik bei solchen Possen? Zu empfinden giebt's da nichts, Karaktere sind auch eben nicht sichtbar und was man namentlich im heutigen Stücke so nennen könnte: den eingebildeten Kranken, den Einfältigen vom Lande (die Liebenden und ihre Gehülfen sind zu unbedeutend) und den Trunkenbold von Hausknecht, das sind allzumahl in ihrem Grundwesen so unmusikalische Personen, dass die Musik nur als äusserliche Zuthat, wie im Schulgarten die Militair-Musiken zum Bier und Kaffee, nebenher gereicht wird und die reine Lust nur störend unterbricht. Muss denn überall Musik sein? In diesem flachen Treiben stumpft sich ihr Reiz ab und muss sich endlich Ueberdruss erzeugen.[48]

Dass solche Äußerungen mit einem gewissen elitären Bildungsgedanken einhergingen, ist anhand der Tatsache, dass renommierte Sänger wie Bader und Blume die begleitende Militärmusik ihrer Kahnfahrt sehr genossen

---

47 Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 12–14.

48 Aus dem Art. *Korrespondenz*, in: *BamZ* 2/33 (17.08.1825), S. 262–264, hier S. 263.

und sicherlich nicht als „unmusikalisch" zu bezeichnen waren, ersichtlich. Gleichzeitig weist die Rezension jedoch auch darauf hin, dass Militärmusik in verschiedenen Formen überall in Berlin zu hören war. Es ist daher davon auszugehen, dass die Opernbearbeitungen, die für diese Besetzung in den Berliner Musikverlagen erschienen, trotz der kleinen benötigten Auflagen, ein sehr breites Publikum erreichten.

Ihre Bearbeiter standen oft selbst an der Spitze der Kapellen, die die Stücke spielten. Dass die Musikdirektoren die Stücke für ihr jeweiliges Musikkorps bearbeiteten, war eine Selbstverständlichkeit und gehörte zu ihren Aufgaben. Voraussetzung für ein Amt als Musikdirektor einer Militärkapelle war das Beherrschen mehrerer in ihrer Kapelle verwendeter Instrumente sowie eine solide musikalische Ausbildung, weswegen die von ihnen gefertigten, qualitativ hochwertigen Bearbeitungen gerne von Verlagen herausgegeben wurden.[49] Dabei spielte auch der verkaufsfördernde Name eines bekannten Musikdirektors für einen Musikverleger eine wichtige Rolle: „Sie [die Militärmusik] wurde durch die praktisch und theoretisch gebildeten Militärmusik-Direktoren des Garde Corps [...] regenerirt und reorganisirt", schreiben Mendel und Reißmann in ihrem *Musikalischen Conversations-Lexikon* über die Militärmusikdirektoren der preußischen Garden, „Sie haben als Repräsentanten der preussischen Infanteriemusik mit grossem Fleisse und unermüdeter Ausdauer fast ausschließlich für die Veredelung dieses Kunstzweiges gearbeitet. Ihre Arrangements und Compositionen gingen durch ganz Preussen und darüber hinaus und so fand ihre Besetzung und Instrumentirung als Vorbild allgemeine Nachahmung."[50]

4.2.1 Neithardt, Krause und Nolte

Einer der bekanntesten Militärmusiker der Ära Brühls war Heinrich August Neithardt (1793–1861),[51] der nicht nur Märsche für die preußische Armeemarschsammlung schrieb,[52] sondern auch zahlreiche Opernbearbei-

---

[49] Vgl. den Eintrag in: Hermann Mendel und August Reißmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 7, Berlin 1877, S. 149f.

[50] Ebenda.

[51] Siehe Christoph-Hellmut Mahling, „Berlin: ‚Music in the Air'", in: *The Early Romantic Era. Between Revoltions: 1789 and 1848*, hrsg. von Alexander Ringer, New Jersey 1990, S. 109–140, hier S. 132f.

[52] Neithardt schrieb für Teil I (Langsamer Schritt): Nr. 46 aus dem Ballett *Calto e Colama* (Übertragung) und 52; für Teil II (Geschwinder Schritt): Nr. 70 (mit Melodien aus Spontinis *Alcidor*), 73, 82–84, 89, 90, 94 und 97 und für Teil III (Kavallerie): Nr. 15, siehe die Auflistung der Märsche bei Rossberg, *Die königlich preussischen Armee-Märsche. Berichtigtes und vervollständigtes Verzeichnis*.

tungen für verschiedene Instrumentationen, die in diversen Berliner Musikverlagen gedruckt wurden. Der in Schleiz im Vogtland geborene gelernte Stadtpfeifer arbeitete zunächst in der Stadtkapelle seiner Heimatstadt und 1812 als Hofmusiker in der dortigen Hofkapelle. Neithardts Tätigkeit in der Stadtkapelle, deren Pflicht es war, gegen Bezahlung bei den festlichen und feierlichen Anlässen der städtischen Bevölkerung sowie der Bewohner des umliegenden Landes zu spielen, bereitete ihn gut für die folgende Anstellung beim Militär vor, denn er musste oft große Strecken zu Fuß zum nächsten Auftritt mit den Instrumenten im Gepäck zurücklegen und teils die ganze Nacht hindurch spielen.[53] Bei Ausbruch des Krieges meldete er sich im März 1813 als Freiwilliger und wurde in die Erste Kompagnie des Garde-Jäger-Regiments aufgenommen, die zu der Armee Gebhard Leberecht von Blüchers (1742–1819) gehörte. Dort komponierte er erste Werke für Blasmusik, die die Soldaten auf dem Feld unterhielten und sich großer Beliebtheit erfreuten.[54] Neithardt wurde zum Stabshornisten ernannt, in welcher Position er bis März 1817 bei den Jägern in Potsdam stationiert war und mit einer zehn Mann starken Kapelle musizierte.[55] Im Anschluss kam er 1817 schließlich als Stabshornist ins Garde-Schützen Bataillon, um 1822 in das Kaiser Franz-Grenadier-Regiment versetzt zu werden. Vor dem Antritt seiner finalen Tätigkeit als Leiter des liturgischen Gesangchores am Berliner Domchor 1838 arbeitete Neithardt 22 Jahre als Militärmusiker, in denen er nicht nur als Arrangeur und Komponist einen Beitrag zum Berliner Musikleben leistete, sondern auch als Musikdirektor die Militärkapellen der Jäger-, Garde- und Grenadierregimenter auf ein anspruchsvolles Niveau hob.[56]

Neithardt war in Berlin für seine Bearbeitungen allgemein bekannt. Zahlreiche Tänze, Märsche, Potpourris und Variationswerke aus der Autorschaft des Militärmusikers, die bei Schlesinger, Trautwein, Christiani, Laue, Cosmar & Krause sowie dem Magazin für Kunst, Geographie und Musik erschienen, trugen die Melodien der tagesaktuellen Opern in den Alltag des Berliner Publikums. Spätestens 1824 hatte der Militärmusiker eine solche Prominenz erlangt, dass sein Name und seine Tätigkeit als Musikdirektor werbewirksam als verkaufsförderndes Attribut für seine Opernbearbeitungen eingesetzt wurden, wie zum Beispiel durch diese Rezension von Neithardts Variationen über ein Thema aus Mozarts *Zauberflöte* op. 54 für Klavier zweihändig, die bei Christiani erschienen, in der *BamZ* 1825 deutlich wird:

---

53 Max Thomas, *Heinrich August Neithardt*, Diss. Freie Univ. Berlin 1959, S. 15–17.

54 Ebenda, S. 19.

55 Ebenda, S. 20.

56 Thomas M. Langner, Art. „Neithardt, August", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46523 [14.03.2021].

> Der als Komponist für Militairmusik, als Direktor und Konzertgeber rühmlich bekannte und geehrte Herr Musikdirektor Neidhardt hat das mozartsche Thema (das klinget so herrlich) wenn auch nicht eben originell, doch recht angenehm sechsmal variirt, oder, wie es wenigstens von den meisten Variationen heissen müsste, figurirt und wird mit seinem Werkchen mässig geübten Dilettanten und den Lehrern für solche Schüler willkommen sein.[57]

Obwohl das Werk an sich nicht außergewöhnlich gewesen zu sein scheint, zeugte Neithardts hier besonders betonter Name und seine Errungenschaften allein bereits von der Qualität der Musik. Neithardt war zwar Militärmusiker, dennoch erschienen außer den von ihm arrangierten preußischen Armeemärschen keine Opernarrangements für militärmusikalische Besetzungen aus seiner Autorschaft zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Musikverlagen, sondern primär Opernbearbeitungen für Klavier zweihändig oder kleinere kammermusikalische Besetzungen.

Der Arrangeur des zweiten Heftes von Schlesingers *Sammlung von Ouvertüren Symphonien, Gesängen aus neuen Opern, Balletten, einzelnen beliebten Tanzstücken, Märschen etc. für vollständige Türkische Musik* und einiger preußischer Armeemärsche mit Melodien aus Bühnenwerken[58] war der Staabshautboist des Musikcorps des Kaiser Franz-Garde-Regiments, Wilhelm Nolte oder Nolde (* 1772), dessen Tätigkeit als Opernbearbeiter weniger produktiv als die Neithardts war. Da er im Rahmen seiner Arbeit als Staabshautboist viel für sein Musikchor in Militärmusikbesetzung arrangierte und komponierte (besonders bekannt war er für das Schlachtengemälde *Die Schlacht bei Leipzig* 1821),[59] war er dennoch zu Lebzeiten in Berlin offenbar eine bekannte Persönlichkeit.[60] Darüber hinaus ist über Nolte wenig zu finden, denn seine Musik mit ihrer Spezialisierung auf Militärmusik erreichte, im Gegensatz zu Neithardts vielseitig instrumental besetzten Bearbeitungen, im Druck kein breites Publikum, sondern lebte von der alltäglichen, persönlichen Präsenz im Kaiser Franz-Garde-Regiment. Nach der Tätigkeit beim Militär und seinem Tod verschwand Nolte daher aus dem Gedächtnis der Berliner Bevölkerung.

---

57 *BamZ* 2/45 (09.11.1825), S. 363.

58 Von Nolte stammen folgende Märsche der preußischen Armeemarschsammlung: Nr. 44 mit Melodien aus dem Ballett *Flora et Zephyr* und Nr. 54 mit Melodien aus Spontinis *La Vestale* (beide in Teil II Geschwinder Schritt).

59 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 399f.

60 Vgl. Schlesingers Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 16 (06.02.1819), o. Pag.: „Die Namen der beiden Herausgeber [Nolte und Weller] sind hinreichend bekannt, um sich versichert zu halten, daß diese Sammlung [von Ouvertüren, Symphonien [...] etc. für vollständige Türkische Musik] gewiß ihrem Zwecke, nämlich etwas Ausgezeichnetes für Militair Musik zu liefern, vollkommen entsprechen werde."

Einen über seinen Tod hinausgehenden Ruhm konnte sich wiederum der Militärmusiker und Trompeter Johann Heinrich Krause, (gest. 1827)[61] durch die Virtuosität auf seinem Instrument erarbeiten, die ihm überregionale Bekanntheit verschaffte und seine Musikkarriere vorantrieb (siehe Kapitel 2.4.5.3). Auch er arbeitete zusätzlich während der Ära Brühls als (Opern)Bearbeiter für Schlesinger, wo nicht nur eine Sammlung von Armeemärschen für Trompetenmusik (Kavallerie) erschien,[62] sondern auch zwei Hefte der Serie *Neueste Berliner Lieblingstänze* (Nr. 16 und 17 mit Melodien aus *Euryanthe*, *Tancredi* und der *Zauberflöte*) und ein *Adagio und Polonaise* für Horn und Orchester über Melodien aus Webers *Freischütz* (op. 12). Krauses Ausnahmetalent auf der Trompete war in Berlin weithin bekannt und gerühmt, wie aus diesem Konzertbericht der *BamZ* 1824 hervorgeht:

> Berlin, den 28. Januar.
> Zum Besten der in Züllichau Abgebrannten gab das Musikchor des Kaiser Franz Grenadier-Regimentes, unterstützt von sämmtlichen Militairsängern, unter der Leitung des verdienten Chordirektors Herrn Leidel und des Staabshoboisten Herrn Neidhard Konzert. Ref. hat früher oft die Musik der französischen Kaiser-Garden und die in manchem Betracht noch vorzüglichere der ci-devant westfälischen Garden gehört. Allein beide halten den Vergleich mit der preussischen in ihrem jetzigen Zustande nicht aus. Eine Fülle der Besetzung, wie sie für die musikalische Stimme einer Heldenschaar sich ziemet, eine höchst zweckmässige Anordnung, ein reiches und vorzügliches Repertoir, eine bedeutende Anzahl durch Geschicklichkeit und Eifer ausgezeichneter Individuen, aus deren Mitte oft ausgezeichnete Virtuosen hervorgehen, z.B. vor einer Zeit der jetzige Kammermusikus Krause, ein Trompetenbläser, wie jetzt sehr selten gefunden werden, alles dies sind Mittel, welche die Liberalität unsers Heldenthum und Tonkunst liebenden Königs versammelt und angeregt hat. Nicht zu verkennen ist aber auch der grosse geistige Einfluss, den Spontini's Nähe und Schaffen auf die Militairmusik gewonnen hat. Wer hat Heldenthum, Krieg und Triumph

[61] Zumindest laut Eintrag in der GND: https://d-nb.info/gnd/139258841 [24.04.2023].

[62] Nr. 1f, Nr. 5, Nr. 11 mit Melodien aus dem Ballett *Aline* und Nr. 16 (allesamt in Teil III Kavallerie); außerdem veröffentlichte Schlesinger weitere 14 Armeemärsche für Trompetenmusik von Krause in einer separaten Ausgabe (VN 1312–1325). Ein Heft mit 14 Armeemärschen für Trompetenmusik von Krause befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, allerdings ohne Verlagsangabe oder -nummer mit einer handschriftlichen Widmung Krauses auf dem Umschlag: „Des [!] Herrn Professor Zelter meinem Hochwürdigen Lehrer zum Geschenk. J.H. Krause.", Johann Heinrich Krause, *Armee-Märsche für Trompeten Musik gesetzt und seiner Majestaet Friedrich Wilhelm III Koenig von Preussen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet, Op. 1, Partitur für vollstimmige Trompeten-Musik*, Berlin, [ohne Verlag], 1823, D-B, Signatur: 55 Depos SA 2841, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CC820 0000000 [10.11.2022]).

> so frisch und herrlich gesungen, wie er? Ist nicht seine Olympia ein Heldengesang, Ein fortströmender Triumphzug? Ein jugendlicher Anklang solcher Weise wehte uns auch aus der Pelagio-Ouvertüre, die dieses Konzert eröffnete, entgegen. [...] Die Chorsänger zeigten, wie das Orchester, grosse Präcision.[63]

Der Rezensent lobte nicht nur Krauses Virtuosität, sondern auch die hohe Qualität der preußischen Militärmusik, die offenbar bereits 1824 im Vergleich mit anderen Militärmusikkapellen im deutschsprachigen Raum herausstach. Dies sah er nicht nur in den Fähigkeiten der Musiker begründet, die seiner Meinung nach erst durch die Förderung Friedrich Wilhelms III. das hohe Niveau erreichen konnten, sondern auch in der Musik Spontinis, deren heroischer Charakter der Militärmusik zugutekomme. Aus der Rezension wird ebenfalls ersichtlich, dass die Militärkapellen in ihren Konzerten auch Chöre begleiteten und Opernouvertüren aufführten. Zudem waren sie dicht vernetzt, wobei sie mitunter zusammen Konzerte gaben und die Direktoren diese gemeinsam leiteten. Neben Neithardt, der in der Rezension, die aus dem Beginn seiner musikalischen Laufbahn stammt, bereits in leitender Funktion an dem Konzert mitwirkte, gab es noch einen weiteren bekannten Musikdirektor, der für die Berliner Musikverlage als Spezialist im Bereich der Militärmusik mit nahezu allen Opernarrangements für die Besetzung beauftragt wurde und eine prominente Person des öffentlichen Lebens war.

4.2.2 Friedrich Weller

Bei diesem bekannten Musikdirektor handelt es sich um den Militärmusiker, Komponisten und Arrangeur Friedrich Weller. Seine Produktivität als Arrangeur von Bühnenwerken spiegelt sich in den allein im hier betrachteten Zeitraum bei Schlesinger erschienenen über 33 Opernbearbeitungen wider (siehe Tab. 13), die nicht nur den Opernmelodien, sondern auch ihm selbst zu überregionaler Bekanntheit verhalfen. Im Gegensatz zu den im vorherigen Abschnitt vorgestellten Militärmusikern arrangierte Weller zwar nur einen einzigen Marsch in der preußischen Armeemarschsammlung (Nr. 87 in Teil II, Geschwinder Schritt), dafür aber umso mehr Opern und Opernouvertüren für Militärmusik. Wie sehr Schlesinger Weller als Bearbeiter für Militärmusik schätzte, zeigt das erste Heft der *Sammlung von Ouvertüren, Symphonien* [...] *etc. für vollständige Türkische Musik*, in welchem sich Wellers Arrangement der Ouvertüre von Righinis *Triumph der Ariadne* befand. Der Verleger beauftragte den Militärmusiker auch mit dem Arrangement von Webers *Freischütz*, *Oberon* und *Preciosa* für Mili-

[63] Rezension, in: *BamZ* 1/5 (04.02.1824), S. 42.

tärmusik und veröffentlichte zudem zahlreiche Tänze mit Opernmelodien von ihm für Klavier zweihändig.[64]

1790 in Wörlitz bei Dessau geboren, begann Weller seine musikalische Laufbahn mit einer Ausbildung auf mehreren Instrumenten mit Fokus auf Klarinette bei einem Stadtmusikus und trat 1809 in Berlin seinen Dienst beim preußischen Leib-Infanterie-Regiment an. Ab 1813 diente er als Stabshautboist beim 2. Garde-Regiment zu Fuß und war in dieser Funktion unter anderem am Frankreich-Feldzug während der Befreiungskriege beteiligt.[65] Später wurde Weller zum Musikdirektor des 2. Garden-Regiments zu Fuß ernannt und gab nach dem Krieg mit seinem Musikkorps beliebte Konzerte, unter anderem in Möwes Blumengarten in der Potsdamer Straße 131, wo unter seiner Leitung zahlreiche Opernarrangements erklangen. Diese Konzerte im Blumengarten waren offenbar beim Berliner Publikum so beliebt, dass Alexander Cosmar in seinem Buch *Neuester und vollständigster Wegweiser durch Berlin* 1841 bei der Beschreibung des Etablissements Wellers Musikkorps besonders hervorhob:

> Blumengarten. Diesen Namen führen vorzugsweise zwei Vergnügungsörter vor den Thoren Berlins. Der Teichmann'sche Blumengarten, Thiergartenstraße Nr. 21., bietet im Winter und Sommer einen sehr angenehmen Erholungsort der höhern und mittlern Stände dar. Im Sommer werden hier unter schattigen Laubgängen, an bestimmten Tagen, von den Musik-Coprs der verschiedenen Regimenter Concerte veranstaltet, deren Eintrittspreis à Person 2 ½, auch 5 Sgr. ist. Im Winter versammeln sich die Gäste in geräumigen Treibhäusern. – Der Blumengarten des Herrn Moewes liegt auf der Potsdamerstraße Nr. 30. [131], und ist ebenfalls ein sehr gefälliges und geräumiges Garten-Etablissement, mit mehreren Gesellschaftssälen. Hier giebt im Sommer gewöhnlich Mittwochs das Musik-Corps des 2ten Garde-Regiments sehr besuchte Concerte.[66]

Cosmars Beschreibung verdeutlicht ebenfalls, dass die Militärkapellen besonders für Konzerte im Freien, die in den warmen Monaten stattfanden, geeignet waren. Auch der Schulgarten, der sich vor dem Potsdamer Tor zwischen der Stadtmauer und dem Tiergarten befand, wurde als beliebter Vergnügungsort in den warmen Monaten von Wellers Musikkorps

---

64 Siehe die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105; vertiefend zu den Tänzen siehe zudem Kapitel 5.

65 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001E81 [27.09.2021] und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 634.

66 Alexander Cosmar, *Neuester und vollständiger Wegweiser durch Berlin für Fremde und Einheimische, oder: Wie hat ein Fremder jede Stunde des Tages zu benutzen, um in einer Woche alles Sehenswürdige kennen zu lernen, was Berlin zur Belehrung, Unterhaltung und zum Vergnügen darbietet?*, Berlin [6]1842, S. 14.

mehrmals wöchentlich bespielt.[67] Der Musikdirektor revolutionierte zudem ab 1815 das Berliner Musikleben durch Arrangements von Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens für Militärmusik.[68] Seine Fähigkeiten wurden immer wieder in den zeitgenössischen Periodika gelobt: „[...] sowohl der Concertgeber [Weller] als das ganze Musik-Chor [des 2. Garde-Regiments], sind als tüchtige, wohleingespielte Künstler bekannt, [...]“,[69] schrieb man zum Beispiel in einer Ankündigung der Aufführung von Webers *Oberon* 1826 in der *Berliner Schnellpost*.

Opernarrangements für Militärmusik wie die von Weller erschienen in der Regel entweder „arrangirt in Stimmen; und zwar dergestalt eingerichtet: daß jede Stimme abgeschnitten, und beim Marschiren, Wachtparaden etc. gebraucht werden kann“,[70] wie zum Beispiel die *Sammlung von Ouvertüren, Symphonien* [...] *etc. für vollständige Türkische Musik*, oder als Partitur, aus der die einzelnen Stimmen handschriftlich kopiert wurden, was vermutlich die finanziell günstigere Variante war. Schlesinger erwähnte letztere Praxis 1822 in einer Werbeanzeige für die Ouvertüre von Webers *Freischütz* in der *Vossischen Zeitung*:

> Binnen acht Tagen erscheint in unterzeichneter Handlung:
> Ouverture aus dem Freischütz von Carl Maria von Weber, für vollständige Militärmusik arrangirt von Weller.
> Binnen drei Wochen erscheint aus dieser Oper: Alle sich für Militärmusik eignenden Piecen des ersten Akts, und gleich darauf die Piecen des zweiten u. dritten Akts, sämmtlich in Partitur. Da diese Militärmusik in Partitur erscheint, so kann jedes Regiment sich die Stimmen nach seiner eigenen Benutzung ausschreiben, und die Herren Staabs-Hautboisten haben die Annehmlichkeit, beim Dirigiren und Einstudiren die Partitur zur Hand zu haben.
> Die Bestellungen werden der Reihe nach wie sie eingehen expedirt.
> Berlin, den 22sten Januar 1822.[71]

Er wies explizit auf den Vorteil einer Partitur zum Dirigieren und für die Proben hin, was möglicherweise darauf hindeutet, dass das Veröffentlichen von gedruckter Militärmusik in dieser Form zu diesem Zeitpunkt noch selten war. Im Widerspruch zu dieser Aussage steht allerdings die Tatsache, dass die preußische Armeemarschsammlung bei Schlesinger bereits ab 1818 in Partitur erschien. Möglicherweise bot der Verleger hier

---

67 L. Freiherr von Zedlitz, *Wegweiser durch den Preussischen Staat, in die angrenzenden Länder und die Hauptstädte Europa's. Ein geographisch-statistisches Taschenbuch für Geschäftsmänner und Reisende*, Berlin 1831, S. 191.

68 Siehe K. Freiherr von Liliencron, Art. „Berlin und die deutsche Musik“, in: *Deutsche Rundschau* LVII (Dezember 1888), S. [211]–230, hier S. 225.

69 *Berliner Schnellpost* 1/143 (29.11.1826), S. 572.

70 Siehe Schlesinger Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 16 (06.02.1819), o. Pag.

71 *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 11 (24.01.1822), o. Pag.

beide Varianten an, wobei die einzelnen Stimmen aufgrund ihrer alltäglichen Anwendung und ihres kleinen, unförmigen Formates, das durch das Zerschneiden unweigerlich zustande kam, nach bisheriger Kenntnis nicht überliefert sind. Aus Schlesingers Zeitungsanzeige geht auch hervor, dass Opernbearbeitungen für Militärmusik in der gleichen Reihenfolge herausgegeben wurden wie solche für andere instrumentale Besetzungen (z.B. Klavierauszüge): zuerst veröffentlichte Schlesinger die Ouvertüre und anschließend erst die – für diese Besetzung geeigneten – Stücke des 1., dann des 2. und 3. Aktes der Oper gleichzeitig. Dass nur die Teile der Oper für Militärmusik arrangiert wurden, die sich für eine rein instrumentale Wiedergabe der Oper eigneten, lässt sich auch für Opernbearbeitungen mit anderen instrumentalen Besetzungen beobachten (vgl. z.B. in Kapitel 7 die Bearbeitungen für zwei Flöten, zwei Violinen oder Streichquartett).

Insbesondere die Ouvertüren, Ensemblestücke (beim *Freischütz* z.B. der *Jägerchor*) und Ballette von Bühnenwerken waren poupuläre Programmpunkte bei den Konzerten der Berliner Militärkapellen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahmen die bei der Berliner Bevölkerung beliebten Militärkonzerte an Häufigkeit zu, wobei der instrumentalen Besetzung zum Teil auch Streichinstrumente hinzugefügt wurden. Die Programme beinhalteten – neben den Opernouvertüren – Militärmärsche, Tänze und zunehmend auch klassische Werke wie Beethovens oder Haydns Sinfonien, die mit einem über die reine Unterhaltung hinausgehenden Bildungsgedanken in die Programme eingefügt wurden.[72] Durch diese Konzerte, die eine breite Öffentlichkeit besuchte, trugen die Militärmusikkapellen und die Opernbearbeitungen für Militärmusik daher maßgeblich zur Verbreitung und Popularisierung von Opern und Opernmelodien bei.[73] Insbesondere die Musik aus Spontinis Opern fand hierdurch größere Verbreitung und Anerkennung, als es die Rezeption durch Klavierauszüge, Tänze oder Märsche für Klavier und andere kammermusikalische Instrumente in den bürgerlichen Wohnzimmern vermochte. Bei den Drucken selbst handelte es sich jedoch nicht um massenweise gekaufte Ware, weswegen Opernbearbeitungen für Militärmusikbesetzung zwischen 1815 und 1828 primär im Verlag Schlesingers erschienen, da sich Bearbeitungen für diese instrumentalen Besetzungen für andere Berliner Musikverlage nicht lohnten.[74]

---

[72] Achim Hofer, „‚... keine Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern.' Militärkonzerte im Spannungsfeld von musikalischem Anspruch, Vergnügen, Bildung und Ideologie", in: *Geburt der Massenkultur*, hrsg. von Roland Prügel, Nürnberg 2014, S. 181–191, hier S. 181–184.

[73] Walter Salmen, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim u.a. 2006, S. 364f.

[74] Siehe die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Eine weitere wichtige Funktion hatten die Militärmusikkapellen bei den Berliner Bällen, bei denen oft Tänze aus Bühnenwerken oder arrangierte Tänze aus deren Melodien gespielt wurden. Wellers Musikkorps fungierte zum Beispiel regelmäßig als Tanzkapelle bei den zu Karneval stattfindenden Bällen im Königlichen Opern- und Schauspielhaus (siehe Kapitel 5.1.1). Die bekannten Arrangeure, wie Weller oder Neithardt, die durch die Leitung ihrer Musikkorps bei Feierlichkeiten, Konzerten und Bällen sowie im militärischen Alltag bei Wachparaden und anderen militärischen Anlässen von den Berliner:innen wahrgenommen wurden, fungierten dabei quasi als musikalische Botschafter der von ihnen verwendeten Opernmelodien. Sie arrangierten die Bühnenwerke nicht nur und spielten sie für die breite Bevölkerung gut hörbar im Freien, sondern sorgten durch die im Verlag gedruckten Musikalien ihrer Bearbeitungen für eine Wahrnehmung und Rezeption der tagesaktuellen Opern in Berlin, aber auch im überregionalen deutschsprachigen Raum, der durch den Musikalienhandel der Berliner Musikverleger:innen mit den Drucken versorgt wurde. Das vielseitige kulturelle Angebot in Berlin beförderte den Konsum dieser Opernbearbeitungen zusätzlich. Im folgenden Kapitel sollen daher die Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Tänze mit Opernmelodien und die dazugehörige Berliner Tanzkultur zwischen 1815 und 1828 untersucht werden.

5 Von der Bühne auf den Tanzboden: Opernmelodien in Gesellschaftstänzen

Die von 1815 bis 1828 in den Berliner Verlagen erschienenen Opernbearbeitungen bestanden etwa zu 11 % aus Tänzen (siehe Tab. 3 und Figur 3). Die Beschäftigung mit den in dieser Zeit erschienenen Opernbearbeitungen legt jedoch offen, dass nicht nur die Bühnenwerke selbst Tänze enthielten, die man zu Gesellschaftstänzen umfunktionierte,[1] sondern auch Opernmelodien, zum Beispiel aus Arien, häufig die Grundlage von Gesellschaftstänzen bildeten. Eine Praxis, die sich auch in diesem Auszug des satirischen Berichts des „Gasparinische[n] Ball[s] im Englischen Hause" 1827 in der *Berliner Schnellpost* offenbart:

> Als ich in den Saal trat, der den besten Reim in „schmal" findet, wurde eben ein Cotillon getanzt, der wenigstens so lange dauerte, wie die Rede eines schlechten Schauspielers, wenn ihn die Gallerie herausrief. Die Musik aus dem „Maurer" klang sehr angenehm, und ein Flor schöner Damen schwamm wie Goldfischchen schillernd durcheinander.[2]

Die hier erwähnte Musik stammte aus Aubers Opéra-comique *Le Maçon*, die, am 3. Mai 1825 in der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt, am 19. März 1826 erstmals in der Königlichen Oper in Berlin auf die Bühne gebracht worden war. Die Melodien aus dem Bühnenwerk gelangten folglich nicht nur durch die gedruckten Klavierauszüge, die am heimischen Klavier nachgesungen wurden, in das Bewusstsein der Berliner:innen, sondern auch durch Tanzveranstaltungen wie Bälle.

Bereits im 18. Jahrhundert verwendete man Opernmusik – genauso wie andere populäre Melodien, zum Beispiel (Volks)Lieder – gerne als Grundlage für Gesellschaftstänze.[3] Die einprägsame Musik wurde aus ihrem dramatischen Kontext herausgeholt und in die strengen Tanzsatzformen eingepasst, was nicht nur ihre Popularität und Verbreitung steigerte, sondern auch dafür sorgte, dass sich Tanzkompositionen und die damit einhergehenden Modetänze zu einem stilprägenden Massenphänomen im

---

1 Ein Beispiel hierfür ist Carl Maria von Webers *Freischütz*, dessen Walzer aus dem ersten Aufzug (Nr. 3) als „Walzer aus dem Freischütz" in mehreren Verlagern einzeln im Druck erschien, vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

2 Art. „Der Gasparinische Ball im Englischen Hause", in: *Berliner Schnellpost* 2/6 (09.01.1827), S. 23f.

3 Sybille Dahms (Hrsg.), *Tanz*, Kassel u.a. 2001, S. 72f.

19. Jahrhundert entwickelten.[4] Tanzmusik florierte ab dem Ende des 18. Jahrhunderts zu einem ertragreichen Zweig der (Berliner) Musikverlage, denn insbesondere die zwei- und vierhändigen Klavierbearbeitungen und andere im kleinen Umfang kammermusikalisch besetzten Drucke erschienen in hohen Auflagen, waren erschwinglich im Preis und fanden daher vermutlich reichlich Abnahme mit einem vielfältigen Nutzungsspektrum.[5] Angesichts der Fülle an Tänzen mit Opernmelodien, die zwischen 1815 und 1828 für verschiedene instrumentale Besetzungen, primär jedoch für zweihändiges Klavier, in den Berliner Musikverlagen erschienen, stellt sich die Frage, für welche Anlässe solche Tänze gebraucht wurden. Wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, hatten die Militärmusikkapellen, die auf den Bällen in Berlin aufspielten, dabei eine Funktion als Mittler zwischen dem Tanzboden und dem privaten Salon oder Wohnzimmer. Die endgültige Verwendung der Musikalien im Alltag lässt sich jedoch nur anhand von zeitgenössischen Quellen wie Zeitungsberichten, Tagebucheinträgen oder Briefen sowie anhand der Spuren in den gedruckten Tänzen selbst rekonstruieren.

5.1 Die Berliner Tanzkultur 1815 bis 1828

Im Berlin der Ära Brühls wurde in allen Schichten zu den unterschiedlichsten Anlässen in vielen verschiedenen Lokalitäten getanzt. Während sich die unteren Schichten in ihrer knappen Freizeit und mit beschränkten finanziellen Mitteln auf möglichst kostengünstige Tanzveranstaltungen bei Volksfesten, in Wirtshäusern und auf Tanzböden für wenig Eintrittsgeld vergnügten, veranstalteten die oberen Schichten nicht nur regelmäßig private Bälle mit einer erlesenen Gästeliste, sondern partizipierten auch an dem vielfältigen Angebot an Abonnement-, Opern- und Maskenbällen in der Königlichen Oper, dem Schauspielhaus oder den gehobenen Lokalen. Die erlesensten Gästelisten generierten die Bälle, die auf königlichen Befehl gegeben wurden und unter Anwesenheit des Hofes stattfanden. Tänze gehörten nicht nur zur gesellschaftlichen Interaktion, sondern, ebenso wie die musikalische Bildung, auch zur Allgemeinbildung der Bürger:innen. Die Erforschung der Berliner Tanzkultur zwischen 1815 und 1828 beschränkt sich jedoch bisher auf wenige Erwähnungen in Arbeiten, die einen Fokus auf andere Städte und Zeiträume haben, oder Tanz und Tanzkultur mit dem Anspruch eines umfangreicheren Standardwerkes behandeln.[6] Im Folgenden wird daher ein Überblick über die Tanzveranstaltun-

[4] Ebenda, S. 79.

[5] Ebenda, S. 84.

[6] Nur Anne Henrike Wasmuth zählt in *Musikgeschichte schreiben*, S. 369–377, die Berliner Freizeitmöglichkeiten auf, und auch Jasmin Seib widmet der Berliner Ver-

gen in Berlin gegeben, der dabei helfen soll, die Verbreitung von Tanzmusik mit Opernmelodien und die Wahrnehmung und Wirkung der Opernmusik, die durch die Berliner Tanzböden erfolgte, zu verdeutlichen.

5.1.1 Bälle

Die Berliner Tanzveranstaltungen zwischen 1815 und 1828, über die es die meisten Berichte gibt, sind die in der Residenzstadt veranstalteten Bälle. Als glänzende Festivitäten, die eine Galagarderobe verlangten, hinterließen sie in der Regel einen bleibenden Eindruck bei ihren Gästen, der, insbesondere bei Bällen, an denen der Hof teilnahm, durch Zeitungsberichte reflektiert werden konnte. Die Ballveranstaltungen, bei denen für die Dauer des Abends – insbesondere bei Maskenbällen – die Standesgrenzen aufgehoben werden konnten, trugen korrelierend mit ihrem wachsenden Umfang und ihrer ansteigenden Häufigkeit dazu bei, dass die gesellschaftlichen Schichten infolge der Industrialisierung zunehmend durchlässiger wurden. „Ballveranstaltungen als Orte der Begegnung, Bildungsstätten einer neuen Kultur gesellschaftlichen Umgangs, von Modeerscheinungen aller Art, erwiesen sich im Zeitalter der Aufklärung als geradezu unverzichtbares Medium zur soziokulturellen Strukturierung angesichts rasch anwachsender Bevölkerungsschichten und einer sich stetig wandelnden Arbeitswelt“, schreibt Sybille Dahms zur prosperierenden Ballkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts.[7]

Die sich vermehrt mischenden Gesellschaftsschichten wirkten sich auch auf den Gesellschaftstanz aus und sorgten für eine zunehmende

gnügungskultur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in ihrer Dissertation *In Konkurrenz* ein Kapitel, in dem sie u.a. auf Tanzvergnügen in Berlin eingeht. Bei Monika Fink, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (= Bibliotheca musicologica, Bd. 1), Innsbruck u.a. 1996, wird ein allgemeiner Überblick über Ballveranstaltungen des 18. und 19. Jahrhunderts gegeben. Die Pariser Tanzkultur ab 1830 erforscht z.B. Stephanie Schroedter in ihrer umfangreichen Monografie *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Würzburg 2018. Der Symposiumsbericht des Symposiums „Musizierpraxis im Biedermeier, Tanzmusik im Ländlichen und Städtischen Bereich“ in Graz vom 26.–27. März 2004: Barbara Boisits (Hrsg.), *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche* (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 6), Wien 2007, beschäftigt sich mit österreichischer Tanzkultur. Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (= Frühe Neuzeit, Bd. 53), Tübingen 1999, setzt sich mit höfischen Maskenbällen und -festen vom 15. bis 18. Jahrhundert auseinander. Die politischen Dimensionen des Tanzes werden erforscht von Rudolf Braun und David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993.

7 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 76.

Simplifizierung der Tänze, die sie zum Gebrauch bei Massenvergnügungen tauglich machten. Der Ball erhielt als Ort der zwischenmenschlichen Begegnung eine wichtige soziale Relevanz und erfüllte das Bedürfnis der wachsenden Bevölkerung nach Freizeitgestaltung.[8] Für die Strukturierung solcher Ballveranstaltungen – insbesondere der massenhaft besuchten – benötigte man strenge Ballordnungen, deren Regulierung der Tanzabfolge und Organisation des Tanzes selbst durch Vortänzer einen geordneten Ablauf gewährleistete.[9] Die in Berlin während der Ära Brühls veranstalteten Bälle lassen sich grob in drei Kategorien einteilen: öffentliche Bälle, zu denen theoretisch jeder Zugang hatte, Bälle auf königlichen Befehl mit einer ausgesuchten Gästeliste und Privatbälle, die primär von Berliner Bürgersfamilien ausrichtet wurden und ebenfalls nur mit einer persönlichen Einladung besucht werden konnten.

5.1.1.1 Öffentliche Bälle

Öffentliche Bälle fanden in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hauptsächlich in den Wintermonaten mit einer besonderen Dichte in der Karnevalszeit statt. Zum jährlichen Fastnachtsfest veranstaltete man die Bälle sowohl mit als auch ohne Maskierungen im Königlichen Opernhaus und im Königlichen Schauspielhaus. Im Wechsel mit Opernaufführungen boten sie eine vielseitige Abendunterhaltung und eine unterhaltsame Karnevalszeit für das Berliner Publikum. Das Karnevalsprogramm wurde vom Schlosshauptmann in den Berliner Zeitungen für gewöhnlich schon am Ende des vorangehenden Jahres bekannt gegeben, wie etwa für das Jahr 1820 in den *Berlinischen Nachrichten*:

> Die gewöhnlichen Karnevals-Lustbarkeiten fangen in diesem Jahr mit dem 16ten Januar an und sind folgendermaßen bestimmt worden, Sonntag: Cour oder Ball bei Hofe, Montag: Oper, Dienstag: Redoute, Mittwoch: Assemblée in der Stadt, Freitag: Oper, Sonnabend: unmaskirter Ball im Opernhause. In eben dieser Art werden sie bis zum 15ten Februar fortgesetzt und während dieser Zeit folgende Opern gegeben werden. Den 17. Januar: Ferdinand Cortez von Spontini, den 21sten: Nitetis von Poißl, den 24sten: die Vestalin von Spontini, den 28sten: Athalia von Poißl, den 31sten: die Bajaderen von Catel, den 4ten Februar: Armide von Gluck, den 7ten Februar: Trajan in Dacien von Niccolini, den 11ten Februar: Alceste von Gluck, den 14ten Februar: Emma von Roxburgh von Meyerbeer. v. Buch, Schloßhauptmann.[10]

[8] Ebenda, S. 76 und 78.

[9] Ebenda, S. 79.

[10] *Berlinische Nachrichten* Nr. 148 (11.12.1819), o. Pag.

Bei den Bällen tanzte man nicht nur, sondern speiste auch. Neben den Maskenbällen (den sogenannten Redouten[11]) fanden in der Karnevalssaison auch unmaskierte Bälle statt, zum Beispiel, wie in der obigen Ankündigung erwähnt, im Opernhaus oder im Saal des damals neuen Königlichen Schauspielhauses, wohin die Besucher:innen laut Korth wesentlich prachtvoller gekleidet kamen als zu den Maskenbällen im Opernhaus.[12] Die Bälle im Opernhaus kosteten verhältnismäßig wenig Eintritt. Karten für die regulären Bälle konnte man spätestens ab 1818 für 16 Groschen pro maskierte Person erwerben, während die 200 Zuschauerkarten in den Logen des dritten Ranges ab demselben Jahr für 12 Groschen das Stück verkauft wurden. 1816 stieg der Preis zwischenzeitlich auf 1 Taler pro Ballteilnehmer:in und 16 Groschen für jeden Zuschauenden, was offenbar als zu teuer empfunden und wieder geändert wurde. Obwohl das Entree für die Redouten im Königlichen Opernhaus nach 1816 dauerhaft gesenkt wurde und verhältnismäßig niedrig blieb, nämlich etwa auf dem gleichen Niveau wie die Eintrittspreise für Bälle in Tanzetablissements der niederen Schichten, zum Beispiel im sogenannten Silbersaal, die ebenfalls 16 Groschen Eintritt kosteten,[13] beurteilte die Berliner Bevölkerung den Preis als zu hoch. Aus der Regierungszeit Friedrich Wilhelm II. war man noch gewohnt, für die Maskenbälle im Opernhaus gar keinen Eintritt bezahlen zu müssen, wie auch Korth bemängelte.[14]

Aus seiner darauffolgenden Kritik, dass die Kostümierungen der Tanzenden bei den Maskenbällen im Opernhaus weitaus weniger glänzend als unter Friedrich Wilhelm II. seien, was er den Eintrittspreisen zuschreibt, wird auch ersichtlich, dass trotz des kostenlosen Eintritts unter Friedrich Wilhelm II. nur gut gekleidete Personen zu den Bällen zugelassen wurden. Für die kostenpflichtigen Bälle lockerte man die Kleiderordnung offenbar in der Ära Brühls etwas auf, denn Korth merkte an, man erscheine statt

---

11 Unter einer Redoute verstand man im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einen Maskenball mit voller Verkleidung, die auch das Gesicht der verkleideten Person verbarg und frei gewählt werden durfte. Im Gegensatz zu anderen Maskenbällen, bei denen meist ein bestimmtes Motto für die Maskerade herrschte, boten die Redouten mehr Freiheit und den Reiz der Möglichkeit, sich unerkannt in der Gesellschaft zu bewegen bzw. Unerkannte unter ihren Masken zu identifizieren. Diese aus dem italienischen und französischen Karneval im 17. Jahrhundert an deutschen Höfen eingeführten Maskenbälle erfreuten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts immer größerer Beliebtheit, wobei schließlich auch der Bürgerschaft die Teilnahme daran gewährt wurde. Vgl. Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 256f.

12 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 545.

13 Siehe z.B. die Ankündigung des Balles am 17.10.1818, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 124 (15.10.1818), o. Pag.

14 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 544.

„in Escarpins[15] in Stiefeln".[16] Nichtsdestotrotz ließ man nur „anständig gekleideten Masken" ein, und Waffen aller Art sowie Sporen an den Stiefeln waren untersagt.[17] Für die Teilnahme an den Bällen im Königlichen Opernhaus war aber nicht nur hochwertige Kleidung notwendig. Um überhaupt eingelassen zu werden, musste man in einer Kutsche vorfahren, insbesondere wenn man in Stiefeln erschien.[18] Konnte man sich Schuhe und seidene Strümpfe leisten und musste nicht auf das Tragen von Stiefeln, die möglicherweise das einzige Paar Schuhe im Besitz waren, ausweichen, konstatierte dieses Merkmal eindeutig die Zugehörigkeit zu den oberen Schichten. Trug man doch Stiefel, so garantierte das Vorfahren in einer Kutsche einen bestimmten gesellschaftlichen Status. Nicht nur der Besitz, sondern auch das Mieten einer Droschke, die 12 Groschen pro Person pro Stunde (18 Groschen für zwei Personen pro Stunde)[19] kostete, war für einen ganzen Ballabend eine äußerst kostspielige Angelegenheit. Die Kutsche musste nämlich den ganzen Abend zur Abfahrt bereitstehen[20] und die Bälle konnten bis in die frühen Morgenstunden, allerspätestens bis 5 Uhr morgens, gehen. Zudem durften sich keine Diener:innen innerhalb des Ballsaals aufhalten, sondern mussten in den Fluren und/oder am Ausgang auf ihre Herrschaft warten,[21] wodurch der Abendgesellschaft ebenfalls eine gewisse Exklusivität der sozialen Zugehörigkeit aller Ballteilnehmenden gewährleistet wurde. Das Publikum in den Logen musste sich nicht maskieren (diese Pflicht bestand lediglich im Saal), durfte unmaskiert allerdings auch nicht am Tanzgeschehen partizipieren.[22]

---

15 Die sogenannten „Escarpins" waren Halbschuhe für Herren mit einem flachen Absatz, die im 18. Jahrhundert mit einer silbernen Schnalle verziert waren und im höfischen Kontext getragen wurden. Während der französischen Revolution wurde diese Schnalle zwar abgeschafft, die Schuhe aber weiterhin, nun mit einer Stoffschleife, getragen. Dazu zog man meist weiße Seidenstrümpfe an. Siehe Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Leipzig [9]2010, S. 279 und 293.

16 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 545.

17 Siehe z.B.: *Berlinische Nachrichten* Nr. 11 (26.01.1819), o. Pag.

18 Siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 12 (27.01.1816), o. Pag. Dort heißt es: „[...] so wie es zur Bequemlichkeit des Publikums nachgegeben ist, außer in Schuh und Strümpfen, mit Kamaschen und reinen Stiefeln ohne Sporen, im Saale zu erscheinen; doch kann nur denen Masken, welche zwar Stiefel anhaben, aber zu Wagen im Opernhause vorfahren, der Eingang gestattet werden."

19 Siehe Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 515.

20 Dies lässt eine Bekanntmachung des Grafen von Brühl in den *Berlinischen Nachrichten* Nr. 48 (24.04.1818), o. Pag., bezüglich einer Frei-Redoute auf Befehl des Königs schließen, in der er darauf hinweist, dass „[...] an den Ausgangsthüren einige Leute angestellt sind, um die Kutscher zum Vorfahren anzurufen."

21 *Berlinische Nachrichten* Nr. 23 (23.02.1819), o. Pag.

22 Siehe z.B. die Ankündigung der Redoute am 26. Januar 1819, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 9 (21.01.1819), o. Pag.

Die Zahl der öffentlichen Bälle im Opernhaus nahm im Laufe der Amtszeit Brühls zu. Während der neu ernannte Generalintendant – vermutlich aufgrund des Krieges – nur einen einzigen Ball in der Karnevalssaison am 7. März 1815 im Königlichen Opernhaus anordnete, wurden in den darauffolgenden Jahren korrelierend mit dem zunehmenden wirtschaftlichen Aufschwung der Friedenszeit wieder mehr Redouten veranstaltet: 1816 gab es zwei,[23] 1818 erhöhten sie sich bereits auf vier,[24] während 1819 und 1820 jeweils fünf Maskenbälle gegeben wurden.[25] Von diesen Redouten richtete man in der Regel mindestens eine pro Saison auf königlichen Befehl als Freiball aus.

Zudem veranstaltete der Operntänzer Anton Schulz 1815 und 1816[26] Bälle im Saal des Königlichen Schauspielhauses, die bereits im Winter vor der Karnevalssaison ihren Anfang nahmen. Bei den am 18. März und 2. Dezember 1815 und am 13. Januar und 14. Dezember 1816 von ihm organisierten Tanzveranstaltungen wurde streng auf die Einhaltung der Etikette geachtet, denn „Damen ohne Führer" konnten „der Ordnung wegen nicht eingelassen werden".[27] Frauen verwehrte man ohne einen männlichen Begleiter, unter dessen Schutz sie sich zu stellen hatten, den Eintritt zu öffentlichen Bällen. In der Regel führten die Eltern die Tochter und der Ehemann die Ehefrau dorthin, wobei der männliche Vormund für einen Tanz mit einer Dame um Erlaubnis gefragt werden musste. Sollte der Begleiter die Tanzanfrage verweigern, durfte nicht nach den Gründen gefragt werden, und wenn er sie annahm, musste die Frau mit dem Tanzpartner ohne jegliches Mitspracherecht tanzen. Unverheiratete Frauen ohne Eltern konnten sich unter den Schutz eines Vormundes stellen, denn allein

---

23 Am 6. und 27. Januar. Die Daten zu den Redouten wurden allesamt den jeweiligen Ankündigungen in den *Berlinischen Nachrichten* entnommen.

24 Aufgrund der lückenhaften Quellenlage konnten für 1817 Zahl und Datum der Redouten nicht ermittelt werden. Die Bälle fanden am 13. und 17. Januar sowie am 3. und 11. Februar statt, wobei eine weitere Redoute vom König außerhalb der Karnevalssaison am 21. April angeordnet wurde.

25 26.1., 2., 9., 16. und 23.2.1819; 18. und 25.1. und 1., 8. und 15.2.1820.

26 Möglicherweise gab Schulz auch in den darauffolgenden Jahren Bälle, denn er war bis Dezember 1826 als Tänzer an den Königlichen Bühnen in Berlin angestellt, siehe den Eintrag in der Projekt-Datenbank https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 19835. Nach 1816 konnten keine weiteren Ankündigungen zu Bällen von Schulz in den *Berlinischen Nachrichten* gefunden werden, was entweder damit zusammenhängt, dass er seinen Namen nicht mehr unter die Anzeigen setzte, oder, dass er mit den Bällen pausierte und sie erst ab 1821 wieder aufnahm. Aufgrund der Quellenlage konnten die Bälle ab 1821 nicht ermittelt werden. Da Korth jedoch in seinem 1821 erschienenen *Neuesten topographisch-statistischen Gemälde Berlins* davon berichtet, kann man davon ausgehen, dass Schulz weiterhin Bälle im Schauspielhaus veranstaltete.

27 Dies alles ergab sich aus der Durchsicht der *Berlinischen Nachrichten* der Jahre 1815 bis 1820.

zum Ball zu erscheinen hätte ihnen den Ruf einer Prostituierten, mindestens jedoch einer „ehrlosen" Frau eingebracht und ihre Chancen, einen Ehemann und somit eine Lebensgrundlage zu finden, vernichtet.[28] Von den Subskriptions-Bällen im Konzertsaal des Schauspielhauses berichtete der Sänger Carl Adam Bader am 1. Februar 1823 in seinem Tagebuch:

> 3. Subskriptionsball im Konzertsaal, wohin ich mit meiner Frau und Herrn und Mme. Gern S. um 8 Uhr fuhr. Es war sehr voll, entsetzlich warm im Saal und das Essen schlecht und teuer, wir ennuyierten uns sämtlich. Aus Mangel an Platz mußten wir noch dazu im Probesaal soupieren. Für 5 schlechte Speisen und 2 Fl. Kardinal 6 Taler 8 Groschen ...[29]

Die Karten hatte der von dem Ball wenig begeisterte Bader kostenlos von Brühl als Entschädigung für das abgelehnte Entlassungsgesuch des Sängers geschickt bekommen;[30] das Essen war anscheinend nicht im Eintrittspreis inbegriffen. Zumindest dieser Ball schien sehr besucht gewesen zu sein. Es kam offenbar auch vor, dass an den Subskriptionsbällen Angehörige des Hofes teilnahmen, denn Bader notierte am 24. März 1827 von einem Ball, den er mit Frau und Tochter besuchte:

> Subskriptionsball, wohin ich mit Frau und Linchen ging, weil unsere Königin von Bayern auch hin kam[31] ... sie ging zweimal mit dem Kronprinzen den Polonaisenschritt im Saal herum nebst dem gesamten Hof. Nach 9 Uhr gingen sie oben in die Loge und sahen auf uns herab...[32]

Wem das öffentliche Karnevalsprogramm aus Bällen, Redouten und Opernaufführungen im Berliner Opern- und Schauspielhaus nicht ausreichte, standen die von privaten Veranstaltern gegebenen Bälle in den Sälen diver-

---

28 Hannelore Unfried, „Der Cotillon – Ein Gesellschaftsspiel in Tanzform oder: Wer gibt wem den Korb?", in: *Bekenntnis zur Österreichischen Musik in Lehre und Forschung*, hrsg. von Walter Pass (= Schriftenreihe vom Pasqualatihaus, Bd. 11), Wien 1996, S. 273–320, hier S. 289.

29 Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 48.

30 Ebenda.

31 Der aus Bamberg stammende Bader war zwischen 1812 und 1816 am Münchener Hoftheater engangiert, wo er seine Kollegin Sophie geb. Laurent (1792–1832) 1813 heiratete. Seine Verehrung für die bayerische Königin Karoline Friederike Wilhelmine von Baden (1776–1841), der zweiten Frau des 1825 verstorbenen Königs Max Joseph I. von Bayern, stammt vermutlich aus dieser Zeit, siehe den Art. Bader, Carl Adam, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000074 [14.11.2022]. Bei ihrem Besuch im März 1827 empfing sie ihn und seine Familie und der Sänger schreibt in seinem Tagebuch mit Achtung und Verehrung von ihr, siehe Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 96.

32 Ebenda.

ser Berliner Hotels, Restaurants oder Gaststätten zur Verfügung. Das in der *Berliner Schnellpost* erwähnte sogenannte *Englische Haus* in der Mohrenstraße 49, eine „vornehme Gaststätte mit ausgedehnten Räumlichkeiten",[33] in denen verschiedene Unterhaltungs- und Kulturveranstaltungen stattfanden, war nur einer von vielen Orten, an denen solche Bälle zustande kamen. In den vornehmen Berliner Gaststätten, zu denen auch der *König von Portugal* in der Burgstraße 12, der *Schwarze Adler* in der Poststraße 30, der *Kronprinz von Preußen* in der Königsstraße 41, das Hotel *Stadt Rom* Unter den Linden 39 oder das Hotel *Stadt Paris* in der Brüderstraße 39 zählten,[34] wurden regelmäßig Abonnement-Bälle veranstaltet. Im Saal des Hotels *Stadt Paris* zum Beispiel am 28. März 1815 ab 7 Uhr abends, wo der Eintritt für einen Herren 1 Taler und für einen Herren mit Dame 1 Taler und 12 Groschen im Abonnementspreis und an der Abendkasse 2 Taler betrug.[35] Die Preise überstiegen die Eintrittspreise der Bälle im Opernhaus deutlich, was Rückschlüsse auf die Besucher:innen erlaubt: der teure Eintritt konnte vermutlich nur von Berliner:innen aus den oberen Schichten aufgebracht werden. Korth berichtete, dass solche noblen Lokalitäten „pallastähnliche Gebäude"[36] gehabt und über elegante Zimmer und Möbel für Vornehme und Reiche verfügt hätten. Außerdem besaßen viele Gasthöfe Kutschen und dazugehörige Diener, die den Gästen zur Verfügung gestellt wurden.[37] Die Bälle fanden in größeren Sälen statt, die ebenfalls für Konzerte und andere Veranstaltungen verwendet wurden. Oft veranstalteten Tanzmeister solche Bälle eigens für die von ihnen zuvor unterrichteten Schüler:innen.[38] Am prestigereichsten waren jedoch die Tanzveranstaltungen, für die keine Karten käuflich erworben werden konnten, sondern deren Einladungen nur auf allerhöchsten Befehl erfolgten: Die vom König angeordneten jährlichen Frei-Redouten im Opernhaus und die im Schloss gegebenen Maskenfeste.

---

33 Theodor Fontane, *Wie man in Berlin so lebt: Beobachtungen und Betrachtungen aus der Hauptstadt*, hrsg. von Gotthard Erler, Berlin ^{3}2019, S. 104f. Theodor Fontane beschreibt diese Örtlichkeit 1860 folgendermaßen: „Das „Englische Haus" hat etwas von den Privilegien eines Briefträgers. Man liebt es, man freut sich seiner Begegnung; etwas Heiteres liegt über ihm, nach dessen Ursachen man nicht allzu ängstliche forscht. Das bloße Nennen seines Namens ruft angenehme Bilder vor uns hin: Musik und Tanz, Karossen und Diners [...]."

34 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin,* S. 509. Korth gibt dort an, dass es an „Gasthöfe[n] der ersten Klasse" insgesamt 12 in Berlin gab.

35 Siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 35 (23.03.1815), o. Pag.

36 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin,* S. 508f.

37 Ebenda.

38 Ebenda, S. 538.

5.1.1.2 Bälle auf königlichen Befehl

Die vom König angeordneten Frei-Redouten fanden mindestens einmal pro Saison statt, wobei sie sich dadurch auszeichneten, dass die königliche Familie anwesend war. Die Karten für die Freibälle, die nicht an der Abendkasse zu erwerben waren, verteilte man im Voraus nur an ausgewählte Personen und die Ballordnung war strenger als bei den normalen öffentlichen Redouten.[39] Laut der Kleiderordnung war es den Teilnehmenden zum Beispiel verboten in Stiefeln zu erscheinen und auch bezüglich des Kostüms mussten genaue Angaben befolgt werden.[40] Das Essen, das es bei Bällen üblicherweise gab, wurde auf den königlich angeordneten Frei-Redouten „unentgeldlich gereicht."[41] Lili Parthey erinnerte sich in ihrem Tagebuch an einen dieser Opernbälle mit Anwesenheit des Königs:

> 7.2.[1817] Ich mußte den ganzen Tag an meinem Staat zum zweiten Opernball nähen, und wurde erst zur Anziehzeit fertig. Es war ungeheuer voll; wir trafen unendlich viel Bekannte. Förster, Laura mit Stägemanns, Krausens und Sebalds. Ich sah den König und alle andern herrlich und stand lange neben ihm. Die Gräfinnen Pappenheim zeichneten sich wieder durch ihre Schönheit und ihren Anzug aus, der immer auf jedem Ball ganz neu ist. Die jüngste (des Königs Schönheit) ist wirklich allerliebst. Laura war wie immer auffallend angezogen. Überall mit Silber und Flitter behängt und dazu drei große Federn auf dem Kopf. Ich war so glücklich, den König mit Amalie sprechen zu hören, ich stand dicht neben ihr, als er ganz unerwartet herankam. Auch der Kronprinz und alle Prinzessinnen kamen dazu.[42]

Lilis Bericht dokumentiert, was für ein naher Kontakt den Gästen zu Mitgliedern der Königsfamilie und dem König selbst bei einem Ball ermöglicht werden konnte, was einerseits die zunehmende Durchlässigkeit der gesellschaftlichen Schichten (in diesem Fall adlig und bürgerlich) zeigt,

---

39 Siehe z.B. die Ankündigung der normalen Redoute am 27. Januar 1816, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 12 (27.01.1816), o. Pag., zu der der Einlass mit Stiefeln ohne Sporen gewährleistet wird, während zu der Frei-Redoute auf Befehl des Königs am 3. Februar 1818 „das Erscheinen in Stiefeln verbeten" wurde, siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 15 (03.02.1818), o. Pag.

40 Siehe z.B. *Berlinische Nachrichten* Nr. 23 (23.02.1819), o. Pag., oder *Berlinische Nachrichten* Nr. 15 (03.02.1818), wo bezüglich des Kostüms für den Ball am selben Tag vorgegeben wird: „Man erscheint allgemein, und ohne Ausnahme nur in Masken-Anzügen, weshalb auch die bei Redouten gewöhnlichen Zuschauer-Billets an diesem Tage nicht statt finden. Anständige Charakter-Masken werden vorzüglich gewünscht. Bunte Dominos und Chauve-sourie sind zu tragen gestattet; die von schwarzer Farbe werden, so wie das Erscheinen in Stiefeln verbeten."

41 Siehe die Bekanntmachung des Grafen von Brühls zu der Frei-Redoute am 21.04.1818, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 48 (21.04.1818), o. Pag.

42 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 94f.

und andererseits ersichtlich macht, warum der Hof die Einladungen nur an ausgewählte Personen verteilte. Im Gedränge der Veranstaltung wären Anschläge auf den Monarchen und seine Familie sicherlich leichter durchführbar gewesen. Bei den auf königlichen Befehl gegebenen Bällen waren zudem oft Mitglieder anderer europäischer Höfe als Ehrengäste anwesend. Oft wurden die Bälle zu Ehren hoher internationaler Gäste, wie Mitgliedern europäischer Höfe, organisiert, wobei die Anlässe ebenso Festivitäten der königlichen Familie (z.B. Verlobungen oder Hochzeiten) sein konnten. Für solche in der Regel äußerst prachtvolle Feierlichkeiten, die entweder im Schloss selbst oder im Königlichen Opernhaus stattfanden, baute man die Räumlichkeiten der Gebäude aufwändig um. Anlässlich der Verlobung des Großfürsten Nikolaus I. von Russland mit Prinzessin Charlotte von Preußen im November 1815 zum Beispiel wurde ein prächtiger Ball im Königlichen Opernhaus gegeben,[43] an dem neben dem Königshaus weitere 3000 geladene Gäste der „gebildeten Stände" teilnehmen durften und der von dem Aufwand solcher Tanzveranstaltungen zeugt:

> Am [Sonntag]Abend [05.11.1815] gaben Se. Maj. im Opernhause ein großes Ballfest, zu welchem, nächst den zum Hofe gehörigen Herrschaften, für Personen aus den gebildeten Ständen dreitausend Einladungskarten ausgetheilt worden waren.
> Durch Aufschraubung des Parterre-Bodens bildete dasselbe mit dem Theater-Raume, aus dem die Dekorationen entfernt worden waren, und dessen Wände und Decken aus einer auf Leinwand gemalten Architektur bestanden, einen großen Saal. Die oberste Logenreihe war für die Zuschauer, für die Ballgäste aber noch die erste und die zweite Reihe derselben bestimmt. In der erstern waren die Scheidewände hinweggenommen, und die Sitze erhöht, so daß sie eine mit der Königl. Loge zusammenhängende Gallerie ausmachten, von welcher zwei Treppen in den großen Tanzraum hinabführten. Eine Menge von Branchen in den Logenreihen, 14 große Kronen von Cristal de roche-Glas, und vier hohe Licht-Pyramiden bildeten, durch mehrere tausend Wachskerzen, eine äußerst reiche Beleuchtung. An mehreren Stellen wurden Thee, Punsch, Limonade und andere Erfrischungen gespendet. Gleich nach 10 Uhr erhoben sich die Allerhöchsten Herrschaften nach dem an die Königl. Loge anstoßenden Speisesaal, der, durch die starke Tischbeleuchtung, durch 12 große Krystall- und Glas-Kronen, 8 hohe Licht-Pyramiden und 10 Trepieds, die zusammen mehr als tausend Wachskerzen trugen, auf das blendendste beleuchtet war. Es wurde zum Theil sitzend (an 5 Tafeln, zusammen von 160 Gedecken), zum Theil stehend gespeist, zu welchem letztern Zwecke noch in den Fenster-Vertiefungen zehn Büffets befindlich waren. Für die übrigen Ballgäste veränderte sich zu gleicher Zeit der große Tanzsaal in einen Speisesaal; denn nicht allein längs den beiden Seiten des The-

[43] *Berlinische Nachrichten* Nr. 133 (07.11.1815), o. Pag.

> aterraums, sondern auch um den gesammten Umfang des Parterre's waren, in der untersten Logenreihe, reich besetzte Buffets errichtet, die bis dahin durch einen vor denselben angebrachten Vorhang verdeckt gewesen waren und nun durch Wegziehung desselben ihre reiche Fülle den versammelten Gästen darboten.
> Gegen 12 Uhr erhoben Sich die Allerhöchsten Herrschaften von der Tafel, und begaben Sich in die Königl. Loge zurück, worauf der Ball wiederum, und zwar durch eine von einigen Mitgliedern des Königl. Nationaltheaters ausgeführte figurirte Allemande seinen Anfang nahm. Mit dieser Allemande war die gesammte Tanzmusik (so wie auch jene bei dem Bal paré im Königl. Schlosse) von der Composition des Herrn Concertmeister Moeser, und von ihm selbst dirigirt. Nach 1 Uhr entfernten Sich die Allerhöchsten Herrschaften; nach 3 Uhr Morgens aber endete erst der Ball.[44]

Ob ein gleichwertiger Aufwand auch für die alljährlich zu Karneval im Opernhaus stattfindenden Redouten betrieben wurde, ist bisher nicht zu rekonstruieren. Wahrscheinlich baute man jedoch mindestens den Saal auf dieselbe Weise um, damit mehr Tanzfläche gewonnen werden konnte, brachte jedoch für die Beleuchtung einen geringeren Aufwand auf, wie die explizite Erwähnung des „blendendsten"[45] Effektes von über 1000 Wachskerzen im Zeitungsbericht vermuten lässt. Unter den 3000 geladenen Gästen befanden sich nicht nur adlige, sondern auch angesehene bürgerliche Familien, wie die von Lili Parthey. Die Partheys gehörten folglich zu den eingeladenen „gebildeten Ständen"[46] bei den Festivitäten am königlichen Hof. Die Fünfzehnjährige Lili schilderte in ihrem Tagebuch den Ballabend folgendermaßen:

> 6.11.[1815] Als wir auf den Ball kamen, war es noch ziemlich leer, wir fanden jedoch bald viele Bekannte. Nach einer halben Stunde kam der Kaiser und der ganze Hof, und der Tanz fing sogleich an. Gestern war die Verlobung des Bruders des Kaisers mit der Prinzeß Charlotte; der Großfürst ist ein sehr schöner und wie es scheint sehr liebenswürdiger Mann. Es sieht sehr hübsch aus, wenn er mit seiner Braut geht, die gestern wieder sehr blaß war. Sie sprachen viel und sehr freundlich zusammen und scheinen sich sehr zu lieben. Bis ½ 12 wurde getanzt, dann ging der Hof nach dem Speisesaal. Die übrigen blieben im Tanzsaal, aber jeder bekam im Überfluß zu essen.[47]

Insgesamt vier Eintrittskarten hatte die Familie Parthey zuvor am 4. November „zu einem großen Ball, den die Stadt den hohen Herrschaften am

---

44 *Berlinische Nachrichten* Nr. 133 (07.11.1815), o. Pag.
45 Ebenda.
46 Ebenda.
47 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 47.

Montag giebt“[48] von Lilis Freundin Jenny Humbert[49] erhalten. Laut Parthey wurde der Ball folglich von der Stadt Berlin ausgerichtet und nicht vom Hof. Möglicherweise konnte die Fünfzehnjährige jedoch diese beiden Institutionen nicht voneinander unterscheiden.

Bei auf königlichen Befehl gegebenen Bällen konnten die Grenzen zwischen Schauspiel, Oper und Tanz verschwimmen, denn manche Festivitäten vereinten alle diese Elemente in ihrem Programm. Ein Beispiel dafür ist das am 27. Januar 1821 im königlichen Schloss veranstaltete Maskenfest, bei dem *Lalla Rûkh. Ein Festspiel mit Gesang und Tanz*, komponiert von Gaspare Spontini, von adligen Ballteilnehmer:innen aufgeführt wurde. Das aus mehreren Bildern bestehende Festspiel fand im weißen Saal des Schlosses statt und beinhaltete eine Quadrille in Form eines Maskenzugs, der insgesamt drei Säle des Schlosses durchschritt und in jedem für die Dauer des Tanzes verweilte. Die musikalische Begleitung des Festspiels und der daran geknüpften Quadrille besorgte im weißen Saal die Königliche Kapelle, wonach im Anschluss gegessen wurde. Nach dem Essen begannen Quadrillenzug und Tanz, wobei im weißen Saal das Musikkorps des Zweiten Garde-Regiments, in der Bildergalerie und der grünen Kammer das Hautboisten-Korps vom Regiment Alexander und im Rittersaal das Hautboisten-Korps des Regimentes Kaiser Franz aufspielte. Nach der Quadrille wurden Polonaisen, Walzer, Cotillons und andere Tänze von den übrigen anwesenden Gästen bis ungefähr 5 Uhr morgens getanzt.[50] Die Militärmusikkapellen spielten folglich nicht nur auf den regulären Tanzveranstaltungen, sondern sorgten auch für die Musik auf den königlichen Bällen. Auch an diesem Maskenball im Schloss nahm die Familie Parthey (Vater, Mutter und Tochter) teil, woran sich Lili in ihrem Tagebuch erinnerte:

> 26.[51]1.[1821] Heute war unter Brühls Leitung die große lange vorbereitete Aufführung auf dem Schloß, der Großfürstin Charlotte zu Ehren. Aufzug und tableaux vivants aus meiner liebe Lalla Rookh, im weißen Sall. Es war wirklich das herrlichste, was man sehen kann. Die Großfürstin, als Lalla Rookh, die Krone des ganzen, mit Brillanten bedeckt, aber unendlich schön, Elisa Radziwill als Peri hinreißend. Wir sahen viel Bekannte, aber man verlor sich immer wieder.[52]

---

48 Ebenda, S. 47.

49 Tochter des Seidenfabrikanten, Stadtverordneten und Stadtverordnetenvorstehers Jean Paul Humbert (1766–1831).

50 *Acta betreffend den großen Masken-Ball am 27ten Januar 1821*, D-Bga, Signatur: BPH Rep. 113, Nr. 1491. Für den Hinweis hierauf sei Jasmin Seib herzlich gedankt.

51 Der Ball fand am 27. Januar statt. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Schreibfehler Lilis oder um einen Lesefehler von dem Herausgeber der Tagebücher. Da die originale Quelle jedoch nicht erhalten ist, kann dies nicht überprüft werden.

52 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 176.

Dass Lili Parthey nicht selbst an der Quadrille und dem Festspiel mitwirkte, war dem Umstand geschuldet, dass ausschließlich adlige Personen – insgesamt 186 – dafür ausgewählt wurden. Unter den insgesamt 2854 Ballgästen fand man hingegen, wie Parthey schrieb, zahlreiche ihrer Bekannten, die ebenfalls aus Bürgersfamilien stammten. Neben prominenten Sänger:innen der Königlichen Oper wie Carl Adam Bader, Eduard Devrient (1801–1877), Therese Eunicke (1774–1849) und Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) befand sich zum Beispiel auch Lilis beste Freundin Jenny Humbert mit ihren Eltern im Publikum. Für den Ball wurden verschiedene Eintrittskarten gedruckt: Eine Karte galt allein für das Festspiel *Lalla Rûkh* (Abb. 34–37), eine für den weißen Saal und die gesamten Festlichkeiten, die mit zusätzlichen Vorgaben zur Maskierung auf der Rückseite sowie mit dem Namen der Eingeladenen versehen war (Abb. 34–37), und eine Karte gewährte den „Arbeiter[n] zum Ball“ (Abb. 34–37) Einlass.

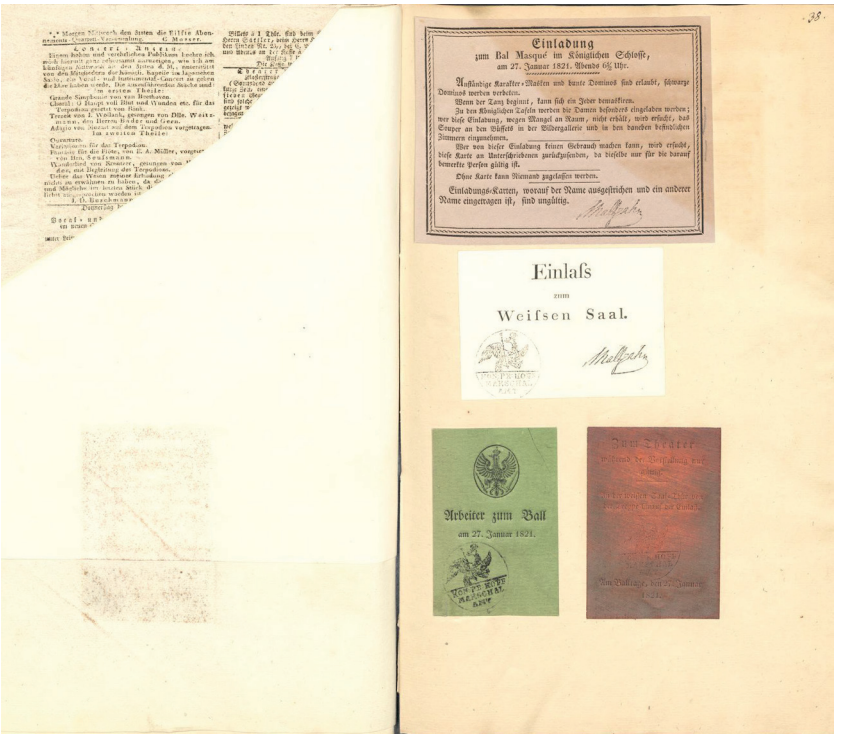


Abbildung 34–37: Einlasskarten für das Festspiel *Lalla Rûkh*, Vorderseite der Einlasskarte zum weißen Saal, Rückseite der Einladung zum Maskenball und Karte für die „Arbeiter zum Ball“ im Berliner Schloss am 27. Januar 1821, Geheimes Staatsarchiv Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, BPH, Rep. 113, Nr. 1491

Die personalisierten Einladungskarten waren nicht auf andere Personen übertragbar; Betrüger:innen mit einer gefälschten Karte drohte die Verhaftung. Personen, die die eingetragenen Namen auf den Karten durchgestrichen und durch andere ersetzt hatten, wurden ebenso wenig eingelassen. Den Zutritt verwehrte man zudem Gästen, die sich nicht an den auf der Einladungskarte vorgegebenen Dresscode hielten.[53]

Die Einlasskarten für die Arbeiter:innen dokumentieren, dass auch die unteren Schichten, die als Bedienstete auf dem Ball arbeiteten, nicht nur die dort gespielte Musik hörten, sondern vermutlich auch die dort getanzten Tänze sahen. Möglicherweise wurde beides später in anderen Kontexten nachgeahmt und nachgespielt, insbesondere, wenn die Musik im Anschluss im Druck erschien und entweder für einen geringen Betrag erworben oder abgeschrieben werden konnte. Schon allein aufgrund dieses Umstandes leistete Tanzmusik mit Opernmelodien einen wichtigen Beitrag zur Berliner Opernrezeption. Auch den Berliner:innen der oberen Schichten, die nicht zu den königlichen Festivitäten eingeladen oder aufgrund einer unpassenden Maskierung an der Tür abgewiesen worden waren, stand die dort gespielte Tanzmusik durch die Berliner Verlagsprodukte im Nachhinein zur Verfügung. Mit weniger strengen Regeln und mehr Freiheit konnten so eigene Bälle veranstaltet werden, nämlich Privatbälle im eigenen Heim oder mit geschlossenen Gesellschaften in Gaststätten.

5.1.1.3 Privatbälle

Die Winteraktivitäten der besser gestellten Schichten nahmen in der Regel im Spätherbst ihren Anfang, dauerten bis April und bestanden aus Kaffee- oder Teekränzchen, Picknicks, Privatbällen oder Familienfesten.[54] Die Privatbälle, die Lili Parthey entweder bei Bekannten besuchte oder mit ihrer Familie im eigenen Heim gab, beschrieb sie in ihrem Tagebuch mitunter sehr detailreich. Ihre Aufzeichnungen geben Einblicke in die Planung, Kleidung, Tanzordnung und Gästelisten von privaten Tanzveranstaltungen der gehobenen Schichten Berlins. Der kostümierte Ball bei Partheys am 22. März 1817 wies Parallelen zu den höfischen Festivitäten auf, denn man führte ebenfalls eine maskierte Quadrille auf, die im Vorhinein vom Tanzlehrer Riebe[55] mit den Geschwistern und jungen Bekann-

---

53 Die Details zum Ball gehen aus der *Acta betreffend den großen Masken-Ball am 27ten Januar 1821*, D-Bga, Signatur: BPH Rep. 113, Nr. 1491, hervor.

54 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 537.

55 Um welchen Riebe es sich genau handelte, ist nicht aus den Tagebucheinträgen ersichtlich. Die Familie Riebe war eine Tänzerfamilie, deren Mitglieder bei den Königlichen Bühnen in Berlin angestellt waren. Carl Riebe wurde dabei als der „1ste" betitel, siehe https://d-nb.info/gnd/1037754409 [16.11.2022], während es noch einen

ten der Familie eingeübt worden war.[56] Beim Ball selbst leitete der Tänzer dann die Aufführung, wie Lili Parthey berichtete:

> 22.3.[1817] Im Bibliotheksaal soll getanzt, in den übrigen gegessen und versammelt werden. Auf den Schränken stehen Blumentöpfe. Viele Lichter. Malchen Brese frisirte mich. Wir vier Tänzerinnen waren alle gleich; ganz weiß und rothe Corallen. Weiße Blumen im Haar. Die Tänzerinnen und die Tänzer alle zu nennen, ist unmöglich. Kohlrauschs brachten Laura Hufeland mit, ein außerordentlich hübsches Mädchen. Sie sieht sehr bescheiden aus und gefällt allgemein. Als so ziemlich alles versammelt war, hob Riebe die Polonaise an. Wir liefen eiligst hinten herum nach der kleinen Stube neben dem Saal. Hier lagen unsere Bouquets, die wir in Eile vorsteckten. Sobald die Musik aufhörte, kamen Moritz und Melli mit einer Epheuguirlande und schoben alle Menschen zurück. Unsere Allemande lief sehr gut ab. Dann fing Riebe sogleich mit mir zu walzen an. Bei der Eccossaise stand ich neben Amalie. Sie tanzt wie eine Grazie. Mit wem ich alles tanzte, weiß ich nicht mehr. Ich habe so ziemlich mit allen Bekannten, wenn auch nur einmal, herumgewalzt. Um 12 Uhr wurde gegessen und dann bis drei tapfer getanzt. Alle waren sehr vergnügt, der ganze Ball sehr animirt. Es wurden fast gar keine Pausen gemacht.[57]

Wie im Schloss war auch das Haus der Partheys mit Licht und Blumen festlich geschmückt worden. Die Quadrille tanzten vier einheitlich gekleidete Paare. Auch die übrigen Tänze, die Lili erwähnte, waren, bis auf den Walzer, primär Gruppentänze. Im Gegensatz zum heutigen Tanzunterricht im Gesellschaftstanz, bei dem überwiegend Paartänze gelehrt werden, wurde in der Ära Brühls noch ein intensiverer Fokus auf Gruppentänze, die man auch „Conversationstänze" nannte, gelegt. Diese erforderten ein umfangreicheres tänzerisches Können, da oft eine Kombination aus verschiedenen Schritten ausgeführt werden musste, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch Gehschritte ersetzt und so erheblich vereinfacht wurden. Gruppentänze stärkten zudem das Gruppenbewusstsein und förderten die soziale Interaktion, sodass erst durch sie der Ball zu einem gesellschaftlichen Ereignis wurde. Neben den in den Tanzfigu-

---

Wilhelm Riebe (II.), siehe https://d-nb.info/gnd/1037986520 [16.11.2022] und einen „Riebe d. 3te" gab, siehe https://d-nb.info/gnd/1043219382 [16.11.2022].

56 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 95: „9.3.[1817] Es wurde heute viel von dem zu gebenden Ball gesprochen. Minchen schlug vor, es sollte ein maskirter sein. Die Brüder ergriffen den Vorschlag begierig. Es wurde eine maskirte Quadrille proponirt, die Riebe uns einlernen soll. [...] 18.3.[1817] Heute vormittag war Probe zur Allemande. Riebe blieb zwei Stunden."

57 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 95f.

ren enthaltenen Paarwechseln war es außerdem üblich, nicht mehr als zweimal in Folge in der gleichen Partnerkonstellation zu tanzen.[58]

Ab der Wintersaison 1820/21 wechselten sich die Partheys mit befreundeten Familien beim Veranstalten von Bällen ab, sodass jeder mindestens einmal pro Saison einen Ball im eigenen Heim gab. Lili Partheys Tagebucheinträge von den Familienbällen gewähren auch detailreiche Einblicke in die damals üblichen Maskierungen:

> 22.1.[1820] Heute war der Kostümball bei Schadows. Ich freute mich sehr dazu. Jenny kam zu meiner Toilette. Viele Menschen, [...] Wundervolle Masken: Sancho Pansa, Friedrich II., Zieten und ein Grenadier. Die Lauska als Cirkassierin. Mlle. Ries als Leonore, Laura Hufeland als Prinzessin im Tasso, blendend. Ein Herr Beckmann als Catalani, Judenscenen am Hofjäger Wilh. Schadow, Zimmermann und Herr Wolf. Förster als Wilhelm Schadow. Die Zimmermann hinter einem Schirm als P.A. Wolff, Schröck, Devrient – täuschend. Alles sehr schön und witzig. Um 8 wurde der Saal geräumt und nun lustig getanzt bis 1. Ich tanzte viel. Tieck, der in einem Cotillon hinter mir stand, sehr amüsant. Laura Förster sehr hübsch, überhaupt viel Schönheiten, worunter die Lichtenstein. Um 2 müde zu Hause.[59]

In den gewählten Kostümen manifestierte sich auch die zeitgenössische Opern- und Schauspielrezeption. Sancho Panza war der Knappe des Ritters Don Quijote aus dem gleichnamigen Roman von Miguel de Cervantes – ein Stoff, der am 30. Mai 1811 unter dem Titel *Die Abentheuer des Ritters Don Quixotte von la Mancha und seines Schildknappen Sancho Panza* im Königlichen Nationaltheater in Berlin als „Dramatische Burleske mit Gesang" mit Musik von Friedrich Ludwig Seidel und wiederverwendeten Melodien aus verschiedenen Opern aufgeführt wurde.[60] Die Figur der Leonore, als die sich die von Lili erwähnte Mademoiselle Ries ausgab, stammte aus Beethovens einziger Oper *Fidelio*,[61] die sich seit ihrer Erstaufführung am 11. Oktober 1815 regelmäßig im Spielplan der Berliner

---

58 Hannelore Unfried, „Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert", in: *Tanzkultur im Biedermeier*, hrsg. von Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 31), Tutzing 2006, , S. 59–73, hier S. 60–62.

59 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 130f.

60 Siehe den Eintrag in der Projektdatenbank, https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 55337, sowie den zugehörigen verlinkten Theaterzettel.

61 Vor Beethovens *Fidelio* wurde der gleiche Opernstoff unter dem Titel *Leonore, oder: Spaniens Gefängnis bey Sevilla* als heroisch-komisches Singspiel in zwei Akten mit Musik von Ferdinando Paer am 11. (EA) und 15. Juli 1810 im Königlichen Nationaltheater aufgeführt, siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 54172 und 54173.

Bühnen wiederfand. Die Prinzessin, als die sich Laura Hufeland, die Tochter des Berliner Arztes und Staatsrats Friedrich Hufeland (1774–1839), verkleidete, war die Prinzessin von Este, eine Protagonistin aus dem 5-aktigen Schauspiel *Torquato Tasso* von Johann Wolfgang von Goethe (UA 16. Februar 1807 am Hoftheater in Weimar). Der Lili Parthey nicht näher bekannte „Herr Beckmann" hatte sich als die berühmte Sängerin Angelica Catalani (1780–1849)[62] verkleidet, die in Berlin nicht nur als Gesangsvirtuosin in Konzerten auftrat, sondern auch seit dem 23. Juni 1820 als Protagonistin in der Posse *Die falsche Prima Donna in Krähwinkel* mit Musik von Ignaz Schuster (1779–1835) auf der Bühne der Königlichen Oper präsent war.[63]

Die Vorbereitungen für solche Bälle waren äußerst aufwändig, denn die privaten Wohnräume der Familien mussten für den Tanz umgebaut werden.[64] Lili Parthey notierte von einem Ball am 20. März 1824, dass alle Möbel aus dem „vorderen Saal" herausgeräumt werden mussten. Die Räumlichkeiten wurden dazu mit Blumen geschmückt und „große Myrthen- und Orangenbäume" sowie „ein Kandelaber mit Lichtern" in der Mitte aufgestellt. Statt als Tanzsaal (wie 1817) wurde diesmal der Bibliothekssaal als Speisesaal verwendet. Auf das Essen ging sie nicht weiter ein, sondern schrieb lediglich auf, dass sie für den Ball Apfelsinen „präparirte" und mit Jenny Humbert und Bernhard Klein Limonade zubereitete.[65] Von einem Ball bei der Familie Henneberg am 16. Oktober 1820 notierte sich Lili Parthey, dass sie „aus der Hand soupirt" hätten,[66] was möglicherweise auf ein kaltes Buffet hinweist, das man im Stehen zu sich nehmen konnte. Zu den Familienbällen kamen offenbar nur wenige befreundete Familien, die jedoch insgesamt zahlreiche Mitglieder hatten. Parthey schrieb über den in ihrem Elternhaus am 12. Dezember 1821 stattgefundenen Familienball: „Es waren wenig Familien und doch an 60 Personen."[67] Ein Wohnhaus der bürgerlichen Oberschicht war durch diese Personenanzahl vermutlich gut gefüllt.

---

62 Auf Catalani wird in Kapitel 6 näher eingegangen.

63 https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 1297.

64 Andreas Ballstaedt und Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 28), Stuttgart 1989, S. 305.

65 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 329. In der *Acta betreffend den großen Masken-Ball am 27ten Januar 1821*, D-Bga, Signatur: BPH Rep. 113, Nr. 1491, befindet sich eine Auflistung der bei dem königlichen Ball gereichten Speisen, der Getränke, des benötigten Geschirrs und der beauftragten Konditoren sowie detaillierte Zeichnungen der drei Buffets in den jeweiligen Sälen und der Anordnung der Speisen darauf.

66 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 172.

67 Ebenda, S. 203.

Da nicht nur der logistische, sondern auch der finanzielle Aufwand für Bälle sehr hoch war, wurden die „Familienbälle", wie sie Lili Parthey nannte, der Reihe nach von befreundeten Familien ausgerichtet. Außer in dem Haus der Partheys und dem des Justizrates Johann Friedrich Henneberg, dessen Töchter Mathilde und Antoine in Lili Partheys Alter waren,[68] fanden die Bälle bei Familie Jordan,[69] der Familie des Künstlers Gottfried Schadow (1764–1850),[70] des Kaufmanns und Präsidenten der Preußischen Seehandlung August Friedrich Bloch (1780–1866) und bei Heinrich (gest. 1826) und Henriette Kohlrausch (1781–1842), der Tante Lili Partheys, statt.

Privatbälle konnten aber auch in den Berliner Gaststätten veranstaltet werden, was sie, je nach Lokalität, noch kostspieliger und prestigereicher machte. Der Justizrat Johann Wilhelm Heinrich Ludolff (*1773, verschollen 1834) war Theaterliebhaber und veranstaltete gerne glänzende Bälle in den besten Berliner Lokalen, die aufgrund der exklusiven Einladungen sehr begehrt waren. Die Kosten dieser Festivitäten trieben Ludolff jedoch letztendlich in den finanziellen Ruin, wie sich die 1824–1829 an den Königlichen Bühnen in Berlin angestellte Schauspielerin Karoline Bauer (1807–1877) erinnerte:

> Der schwärmerisch verehrten Henriette [Sontag] zu Ehren veranstaltete Ludolff in dem damals glänzendsten Lokal Berlins, dem nach Schinkels genialen Zeichnungen erbauten und dekorierten Spiegelsaale des Konditor Fuchs Unter den Linden im Winter 1825/26 einen feenhaften Ball. Ganz Berlin sprach schon wochenlang vorher von diesem „Ereignis", und alle tanzlustigen Schönheiten gerieten in fieberhafte Aufregung: ob sie zu den Glücklichen zählen würden, zu diesem exklusiven Zauberfest eine Einladung zu erhalten. Denn wegen des beschränkten Raumes sollten nur dreißig tanzende Paare eingeladen werden, und es war bekannt, daß bei Ludolffs über Schönheit und Grazie strengstes Gericht gehalten

---

68 Den Schwestern Henneberg widmete der Hornist und Musiklehrer Carl Nikolaus Türrschmiedt (1776–1862) die Ouvertüre von Johann Friedrich Reichardts *Brennus* (EA Berlin: 24.01.1789) für vierhändiges Klavier, die um 1820 bei Gröbenschütz & Seiler erschien, wie aus der Titelseite ersichtlich wird, siehe Carl Nikolas Türrschmiedt, *Ouverture de Brennus par J.F. Reichardt, arrangée à 4 mains & dediée aux Demoiselles Mathilde et Antoine Hennenberg*, Berlin, Gröbenschütz & Seiler, ohne VN, D-F, Signatur: Mus. pr. Q 18/2158.

69 Die Jordans waren eine weit verzweigte Familie der Berliner Oberschicht. Vermutlich handelte es sich um die Familie des Kaufmanns August Jordan (1770–1833) in der Behrenstraße 45, dessen Sohn Maurice Jordan (1798–1871) Lili Parthey einen Heiratsantrag machte, der abgewiesen wurde. Er hatte zwei Schwestern in Lilis Alter: Auguste Jordan (1802–1882) und Mathilde Jordan (1808–1882), siehe Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 251f.

70 Gottfried Schadows Kinder in Lilis Alter waren Rudolf Schadow (1786–1822) und Friedrich Wilhelm Schadow (1788–1862).

> wurde. Ich fand Gnade vor den kritischen Augen und war eine von den auserwählten dreißig Tänzerinnen. Endlich war der große Abend da. Der berühmte Spiegelsaal, dessen Wände, Türen und Plafond nur aus Spiegeln und überreich vergoldetem Stuck bestand, funkelte von Hunderten von duftenden Wachslichtern, die durch den Reflex von allen Seiten vertausendfacht wurden. In allen Ecken und in den Fensternischen schimmernde Blumengruppen – und dazwischen tanzende Jugend und Schönheit, die auch für die Toiletten etwas Außergewöhnliches getan hatte. [...] Von diesem feenhaften Ball wurde noch lange in Berlin gesprochen, und Ludolff schwamm in einem Meer von Entzücken und von – Schulden, was aber damals noch niemand ahnte.[71]

Ludolff hatte sich offenbar aufgrund seiner Verehrung für die Sängerin Henriette Sontag in Schulden gestürzt. Dass er ihr zu Ehren die eleganteste Konditorei in Berlin für seinen Ball auswählte, demonstrierte seine Wertschätzung für die Künstlerin ebenso wie den Wunsch nach öffentlicher Selbstinszenierung als reicher Kunstmäzen. Die Konditorei Fuchs Unter den Linden 20 gehörte aufgrund ihrer außergewöhnlichen Inneneinrichtung, die sich primär durch ihren Saal mit vollständig verspiegelten Wänden und goldenem Stuck auszeichnete, zu den gehobenen Lokalen in Berlin. Ein weiterer Raum war „ganz im Geschmacke eines Schweizerhauses eingerichtet worden".[72] Die prachtvollen Räumlichkeiten blieben offenbar das einzige, was die Konditorei vorzuweisen hatte, denn man legte dort, im Gegensatz zu anderen Lokalen, nicht viele Journale zum Lesen aus, weswegen sie von Berliner:innen im Alltag seltener besucht wurde. Während der Weihnachtszeit steigerte sich die Beliebtheit aufgrund der aufwändigen Weihnachtsausstellung jedoch wieder.[73] In den Berliner Lokalen fanden aber nicht nur Bälle statt, sondern man tanzte auch im alltäglichen Betrieb, was insbesondere den unteren Schichten eine Möglichkeit zum geselligen Vergnügen bot.

5.1.2 Tanz in Wirtshäusern, Tabagien und anderen Lokalitäten

In Berlin tanzten alle gesellschaftlichen Schichten in ihrer Freizeit. Korth gab in seinem *Neuesten topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen* einen guten Überblick über das Berliner Kulturgeschehen um 1821. Darin zählte er nicht nur die beliebtesten Gasthöfe und

---

71 Karoline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben. Erinnerungen*, hrsg. von A. Wellmer, Berlin ²1876, zitiert nach: Georg Hermann, *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Eine Sammlung aus Briefen, Tagebüchern, Memoiren, Volksszenen und ähnlichen Dokumenten*, Oldenburg u.a. 1965, S. 54.

72 Friedrich Sass, *Berlin in seiner neueren Entwicklung*, Leipzig 1846, S. 78.

73 Ebenda.

Restaurants auf, die er in drei Klassen einteilte, sondern beschrieb auch ihre Besucher:innen und Preise. Während in den Gasthäusern erster Klasse wohlhabende Berliner:innen wie Grafen, Barone, Räte, Kaufleute, Königliche Beamte oder Offiziere für 10 bis 12 Groschen zu Mittag und abends à la carte für einen Betrag von 12 Groschen bis 1 Taler, aßen, konnten sie ein günstigeres Mahl für 6 bis 8 Groschen und ebenfalls schnelle und gute Bedienung in den 12 von Korth aufgezählten Gasthäusern zweiter Klasse, wie dem *Grünen Baum* in der Klosterstraße 70, dem *Goldenen Adler* in der Spandauer Straße 73 und dem *Landhaus* in der Mittelstraße 46, finden. Die Gasthöfe der dritten Klasse verteilten sich mit ungefähr 75 Lokalitäten wesentlich zahlreicher in ganz Berlin. Man erkannte sie offenbar an über ihren Eingangstüren angebrachten Schildern und Zeichen, die den Namen der Gaststätte symbolhaft abbildeten, zum Beispiel *Zum weißen Engel*, *Zum wilden Mann* oder *Zum Reh*. Angehörige der unteren Schichten, wie Handwerksleute, konnten dort für 3 bis 4 Groschen ein einfaches Mahl einnehmen. Korth berichtete, dass es in Berlin über 250 Restaurants von verschiedener Qualität gab.[74] Oft wurde in diesen Gaststätten auch getanzt und in den Lokalen mit Tanzboden Tanzveranstaltungen ausgerichtet, wie zahlreiche Anzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* zwischen 1815 und 1820 dokumentieren.

Auf diese Weise war es auch der Berliner Unterschicht möglich, ihre Freizeit abwechslungsreich zu füllen: „An öffentlichen Vergnügungsanstalten fehlt es den Berlinern nicht“, berichtete Korth, „besonders giebt es deren für die untere Volksklasse in Menge, und was die höheren Stände hier entbehren, daß wird bei ihnen durch Familien-Kränzchen oder durch Pickenicks, Abonnements-Bälle etc. ersetzt.“[75] Um 1820 verfügten 65 der Berliner Wirtshäuser über einen Tanzboden, wobei es sich bei diesen primär um die sogenannten Tabagien handelte.[76] Korth beschrieb diese Vergnügungsetablissements folgendermaßen:

> Sie sind eine Art Kaffeehäuser der niedern Volksklasse, welche in allen Gegenden der Stadt, besonders aber in den Vorstädten und vor den Thoren liegen. Mit den meisten sind Tanzsäle und Gärten mit Kegelbahnen verbunden; auch findet man in einigen Billiarde. Kaffee wird in den wenigsten getrunken, sondern nur Weiß-, Braun-, Mannheimer- und Fredersdorfer Bier, einfache und doppelte Branntweine, und in einigen wird auch des Abends à la carte gespeiset. Auch Gartenmusik, Konzerte, Puppenspiele und andere Vergnügungen [...] werden dort veranstaltet.[77]

---

74 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 508–511.
75 Ebenda, S. 522.
76 Ebenda, S. 523.
77 Ebenda, S. 529.

Die dort stattfindenden Tanzveranstaltungen waren wesentlich legerer als die Bälle im Königlichen Opern- und Schauspielhaus. Für ein relativ niedriges Eintrittsgeld – je nach Bekannt- und Beliebtheit des Veranstaltungsortes von 2 bis 16 Groschen – konnte man nach Lust und Laune tanzen, trinken, speisen, spielen und sich anderweitig vergnügen. Korth beschrieb als eine der besonders stark besuchten Tabagien mit Tanzboden zum Beispiel den sogenannten *Silbersaal*, der sich in der Alexanderstraße 12 (vor 1819 An der Contrescarpe) direkt am Graben neben der Zuckersiederei in der Stralauer Vorstadt befand.[78] Hier wurden regelmäßig Bälle veranstaltet, wobei der Saal dafür bekannt war, dass sich dort „die niedere Volksklasse durch Tanz belustigte“[79] und zwischen 12 und 16 Groschen pro Person für ein solches Tanzvergnügen mit Abendessen nach 8 Uhr ausgab.[80] Auch beim *Apollosaal* in der Nähe des Oranienburger Tors handelte es sich um ein solches Tanzetablissement.[81] Die Tabagie von C.G. Christiany in der Zimmerstraße 39 in der Friedrichsstadt, wo tanzwillige Herren 8 Groschen Eintritt für einen Ball im Oktober 1820 zahlten, war ein weiteres Beispiel einer beliebten Berliner Vergnügungsstätte. Den Reiz dieser Orte machte nicht nur das bunt gemischte Klientel aus, sondern auch das abwechslungsreiche Vergnügungsprogramm, das dort geboten wurde:

> An diesen Orten findet man nicht nur warme und kalte Speisen, Weiß- Braun- und andere Biere, Weine, Branntweine und Liqueure bei den Vergnügungen des Tanzes und der Musik, sondern es werden auch noch an verschiedenen Abenden in der Woche besondere Bälle, Pickenicks (besonders Erbs- und Wurstpickenicks), Konzerte oder musikalische Unterhaltungen, türkische Ballets und andere Tanzbelustigungen, als Pfeifen-, Brezel-, Napfkuchen etc. Tänze, Marionettenspiele etc. etc. arrangirt.[82]

Entsprechend vielfältig setzte sich das Publikum zusammen, denn nicht nur die unteren Klassen besuchten die Tabagien, sondern auch Männer der oberen Schichten vergnügten sich an diesen Orten. Korth erachtete die Tabagien aufgrund ihrer „verschiedenen Ausdünstungen und den vielen trivialen Anmerkungen“[83] als für Damen ungeeignet. Hinzukommend erwähnte er, dass sich viele Prostituierte dort aufhielten, die seiner Mei-

78 Ebenda, S. 540.

79 Johann Wilhelm David Korth, *Johann Georg Krünitz's ökonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte in alphabetischer Ordnung*, Bd. 129, Berlin 1821, S. 211.

80 Ob die Speisen im Preis inbegriffen waren, geht aus den Zeitungsanzeigen in den *Berlinischen Nachrichten* nicht hervor.

81 Korth, *Krünitz's ökonomisch-technologische Encyklopädie*, S. 11.

82 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 540.

83 Ebenda, S. 542.

nung nach einen negativen Einfluss auf Frauen der höheren Schichten hätten haben können. Dennoch ließen sich nicht alle Damen von einem Besuch der Vergnügungsstätten abhalten und wohnten dem Treiben in den Tabagien entweder in Männerkleidung oder in einer anders gearteten Verkleidung bei, in der Regel in Begleitung ihrer Ehemänner.[84] Ab 1822 eröffneten in Berlin auch Balllokale für die gehobene Gesellschaft: 1822 baute man zum Beispiel den *Wiener Saal*, der sich nach seiner Umwandlung in das *Krügersche Kolosseum* 1831 in der alten Jakobstraße weiterhin großer Beliebtheit erfreute: „Dieses Lokal war offenbar das gemütlichste, anständigste, glänzendste und zugleich komfortabelste, das jemals in Berlin existiert hat und vielleicht existieren wird.“, soll sich der Polizeidirektor Wilhelm Johann Carl Stieber (1818–1882) darüber geäußert haben.[85]Allerdings schrieb Hans Ostwald in seinem Band über *Das galante Berlin*, diese Lokale seien nach der anfänglichen Neugier der gehobenen Stände oft schnell nur noch von Prostituierten, „Schwärmern“ und „Abenteurern“ aufgesucht worden.[86]

Man tanzte in Berlin aber nicht nur im Winter, sondern auch im Sommer verfügte die Residenzstadt über eine Vielfalt an Vergnügungsmöglichkeiten. Während die wohlhabenden höheren Schichten sich in den heißeren Monaten des Jahres in Gegenden mit besserer Luftqualität wie an den Rhein, in die Schweiz, nach Italien, Frankreich oder in Kurorte begaben, spazierte der Rest der Bevölkerung in den Stadtgärten, besuchte die Kaffeehäuser und Gärten vor den Toren der Stadt oder frequentierte das umfangreiche Angebot an Gartentheatern und -Konzerten. Oft machte man Fahrten zu den umliegenden Dörfern, zum Beispiel nach Charlottenburg, Pankow oder Potsdam. Für die unteren Schichten gab es in den Wirtshäusern ein reichhaltiges Angebot an Unterhaltung: Hahnenschlag, Gänsestechen und andere traditionelle Feste sowie Tanz wurde in den Sommermonaten vielfach angeboten. An den Wochenenden fuhren oder wanderten sie zudem in die umliegenden Dörfer, wo sie an den dörflichen Erntefesten teilnahmen und in den örtlichen Wirtshäusern tanzten und tranken.[87]

In den Kaffeehäusern wurde ebenfalls Musik zum Tanz aufgespielt. Man bezahlte dann die Musiker pro getanzten Tanz, indem man einem der Musiker 1 bis 2 Groschen auf das Notenblatt warf und damit als Herr auch den Musikgenuss der Dame in Begleitung abdeckte.[88] Beim jährlichen Schützenfest um Pfingsten feierten und tanzten die Berliner:innen

---

84 Ebenda, S. 542.
85 Hans Ostwald, *Das galante Berlin*, Berlin [1928], S. 237.
86 Ebenda, S. 431.
87 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 529f.
88 Ebenda, S. 529.

nach den Schießübungen im Schützenhaus.[89] Bei dem noch größeren Volksfest, dem Stralauer Fischzug, speiste, feierte und tanzte man insbesondere Abends in den Sälen der Gasthäuser und Tabagien. Der Stralauer Fischzug war laut Korth das beliebteste Volksfest, das alle Berliner:innen, egal welcher gesellschaftlichen Schicht sie angehörten, besuchten.[90] Das beliebte Fest wurde durch das Volksstück mit Gesang *Der Stralower Fischzug* von Julius von Voß (1768–1839) mit Musik von Georg Abraham Schneider (1770–1839) am 28. Oktober 1821 auch auf die Berliner Bühnen gebracht, wo es bis 1824 zwölfmal zur Aufführung kam.[91] Welche Tanzmusik konkret in diesen Vergnügungsetablissements oder bei Hausbällen gespielt wurde, lässt sich heute nicht mehr im Detail rekonstruieren. Dass auch die tagesaktuellen Opern Melodiematerial für die Tänze lieferten, ist jedoch allein durch die zahlreichen, in den Berliner Musikverlagen gedruckten Opernbearbeitungen dokumentiert, die im Folgenden genauer betrachtet werden.

5.2 Wahrnehmung und Wirkung von Oper im Tanz

Die Melodien vieler tagesaktueller Opern wurden zwischen 1815 und 1828 in Tänzen, die entweder so in den Bühnenwerken selbst vorkamen, oder aus beliebten Opernmelodien zusammengestellt wurden, in den Berliner Musikverlagen im Druck publiziert. Die Berliner:innen kauften offenbar gerne die auf den Bällen erklungene Tanzmusik, weswegen diese meist im Anschluss für kammermusikalische Besetzungen gedruckt wurde. Schlesinger gab zum Beispiel ab ungefähr 1813 eine eigene, als *Neueste Berliner Lieblingstänze* betitelte Reihe mit den zuvor bei den Bällen im Königlichen Opern- und Schauspielhaus getanzten Tänzen heraus. Die Noten erschienen für drei instrumentale Besetzungen, die jeweils gesondert gezählt wurden: für Klavier zweihändig, für Flöte oder Violine und für Orchester[92] (siehe Tab. 5, 6 und 7). Als erfolgreichste Reihe erwies sich die Version für zweihändiges Klavier, die, beginnend mit dem ersten, von Carl Klage komponierten Heft mit 3 Walzern und 2 Ecossaisen (VN 117), das 1813/1814 gedruckt wurde, mindestens bis in die 1840er Jahre existierte, denn Schlesinger führte das 48. Heft in seinem Verlagska-

89 Ebenda, S. 533.

90 Ebenda, S. 534f.

91 https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34491.

92 Die Besetzung für das Orchester bestand aus 2 Violinen, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörnern, Violoncello und Bass sowie 2 Fagotti und 2 Trompeten ad libitum.

talog von 1846 auf.[93] Die Tänze fanden auch außerhalb von Berlin Absatz, wie Anzeigen in überregionalen Periodika dokumentieren.[94]

Mit Hilfe dieser Tanzsammlungen lassen sich die Tanzordnungen der öffentlichen Berliner Bälle grob rekonstruieren, denn sie enthalten nicht nur die gespielte Musik, sondern auch die Reihenfolge und mitunter die Choreografie der Tänze. Dabei zeichnet sich ab, dass man sich für die Tänze zwar gerne gelegentlich bei den tagesaktuellen Opern bediente, die Mehrzahl der Stücke jedoch nicht auf der Grundlage von Opernmelodien entstanden: in den 26 bis 1828 erschienenen Heften für Klavier zweihändig enthalten nur acht Nummern Melodien aus Opern (siehe Tab. 7). Verwendet wurde zwischen 1815 und 1828 Musik aus Rossinis *Tancredi*, (Nr. 6, VN 481), Webers *Freischütz* (Nr. 12 und 13, VN 1144 und 1145), *Preciosa* (Nr. 14, VN 1184) und *Euryanthe* sowie Rossinis *Tancredi* (Nr. 16, VN 1241), aus Mozarts *Zauberflöte* (Nr. 17, VN 1242), Boieldieus *La dame blanche* (Nr. 22, VN 1417) und Aubers *Le Maçon* (Nr. 23, VN 1408). In der Reihe der Tänze für eine Violine oder Flöte, von der bis 1828 neun Hefte erschienen, enthalten immerhin sechs Tänze die Musik aus Bühnenwerken: aus dem Ballett *Arlequins Geburt* von Bernhard Anselm Weber (Nr. 1, VN 165), aus Rossinis *Tancredi* (Nr. 4, VN 585), Mozarts *Le Nozze di Figaro* (Nr. 5, VN 1081), Webers *Freischütz* und *Preciosa* (Nr. 6, VN 1188) und Heinrich Marschners Posse *Die Wiener in Berlin* (Nr. 7, VN 1340). Die sieben Hefte für Orchester weisen bis zum Ende des in dieser Arbeit betrachteten Zeitraums wiederum nur einen einzigen Tanz mit Opernmelodien aus Webers *Oberon* (Nr. 4, VN 1419) vor (siehe Tab. 5 und 6). Wie viele Opernmelodien Eingang in die Tanzarrangements der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* fanden, hing vermutlich stark von dem jeweiligen Arrangeur ab. Die Reihe für eine Flöte oder Violine dominieren die Tänze aus der Autorschaft des königlichen Kammermusikus, Pianisten und Flötisten der Berliner Opernkapelle Louis Johann Alexander Horzizky (1798–1829), gefolgt von denen des Musiklehrers Carl Friedrich Ebers, während der Militärmusiker Friedrich Weller für den Großteil der Tanzsammlungen für Klavier zweihändig und Orchester verantwortlich war, der es offenbar bevorzugte, für seine Tänze eigene Melodien zu komponieren.

---

93 Siehe *Musikalien-Verlags-Catalog der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin*, Berlin 1846, S. 26–28, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.th. 1810,70–1/5 (Link: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528122–9 [04.04.2022]). Im Katalog von 1855 sind die *Neuesten Berliner Lieblingstänze* nicht mehr aufgeführt, da sie zu diesem Zeitpunkt vermutlich aus der Mode gekommen waren.

94 Es finden sich z.B. Werbeanzeigen von Schlesinger für die Tänze in der *Leipziger Zeitung* Beil. zu Nr. 75 (27.03.1828), S. 838 o. ebenda Beil. zu Nr. 101 (23.05.1821), S. 1277 sowie der *Intelligenzblatt zur Cäcilia* Nr. 31 (1828), S. 54, woraus sich schließen lässt, dass auch außerhalb Berlins ein Interesse an den Notendrucken bestand.

Tabelle 5: Die bis ca. 1829 bei Schlesinger erschienenen *Neusten Berliner Lieblingstänze* für Orchester

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
1	7 Walzer, 1 Cotillon	Weller, Friedrich		1356
2	4 Galoppaden, 6 Contretänze	Weller, Friedrich		1357
3	9 Walzer, 2 Galoppwalzer, 1 Quadrille	Weller, Friedrich		1418
4	6 Contretänze, 1 Cotillon (aus Oberon)	Weller, Friedrich	Oberon	1419
5	1 Cotillon, 6 Contretänze	Weller, Friedrich		1473
6	8 Walzer, 1 Ecossaise, 1 Quadrille, 3 Galoppaden	Weller, Friedrich		1474
7	7 Walzer, 5 Galoppaden	Weller, Friedrich		1519
8	6 Contretänze, 1 Cotillon (nach La muette de Portici), 1 Galoppade	Weller, Friedrich	La muette de Portici	

Tabelle 6: Die bis in die 1830er Jahre bei Schlesinger erschienenen *Neusten Berliner Lieblingstänze* für Flöte oder Violine solo

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
1a	Berliner Lieblingstänze	Belcke, Friedrich August		988
1	2 Schießer, 1 russ. Walzer, 1 Tiroler, 1 Walzer des Königs, 1 Walzer (aus Arlequins Geburt), 10 andere beliebte Walzer, 3 Ecossaisen, 2 Francaisen, 1 Quadrille, 1 Matelot	Horzizky, Louis Johann Alexander	Arlequins Geburt	165
2	1 Allemande, 1 Geschwindwalzer, 2 Walzer, 2 Polonaisen	Horzizky, Louis Johann Alexander		177
3	1 Cotillon, 4 Walzer, 1 Walzanglaise, 1 Kalmaika, 1 Quadrille, 1 Ecossaise	Horzizky, Louis Johann Alexander		268
4	2 Walzer, 1 Ecossaise, 1 Favorit-Polonaise (aus Tancredi), Kronentanz und Marsch aus der Hof-Quadrille von B.A. Weber	Horzizky, Louis Johann Alexander	Tancredi	585
5	1 Polonaise, 1 Cotillon, 2 Walzer, 1 Carlsbader Walzer, 1 Favoritwalzer, 1 Geschwindwalzer (nach Le nozze di Figaro), 1 russ.	Horzizky, Louis Johann Alexander	Le nozze di Figaro	1081

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
	Walzer, 1 russ. Hopswalzer, 4 Ecossaisen, 1 Masurek, 1 Pigeon			
6	1 Cotillon, 1 Schlittage-, 1 Glocken-, 1 Amboss-Walzer, 1 Uhraufzieher, 1 Postillon-Walzer (nach „Einst träumte ...“), 1 Echo-Walzer (aus Preciosa), 1 Triangelwalzer, 1 Walzer, 1 Lieblingswalzer der Herzogin von Cumberland, 1 Francaise, 1 Ecossaise	Horzizky, Louis Johann Alexander	Der Freischütz Preciosa	1188
7	1 Pausen-Cotillon, 1 Polonaise, 3 Galoppwalzer, 2 Walzer (nach Die Wiener in Berlin)	Horzizky, Louis Johann Alexander	Die Wiener in Berlin	1340
8	1 Triangelwalzer, 1 österr. Walzer, 1 russ. Walzer, 2 Schnellwalzer, 1 Vexirwalzer, 1 Walzer, 1 Quadrille, 3 Contretänze, 1 Ecossaise	Horzizky, Louis Johann Alexander		1341
9	1 Hallischer Stiefelknechtwalzer, Beethovens Sehnsuchtwalzer, 3 Galoppaden, 4 Walzer, Contretänze (aus Le siège du Corinth)	Horzizky, Louis Johann Alexander	Le siège du Corinth	
10	1 Alpensänger-Walzer, 3 Galoppaden, 1 Walzer, 1 Ecossaise, 1 Francaise, 2 Mazurkas, 6 Contretänze (aus La muette de Portici)	Ebers, Carl Friedrich	La muette de Portici	
11	1 Polonaise (aus Ottavio Pinelli), 1 Galopp (aus Die neue Amazone), 1 Walzer, 1 Kochlöffelwalzer, 4 Warschauer Mazurkas, 6 Contretänze (aus Robert le diable)	Ebers, Carl Friedrich	Ottavio Pinelli Die neue Amazone Robert le diable	
12	1 Cotillon (aus Die Unbekannte), 1 schweiz. Galopp (aus Blaubart), 1 Wiener Aufhauer, 1 Mazurka, 1 Steyerischer Walzer, 1 Hongroise (aus Die Maskerade)	Ebers, Carl Friedrich	Die Unbekannte Blaubart Die Maskerade	

Tabelle 7: Die bis mind. in die 1830er Jahre bei Schlesinger erschienenen *Neuesten Berliner Lieblingstänze* für Klavier zweihändig

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
1	3 Walzer, 2 Ecossaisen	Klage, Carl		117
2	1 Cotillon, 3 Walzer, 3 Ecossaisen, 1 Quadrille, 1 Francaise	Klage, Carl		203
3	1 Cotillon, 3 Walz-Anglaisen, 1 Calmaika-Walzer, 1 Ecossaise, 1 Quadrille, 4 Walzer	Weller, Friedrich		254 1418 (2. Aufl.)
4	1 Cotillon, 3 Walzer, 1 russ. Walzer, 2 Francaisen, 1 Quadrille, 1 Ecossaise	Weller, Friedrich		255 1419 (2. Aufl.)
5	1 Cotillon, 1 Ecossaise, 1 Schnellwalzer, 1 Walzer, 1 Kosake, 1 Quadrille, 1 Polonaise	Adelsohn, J.		258
6	1 Cotillon, 2 Ecossaisen, 5 Geschwindwalzer, 1 Quadrille, 1 Masurek, 1 Polonaise nach Tancredi	Weller, Friedrich	Tancredi	481
7	1 Polonaise, 1 Cotillon, 4 Walzer, 1 Menuett, 1 Carlsbader Walzer, 1 Masurek, 1 Pigom	Weller, Friedrich		1005
8	1 Polonaise, 1 Cotillon, 4 Walzer, 1 Menuett, 1 Ecossaise, 1 Quadrille	Weller, Friedrich		1016
9	1 Polonaise, 1 Cotillon, 2 Ecossaisen, 2 Walzer, 2 Lieblingswalzer des Kronprinzen	Weller, Friedrich		1055
10	1 Triangel-Walzer, 2 Walzer, 1 Lieblingswalzer der Herzogin von Cumberland, 2 Ecossaisen, 6 Contretänze, 2 russ. Walzer, 1 Bernoise	Weller, Friedrich		1090
11	2 Cotillons, 1 Francaise, 1 Dreher, 1 russ. Walzer, 1 Polonaise	Nolde, Wilhelm		1091
12	1 Walzer mit Trio (Trinklied aus dem Freischütz), 1 Monserino, 1 großer Cotillon nach Themen aus dem Freischütz	Weller, Friedrich	Der Freischütz	1144
13	1 Schlittage-Walzer, 1 Glocken-Walzer, 1 Amboss-Walzer, 1 Uhraufzieher, 1 Walzer mit Gesang, 1 Postillon, 1 Gänse-Walzer, 1 Kuckuck-Walzer, 1 Cotillon, 1 Walzer mit Trio von Caraffa, 1 Walzer mit Trio nach dem	Weller, Friedrich	Der Freischütz	1145

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
	Jägerchor, 1 Walzer mit Trio nach dem Brautjungfernlied, 1 Ecossaise, 1 Walzer nach „Einst träumte ...“			
14	1 Echo-Walzer aus Preciosa, 2 Walzer, 1 Triangel-Walzer, 1 Cotillon, 2 Contretänze	Weller, Friedrich	Preciosa	1184
15	4 Walzer, 5 Contretänze	Weller, Friedrich		1186
16	1. und 2. bayer. Galoppwalzer nach dem Jägerchor aus Euryanthe, 1 Schnellwalzer nach Themen aus Tancredi, 1 Francaise, 1 österr. Walzer	Krause, Heinrich	Euryanthe Tancredi	1241
17	3. und 4. bayer. Galoppwalzer, 1 Schnellwalzer, 1 schweiz. Walzer, 1 Cotillon nach Melodien aus der Zauberflöte, 1 Polonaise, 1 Quadrille	Krause, Heinrich	Die Zauberflöte	1242
18	Trompetenwalzer, Polonaise (An Alexis), 2 Galoppwalzer, 1 Schnell- und Triangelwalzer, 1 Ecossaise, 1 Cotillon	Merz, Carl		1298
19	2 Walzer, 2 Schnellwalzer, 1 russ. Walzer, 6 Contretänze, 1 Pausen-Cotillon	Merz, Carl		1299
20	7 Walzer, 1 Cotillon	Weller, Friedrich		1358
21	3 Galoppwalzer, 1 russ. Walzer, 6 Contretänze	Weller, Friedrich		1359
22	5 Contretänze, 1 Cotillon, 1 Walzer, alles nach La dame blanche	Weller, Friedrich	La dame blanche	1417
23	6 Contretänze (aus Le Maçon), 2 Lioner Walzer, 1 Cotillon, 2 Toeplitzer Galoppwalzer	Weller, Friedrich	Le Maçon	1408
24	8 Walzer, 2 Galoppwalzer, 1 Quadrille	Weller, Friedrich		1470
25	1 Cotillon, 6 Contretänze, 1 Mazurka	Weller, Friedrich		1471
26	1 Cotillon nach Auber und Lindpaintner, 1 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Ecossaise	Weller, Friedrich		1828
27	6 Contretänze (aus Le siège du Corinth), 2 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Mazurka	Weller, Friedrich	Le siège du Corinth	1830

Nr.	Inhalt	Komponist	Bühnenwerke	VN
28	1 Alpensängerwalzer, 1 Walzer, 1 Polonaise, 1 Francaise, 1 Ecossaise, 2 Galoppwalzer, 1 Cotillon, 3 Mazurkas	Neithardt, August		
29	1 Polonaise (aus Ottavio Pinelli), 1 Galoppade (aus Die neue Amazone), 4 neue Warschauer Mazureks	Neithardt, August	Ottavio Pinelli Die neue Amazone	
30	6 Contretänze (nach Zampa, die Marmorbraut), 1 Mazurka, 2 Walzer, 1 Galopp- und 1 Kochlöffelwalzer	Neithardt, August	Zampa, die Marmorbraut	

Da es sich bei Tänzen in der Regel um sogenannte „Mode-Articel“[95] handelte, die nur für eine begrenzte Zeit aktuell waren, sind nicht viele Berliner Drucke von Tänzen mit Opernmelodien aus der Ära Brühls überliefert. Von den *Neuesten Berliner Lieblingstänzen* befinden sich vier digitalisierte Exemplare – die Hefte Nr. 13 (VN 1145), 22 (VN 1417), 23 (VN 1403) und 25 (VN 1471, allerdings ohne Opernmelodien) – in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe.[96] Der Inhalt der drei Hefte mit Opernmelodien ist ähnlich: Nr. 13 umfasst 11 Walzer, teils mit Trio, eine Ecossaise und einen Cotillon, Nr. 22 fünf Contretänze, einen Cotillon und einen Walzer, und Nr. 23 sechs Contretänze, vier Walzer und einen Cotillon. Während Nr. 13 lediglich bei zwei Walzer-Trios und einem Walzer Melodien aus Webers *Freischütz* verwendet, sind in Nr. 22 alle Tänze aus Themen der Oper *La dame blanche* von François-Adrien Boieldieu und in Nr. 23 alle sechs Contretänze aus der Oper *Le Maçon* von Daniel-François-Esprit Auber konstruiert. Die Hefte dokumentieren, dass bei manchen Bällen die Tanzmusik vollständig aus Opernmelodien zusammengestellt war und im Anschluss mithilfe der gedruckten Noten zu kleineren

[95] Vgl. z.B. die Rezension der S*echs Contre-Tänze nach Lieblings-Melodien aus den Opern: „der Maurer“ und „die weiße Dame“, für das Pianoforte arrangirt von C.E. Pax,* erschienen in Berlin bei Lischke im *Beiwagen zur Berliner Schnellpost* 2/23 (23.06.1827), o. Pag.: „[...], da Tänze, aus Opern-Melodien zusammengestellt, jetzt noch zu den gangbaren musikalischen Mode-Articeln gehören.“

[96] Die hier verwendeten Exemplaren sind: Friedrich Weller, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 13, Berlin, Schlesinger, VN 1145, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–164142); H. 22, VN 1417, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–164164); H. 23 VN 1408, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–171231). Alle drei Hefte sind mit einem Händleretikett des Karlsruher Buch-, Musikalien- und Kunsthändler Johann Velten (1784–1864) versehen, was eine weitere überregionale Handelsbeziehung Schlesingers im deutschsprachigen Raum aufdeckt.

Anlässen wie Privatbällen in bürgerlichen Wohnhäusern, samt Tanzordnung und Choreografie der Opernbälle, wiederverwendet werden konnten.

5.2.1 Getanzte Opernmelodien: Verlagsprodukte für gesellige Anlässe

Gedruckte Tanzsammlungen für zweihändiges oder vierhändiges Klavier, wie die *Neusten Berliner Lieblingstänze*, waren primär für das Aufspielen zum Tanz im häuslichen Raum oder bei Hausbällen gedacht.[97] Für weniger vermögende Kleinbürger:innen stellte dies, ebenso wie für wohlhabendere bürgerliche Familien und Adlige, eine günstige und einfache Möglichkeit des geselligen Vergnügens im häuslichen Raum dar.[98] Ein gebrauchtes Klavier konnte man schon für 4 bis 8 Taler[99] erwerben, einen Tanz aus Opernmelodien verkauften die Berliner Musikverleger:innen ab 2 Groschen.[100] Eine weitere Lösung bot zudem das Ausleihen oder Abschreiben von Musikalien, sodass man zu Hause stets mit der neuesten Musik versorgt sein konnte. Das häusliche Musizieren von Tänzen spiegelt sich darüber hinaus in der Werbung der Berliner Musikverlage wider: „Jedermann wird die lieblichen Melodien Rossinis gewiß eben so gern im Tanzsaal als am Pianoforte hören.“, ließ Laue zum Beispiel über den 1825 frisch bei ihm erschienenen *Cotillon aus der Italienerin in Algier* von August Neithardt verlauten.[101]

Rhythmus und starker Ton waren beim Tanzen besonders wichtig, weswegen man vierhändig am Klavier gespielte Tänze in Zeitungsrezensionen ausdrücklich lobte.[102] Solche Tanzarrangements erschienen in den Berliner Musikverlagen jedoch seltener, was vermutlich mit der begrenzten Verfügbarkeit an Tanzenden und Musizierenden im häuslichen Raum zusammenhing, wo man für manche Tänze jede anwesende Person benötigte und nicht zu Gunsten eines stärkeren Tons auf vollständige Tanzpaare verzichten konnte. Oft sind die vorher bei Bällen gespielten Tänze ursprünglich für Tanzorchester arrangiert worden, wie auch im Fall der *Neuesten*

---

97 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 80.

98 Grotjahn, *Klavier, Gender und Massenkultur*, S. 124.

99 Siehe z.B. die Verkaufsanzeigen, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 58 (16.05.1815), o. Pag.; Nr. 69 (10.06.1815), o. Pag.; 2. Beil. zu Nr. 86 (19.07.1817), o. Pag.

100 Z.B. einen Favortiwalzer aus Michele Carafas Oper *Elodie*, einen Walzer aus Aubers *La Concert à la Cour* oder einen Cotillon aus *Das Fest der Handwerker* bei Lischke, einen Favoritwalzer aus *Die drei Pumpernickel* bei Gröbenschütz & Seiler oder einen Favoritwalzer nach Melodien aus *La dame blanche* bei Wagenführ, siehe die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

101 *Berlinische Nachrichten* Nr. 290 (12.12.1825), o. Pag.

102 Siehe die Rezension zu: *Berliner Liebling-Tänze für das Pianoforte zu vier Händen componirt und arrangirt von Karl Klage*, Berlin bei Cosmar & Krause, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/10 (10.03.1827), o. Pag.

Berliner Lieblingstänze, weswegen sie durch ihre Reduktion auf eine zweihändige Klavierbesetzung viele musikalische Raffinessen verloren und diese von der „Phantasie des Spielenden“[103] ergänzt werden mussten. Damit die Tänze „gar freundlich lockend [...] zu leichten Füße Spiel“[104] einluden, bedurfte es zudem einer einfachen Spielbarkeit vom Blatt.

Obwohl ein Tanz sowohl Männer als auch Frauen benötigte, richteten sich die Werbeanzeigen und Rezensionen von Berliner Tanzarrangements mit Opernmelodien zwischen 1815 und 1828 oft an ein weibliches Publikum. „Munter, und den Cotillon-Tänzerinnen gewiss recht willkommen.“,[105] versprach zum Beispiel die Rezension eines von Friedrich Belcke arrangierten Cotillons mit Melodien der Oper *La Cenerentola* von Rossini, der 1826 bei Laue erschien, während eine bei Cosmar & Krause erschienene *Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte* mit dem Titel *Terpsichore* von Carl Eduard Pax explizit „dem schönen Geschlechte gewidmet“[106] wurde. Den Gesellschaftstanz oder aber den Tanz als leichte Klavierunterhaltung schrieb man offenbar primär dem Interessengebiet eines weiblichen Publikums zu. Eleganz, Grazie und Anmut demonstrierten höhere Töchter im heiratsfähigen Alter, erlernt durch spätestens nach der Konfirmation beginnenden, jahrelangen Tanzunterricht, aufgrund der gesellschaftlichen Norm und als Beweis eines Bildungsniveaus der höheren Stände. Das Tanzen ermöglichte außerdem Nähe und ersten Köperkontakt zum anderen Geschlecht, was im Alltag weitgehend untersagt war und somit einen besonderen Reiz auf die jungen Frauen bei Tanz- und Ballveranstaltungen ausübte, an denen nicht nur Familienmitglieder teilnahmen.[107] Die Zielgruppe von Tänzen mit Opernmelodien für zweihändiges und vierhändiges Klavier aus Berliner Musikverlagen waren also überwiegend jugendliche weibliche

---

[103] Siehe die Rezension der *Berliner Lieblings-Tänze, gespielt auf den Subscriptions-Bällen im Königl. Schauspielhause von dem Musik-Chor des 2ten Garde-Regiments, componirt und für das Pianoforte eingerichtet von Fr. Weller*, H. 24, Berlin bei Laue, und der *Berliner Carnevals-Tänze, ausgeführt auf den Bällen im Schauspielhause und auf den Redouten im Jahr 1827, componirt und für das Pianoforte arrangirt von Fr. Belcke*. Berlin bei Laue, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/20 (02.06.1827), o. Pag.

[104] Siehe die Anzeige zu: *Neueste Berliner Carnevals Tänze für das Pianoforte, comp. von August Neidhardt. 1stes, 2tes und 3tes Heft*, Berlin bei Christiani, *Vossische Zeitung* 2. Beil. Nr. 148 (11.12.1821) o. Pag.

[105] *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 11 (09.09.1826), S. 82, über: *Cotillon nach den Melodieen aus der Oper: Aschenbrödel von Rossini, componirt und für das Pianoforte arrangirt von F. Belcke*. Berlin bei Laue. 27 kr.

[106] Siehe die Rezension zu: *Terpsichore, eine Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte, gesammelt, herausgegeben und dem schönen Geschlechte gewidmet von C.E. Pax. Zum Besten der Wittwen und Waisen Griechenlands*, Berlin bei Cosmar & Krause, in: *Berliner Schnellpost* 1/110 (13.09.1826), S. 440.

[107] Ingeborg Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*, München 1983, S. 60f.

Personen. Aufgrund der Quellenlage besonders geeignet für eine detaillierte Betrachtung von Tänzen mit Opernmelodien aus Berliner Musikverlagen in der Ära Brühls ist das von Friedrich Weller arrangierte Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* mit Melodien aus Aubers *La dame blanche*, das im Folgenden im Hinblick auf die Verwendung der Noten bei geselligen Zusammenkünften der Berliner Bevölkerung untersucht wird.

5.2.1.1 *Die Neuesten Berliner Lieblingstänze* mit Melodien aus Boieldieus *La dame blanche*

Als das 22. Heft *Neueste Berliner Lieblingstänze* (VN 1417) 1827 bei Schlesinger – vermutlich kurz nach dem Ende der Karnevalssaison 1826/27 – erschien, war die am 1. August 1826 unter dem Titel *Die Dame auf Schloß Avenel* in Berlin erstmals aufgeführte Oper sicherlich beim Berliner Publikum noch sehr präsent, sodass man die verwendeten Melodien und ihre Verordnung im dramatischen Kontext gut kannte. François-Adrien Boieldieus Opéra comique *La dame blanche* war am 10. Dezember 1825 in der Pariser Opéra-Comique mit einem Libretto von Eugène Scribe nach der literarischen Vorlage verschiedener Romane des schottischen Schriftstellers Sir Walter Scott uraufgeführt worden.[108] Die deutsche Übersetzung des Librettos für die Königlichen Bühnen übernahm Karl August von Lichtenstein, und die etwa drei Stunden dauernde Oper erfreute sich in der Residenzstadt einer solchen Beliebtheit, dass sie bereits am 2. November 1826 mit einer Libretto-Übersetzung von Louis Angely unter dem Titel *Die weiße Dame* parallel im Königstädtischen Theater in Berlin gegeben wurde. Mit 33 Aufführungen bis 1828 brachte man die zweite Version von Angely dabei mehr als doppelt so oft auf die Bühne als die erste von Lichtenstein mit 16 Aufführungen.[109] Das hing auch mit der Tatsache zusammen, dass im Königstädtischen Theater die international erfolgreiche Sängerin Henriette Sontag, die in Berlin schon vor ihrem Engagement am Königstädtischen Theater 1825 vom Publikum als Star verehrt wurde,[110] die Rolle der weißen Frau (Anna) spielte.[111] Die bessere Aufnahme des Publikums

[108] Siehe Loewenberg, *Annals of Opera*, Bd. I, Sp. 698f.

[109] Siehe die entsprechenden Aufführungen in der Projekt-Datenbank: https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830 zu den IDs: 33810 und 33794.

[110] Rebecca Grotjahn, Art. „Sontag, Contessa Rossi, Gräfin von Lauenstein, Henriette“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24724 [17.11.2022].

[111] Siehe das Libretto der Aufführung im Königsstädtischen Theater: Louis Angely, (Übers.), *Arien und Gesänge aus: Die weiße Dame. Komische Oper in drei Akten, nach dem Französischen des Scribe, Musik von Boieldieu*, Berlin [ohne Jahr], A-Wn, Signatur: 568814-A MUS MAG, (online: http://data.onb.ac.at/rep/10553C74 [18.11.2022]). Die Rolle des Gaveston übernahm Johann Michael Wächter (1794–1853), die des

verdankte die Aufführung im Königsstädtischen Theater zudem dem schnelleren Tempo, in welchem sie der aus Wien stammende Dirigent Ferdinand Stegmayer (1803–1863) dirigierte, denn so erhielt die Musik eine größere Lebendigkeit. Die *Dame auf Schloß Avenel* im Königlichen Opernhaus unterschied sich nicht nur durch das „himmelweit [...] verschieden[e]" Tempo von der im Königsstädtischen Theater, sondern auch durch die Umsetzung der Dynamik, die von Stegmayer „effektuirend" dirigiert wurde, sodass in der Oper plötzlich „eine Unzahl von Nüancen, allen Arten musikalischen Schattirungen (ritardando, crescendo)" deutlich hervortraten.[112] Mit der Inszenierung im Königsstädtischen Theater konnte die *Weiße Dame* das Berliner Publikum daher sowohl musikalisch als auch durch die Rollenbesetzung überzeugen; nur die erste Arie des 3. Aktes *Wie in meiner Kindheit Tagen* (*Enfin, je vous revois*) wurde als „das jammervollste Stück in der ganzen Oper" empfunden, das selbst eine Henriette Sontag als Anna nicht durch ihren Auftritt attraktiver machen konnte.[113] In weiteren Aufführungen – insbesondere bei Gastauftritten von Sängerinnen – tauschte man diese Arie oft durch Einlagearien aus,[114] und es ist auffällig, dass ihre Musik in keinem der Tänze von Wellers *Lieblingstänzen* vorkommt. Zum besseren Verständnis der Auswahl der verwendeten Opernmelodien in den *Neusten Berliner Lieblingstänzen* und zur Verortung der Charaktere und Musik im dramatischen Kontext des Bühnenwerkes ist zuerst ein Überblick über die Handlung der *Weißen Dame* notwendig.

Die Oper spielt im schottischen Dorf Avenel in der Mitte des 18. Jahrhunderts, wo der durchreisende junge Offizier Georges vom Pächter Dikson und dessen Frau Jenny spontan als Ersatz für den fehlenden Paten ihres Sohnes eingesetzt wird. Im Schloss, das nah bei dem Dorf liegt, spukt angeblich die weiße Dame, wie Jenny bei dem Festmahl der Taufe durch eine gesungene Ballade berichtet, was in Georges Erinnerungen an seine Jugend und eine ähnliche Geschichte weckt. Die weiße Dame soll Dikson einen Beutel Gold für seine Bereitschaft, ihrem Ruf jederzeit zu folgen, überreicht haben. Als sie ihn auf das Schloss ruft, bekommt er es mit der Angst zu tun und Georges erklärt sich bereit, an seiner Stelle die weiße Dame aufzusuchen.

Im zweiten Akt will der Schlossverwalter Gaveston das Schloss versteigern und benötigt hierfür die Hilfe seines Mündels Anna, die dafür notwendige Schriftstücke in Verwahrung hat. Sie verweigert ihm jedoch

---

Georges Franz Jäger (1792–1852), die von Dikson Martin List (1789–1857), die der Jenny Therese Wächter-Wittmann (1802–1879), die der Margarete Charlotte Felsenheim und die Rolle des Gantrufers Mac-Irton Franz Xaver Krebs (* 1765).

112 Siehe die Rezension, in: *BamZ* 3/45 (08.11.1826), S. 360.

113 Ebenda.

114 Siehe *Berliner Conversations-Blatt* Nr. 115 (12.05.1827), S. 460, *Berliner Courier* Nr. 108 (11.06.1827), S. 1f., *Berliner Courier* Nr. 747 (01.08.1829), S. 1f., *Berliner Courier* Nr. 808 (13.10.1829), S. 1f.

diese Hilfe, da ihr die Dokumente von der letzten Herrin von Avenel auf dem Totenbett anvertraut worden waren. Als Georges auf dem Schloss eintrifft, wird er von Gaveston nur widerwillig aufgenommen. Marguerite, eine alte Amme, erkennt in ihm Ähnlichkeiten zu den früheren Schlossbesitzern. Nachts wird Georges von der weißen Dame aufgesucht, die sich als Anna offenbart. Sie bittet ihn um Hilfe bei der Versteigerung des Schlosses, wo er nach ihren Anweisungen handeln soll. Da sie von seiner Verwundung auf dem Schlachtfeld und der Hilfe eines fremden Mädchens als Pflegerin (sie selbst), in dass er sich verliebt hatte, weiß, willigt Georges ein. Um zu verhindern, dass das Schloss in die Hände des gierigen Gaveston gerät, überbietet Georges ihn auf Befehl der weißen Dame bei der Versteigerung am nächsten Tag, obwohl er mittelos ist.

Im dritten Akt feiern die Dorfbewohner:innen den neuen Schlossherrn Georges, wobei ihre Lieder ihn an seine Jugend erinnern und er in der alten Marguerite seine Amme wiedererkennt. Als Gaveston die Kaufsumme für das Schloss von Georges fordert, droht ihm wegen der Schulden Gefängnis. Bevor es jedoch dazu kommt, erscheint die weiße Dame und übergibt ihm den Familienschatz der Avenels, als deren legitimer Sohn sich Georges herausstellt. Als Gaveston den Schleier vom Gesicht der weißen Dame reißt, erkennt er sein Mündel Anna. Der als Betrüger entlarvte Schlossverwalter verlässt Avenel und Georges und Anna heiraten.[115]

Auf der Titelseite des Heftes Nr. 22 der *Neusten Berliner Lieblingstänze* ist zu lesen,[116] dass die darin enthaltenen Tänze „[...] auf den letzten Bällen im Königl. Opern- und Schauspielhause zu Berlin" aufgeführt worden seien. Die fünf Contretänze, der Cotillon und der Walzer bildeten jedoch möglicherweise nicht die komplette Tanzordnung der Bälle, denn in dem Fall wäre bei der Veranstaltung nur wenig getanzt worden. Vielmehr scheinen die Stücke lediglich eine Auswahl jener Tänze zu sein, die bei den Tanzenden besondere Begeisterung ausgelöst haben. Wie die vollständige Tanzordnung eines Berliner Privatballes in der Ära Brühls aussehen konnte, notierte Lili Parthey 1824 in ihrem Tagebuch:

> 20.3.[1824] [...] Wir tanzten vor Tisch Walzer, 1 Galopp, 1 Tempête, Walzer, Galopp, 1 sehr schönen Contredance, Walzer, Galopp

[115] Die Zusammenfassung orientiert sich an: Klaus Hortschansky, Art. „La Dame Blanche", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München u.a. 1986, S. 384–386, und wurde durch das Libretto der Aufführung im Königsstädtischen Theater: Louis Angely (Übers.), *Arien und Gesänge aus: Die weiße Dame. Komische Oper in drei Akten, nach dem Französischen des Scribe, Musik von Boieldieu*, Berlin [ohne Jahr], A-Wn, Signatur: 568814-A MUS MAG, (online: http://data.onb.ac.at/rep/10553C74 [18.11.2022]), ergänzt.

[116] Betrachtet wurde das Exemplar: Friedrich Weller, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 22, Berlin, Schlesinger, VN 1417, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–164164).

> und den Cotillon. – Nach Tisch: Polonaise, Walzer, Galopp und 1 endlosen Kehraus, den ich mit Witzleben anführte, und der 1 Cotillon, 1 Quadrille, alle möglichen Walzer, bis zum Kalamaika usw. enthielt und bis gegen 4 dauerte. Um ½ 1 wurde gegessen. Es war so lebhaft und hübsch bei Tisch, daß die Leute erst nach ½ 2 aufstanden. [...] erst um 4 ging die schöne Gesellschaft auseinander.[117]

Die Tänze in Heft Nr. 22 hätten bei dem Ball im Hause der Partheys folglich noch nicht einmal den Kehraus, den letzten Tanz, gefüllt. Bei den öffentlichen Bällen spielte man folglich entweder nicht nur neue Tänze, sondern auch bereits bekannte, oder das Abendprogramm gestaltete sich vielfältiger mit längeren Pausen, sodass die wenigen Tänze den Abend füllen konnten. Aufgrund der lückenhaften Quellenlage zu den Bällen im Berliner Opern- und Schauspielhaus ist eine vollständige Rekonstruktion der Tanzordnungen jedoch nicht möglich. Der Inhalt von Heft Nr. 22 verfügte aber aufgrund der Eigenschaften der einzelnen Tänze über das Potenzial, in die Länge gezogen zu werden. Insbesondere bei einer hohen Anzahl von tanzenden Paaren mussten Melodieabschnitte, auf die bestimmte Tanzfiguren getanzt wurden, mitunter oft wiederholt werden, bis alle Paare die Choreografie ausgeübt hatten. Geht man davon aus, dass die Tänze in Nr. 22 die Tanzordnung bei einem Berliner Opernball abbilden, begann der Ball mit einer aus fünf Contretänzen bestehenden Quadrille.

5.2.1.1.1 Die Quadrille und ihre Contretänze

Die *Quadrille sur la Dame blanche*, wie sie auf S. 3 in Heft Nr. 22 betitelt ist, zeigt, dass die tagesaktuellen Opern in Berlin im Tanz nicht nur mit ihren Melodien, sondern auch eng verbunden mit weiteren Ebenen ihrer Aufführung, nämlich dem Sujet und dem Theaterensemble, rezipiert wurden. Sie besteht aus fünf Contretänzen, die alle nach weiblichen Vornamen benannt sind. Unter den jeweils nur eine Seite einnehmenden Notensystemen der Tänze findet man die dazugehörigen, auf dem Ball getanzten Tanztouren[118] in Textform auf Französisch abgedruckt. Die Contretänze tanzte man in der Regel entweder mit vier Paaren in Karree-Form, oder in Reihenform mit so vielen sich gegenüberstehenden Paaren, wie die Räumlichkeiten hergaben. Die Tanztouren der Quadrille reduzierten sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich auf ein Grundgerüst von fünf bis sechs, da so auf großen Tanzveranstaltungen mit vielen Menschen leichter getanzt werden konnte. Man legte sich auf folgende Figuren fest: 1. *Le Pantalon*, 2. *L'Été*, 3. *La Poule*, 4. *La Pastorelle* und 5. Finale. Zusätzlich fügten die

[117] Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 329f.

[118] Das Wort „Tanztouren" ist der zeitgenössische Begriff für die Choreografie der Tänze, die sich aus mehreren einzelnen Figuren zusammensetzt.

örtlichen Tanzmeister häufig Erweiterungen der Figuren oder lokalspezifische weitere Tanztouren ein (z.B. *Les Grâces, La Gavotine, La Josephine, La Parisienne, La Victoria* oder *Les Visites*) oder änderten die Figurenfolge, wobei sich eine Tour des französischen Tanzmeisters Pierre Trénitz (1767–1825) für den vierten Tanz, *La Trénis,* auch in Berlin etablieren konnte.[119]

Die Wurzeln des Contretanzes lagen im englischen Countrydance, dessen Bezeichnung erstmals im 16. Jahrhundert auftauchte. Einfache Schritte und komplizierte Figuren, die sich vielfältig variieren ließen, zeichneten diesen Tanz aus, der jedoch im 19. Jahrhundert zunehmend simpler wurde, sodass einem geübten Tänzer oder einer geübten Tänzerin schon das Zuschauen ausreichen konnte, um unbekannte Figuren zu erlernen.[120] Die einzelnen Touren wechselten sich in geraden und ungeraden Taktarten ab, was auch in Heft Nr. 22 zu registrieren ist, wo der erste Tanz in einem Dreiertakt steht, der sich mit einem Zweiertakt beim nächsten Tanz abwechselt. Im dreiteiligen Finale eines Contretanzes, dessen Teile jeweils viermal wiederholt wurden, verschmolzen in der Regel dann die in den vorangegangenen Tänzen verwendeten Melodien in einer Art Coda zu einem krönenden Abschluss. Diese musikalische und choreografische Form der Quadrille ist noch heute als *Quadrille française* mit sechs Touren bekannt.[121]

Während der ersten acht Takte jeder Tour pausieren die Tänzer:innen,[122] wobei die Pause mit einer Begrüßung der Mittanzenden durch eine Verbeugung gefüllt wird. Aus diesem Grund ist auch bei allen fünf Tänzen in Heft Nr. 22 eine Fermate nach den ersten acht Takten eingezeichnet, die diesen einleitenden Abschnitt von der darauffolgenden tänzerischen Passage trennt. Die Quadrille besteht insgesamt aus fünf Contretänzen, denn die zwischen Tour drei und vier zur Zeit der Herausgabe des Heftes bereits oft eingefügte Tour *La Trénis* ist hier nicht enthalten, jedoch in den ebenfalls von Weller arrangierten Heften Nr. 23 (VN 1408), das Melodien aus Aubers Oper *Le Maçon* verwendet, und in Nr. 25 (VN 1471).[123] Die Tanztouren sind in allen drei Heften[124] weitgehend gleich:

---

119 Sybille Dahms, Art. „Quadrille, Geschichte", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397494 [29.09.2021].

120 Otto Schneider, *Tanz Lexikon. Der Gesellschafts-, Volks- und Kunsttanz von den Anfängen bis zur Gegenwart mit Bibliographien und Notenbeispielen*, Wien u.a. 1985, S. 101f., und Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 72 und 74.

121 Schneider, *Tanz Lexikon*, S. 419.

122 Victor Junk, *Handbuch des Tanzes*, Hildesheim u.a. 1977, S. 188.

123 Möglicherweise sind diese Touren auch in anderen Heften der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* abgedruckt, allerdings konnte dies aufgrund mangelnder Quellen hierzu nicht überprüft werden.

124 Verglichen wurden hier die Tanztouren, in: Friedrich Weller, *Neuste Berliner Lieblingstänze*, Berlin, Schlesinger, H. 22 (VN 1417), D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (online: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–164164); H. 23 (VN 1408), D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (online: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:

> Figure de Pantalon. Chaine anglaise quatre, balancez à vos dames, les deux mains faisant un tour entire, demi-chaine des dames, demi-promenade, demi-chaine anglaise. Aux quatre autres de même.
>
> Figure de L'Été. En avant deux et en arrière, chassez à droite et à gauche, traversez, chassez à droite et à gauche, traversez, balancez à vos dames les deux mains en faisant un tour entier. Aux six autres de même.
>
> Figure de La Poule. Un cavalier traverse en donnant la main droite à la dame de vis-à-vis, retraverse en donnant la main gauche, balancez quatre en ligne sans quitter les mains, demi-promenade, en avant deux et en arrière, dos-à-dos en avant quatre, chaine anglaise. Aux six autres de même.
>
> Figure de la Trénis. (Trenis et chassez croisez)[125] Un cavalier, avec sa dame en avant et en arriére, le cavalier conduit sa dame à la gauche du cavalier qui est en face, le cavalier revient à place, les deux dames traversent à la place opposée et chassez croisez, le cavalier traverse au milieu, les deux dames retraversent, le cavalier balance avec sa dame, les deux mains en faisant un tour entier. Aux six autres de même.
>
> Figure de la Pastorelle. (et Chassez-croisez). Chassez croisez.[126] Un Cavalier donnant la main droite à sa dame, la place vis-à-vis telle qu'à la figure précédente, en avant trois 8. mesure, le cavalieren avant seul 8. mesures, demi-tour de ronde et demi chaine anglaise. Les 6. autres de mêmes.
>
> Figure de Finale. Chassez croisez huit, en avant deux et en arrière, chassez à droite et à gauche, traversez, chassez à droite et à gauche, traversez, balancez à vos dames, les deux mains en faisant un tour entier. Aux six autres de même.

Aus den Anweisungen geht hervor, dass diese Quadrillen (oder Contretänze) in Karree-Form mit acht Paaren getanzt wurden. Möglicherweise führte man sie auf den Bällen bereits in Gassenform aus, da diese Form platzsparender und für einen überfüllten Ballsaal besser geeignet ist.[127] Für den Ablauf würde sich nur insofern etwas ändern, als dass man sich eine Wiederholung der Tanzmusik spart und die Paare insgesamt weniger Erholungszeit haben, da sie nicht warten müssen, bis die rechts und links stehenden Paare die Tour ebenfalls getanzt haben. Die Tanztouren werden in Reihenform und mit geschrittenen statt gesprungenen Schritten noch heute in den deutschsprachigen Tanzschulen, insbesondere in Wien, ge-

bsz:31–171231); H. 25 (VN 1471), D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (online: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–164174).

125 Diese Anweisung ist in Heft Nr. 23, jedoch nicht in Nr. 25 enthalten.

126 Der Zusatz befindet sich in Heft Nr. 25, jedoch nicht in Nr. 23.

127 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 81.

lehrt, wo die sogenannte „Mitternachtsquadrille“ auf den Opernbällen traditionsgemäß – in der Regel auf die *Fledermaus-Quadrille* op. 363 von Johann Strauß Sohn – getanzt wird.[128]

Die Beliebtheit von Quadrillen auf Bällen war vermutlich auch der verwendeten Opernmusik geschuldet, die ihnen eine Geschichte zugrunde legen konnte. Bei den Contretänzen nach Melodien aus *Die weiße Dame* in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* konnte der Arrangeur Friedrich Weller nicht immer die originale Ton- und Taktart der von ihm verwendeten Melodien übernehmen. Die weiblichen Vornamen der fünf Contretänze der Quadrille in Heft Nr. 22 lassen sich entweder auf Protagonist:innen der Oper *La dame blanche* zurückführen, oder auf die Sänger:innen in der Berliner Aufführung im Königstädtischen Theater.
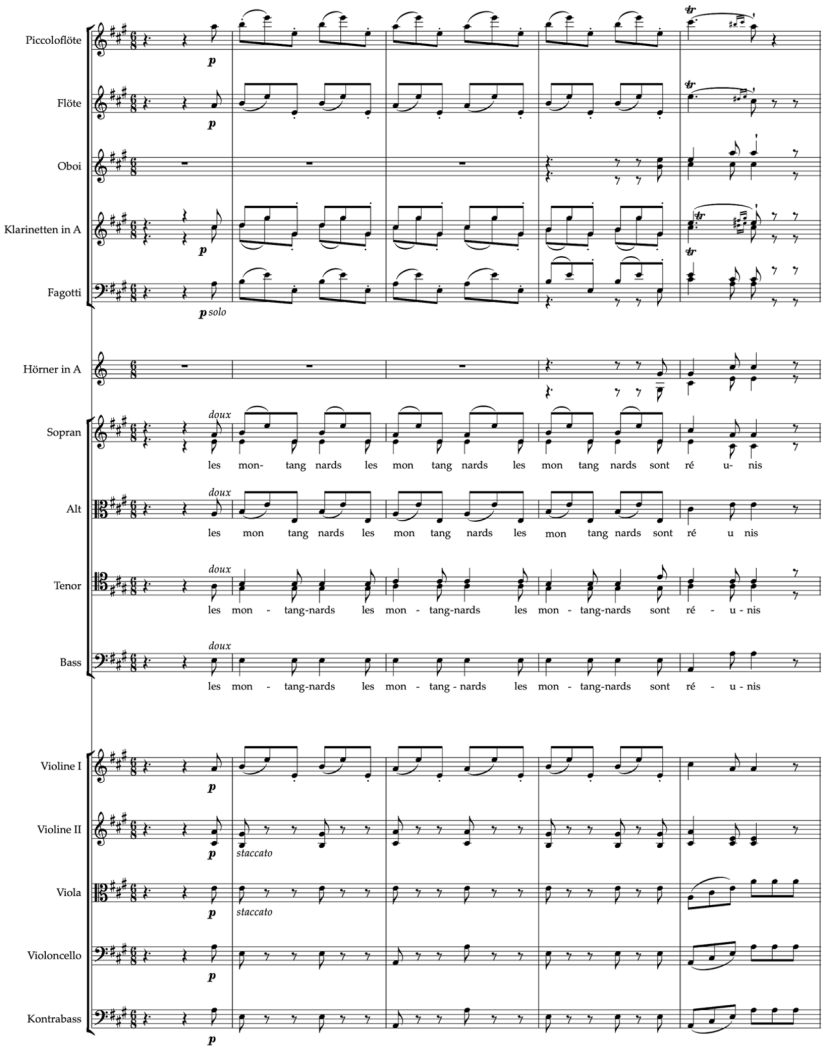
Nr. 1: *La Georgette*

Der erste Contretanz ist mit dem Namen *La Georgette* bezeichnet, was sich auf den ersten Tenor Georges in der Oper bezieht. Der in A-Dur stehende Tanz im 6/8-Takt besteht insgesamt aus 25 Takten, wobei in T. 1–9 eine Introduktion gespielt wird, dann von T. 10–17 getanzt und schließlich noch einmal dal segno ab dem Auftakt zu T. 2 diese Takte wiederholt werden. Im Anschluss tanzt man von T. 18–25 und wiederholt die Musik dal segno ab dem Auftakt zu T. 18 bis zum Ende. Der fröhliche Tanz der Bergbewohner:innen zur festlichen Taufe aus der Introduktion mit Chor zum 1. Akt der Oper leitet den Contretanz in T. 1–9 ein und wurde von Weller beinahe Note für Note übernommen.[129] Der Rest des Tanzes erinnert von der musikalischen Faktur her ebenfalls stark an die Introduktion, lässt sich in dieser Gestalt jedoch nicht Note für Note darin wiederfinden. Besonders charakteristisch sind die Achtel-Sprünge in T. 12, 16 und 20, die mit ihren Terz-, Sext- und Oktavsprüngen hinauf und hinab an den Chor der Bergbewohner:innen in der Introduktion der Oper erinnern, wo sie über drei Takte repetiert öfter auftauchen (siehe Notenbeispiele 5 und 6). Weller musste für diesen Tanz weder Takt- noch Tonart anpassen und konnte beides aus dem Original übernehmen. Möglicher-
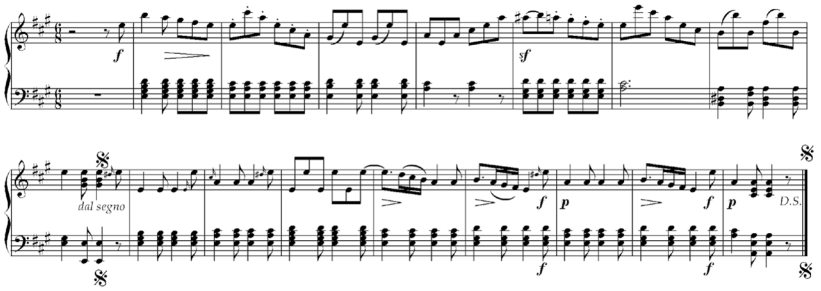
[128] Vgl. z.B. Monika Fink, Art. „Quadrille“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Quadrille.xml [07.02.2022], https://elmayer.at/baelle/quadrille-francais [07.02.2022].

[129] Zum Vergleich wurde folgende Partitur verwendet: [François-]A[drien] Boieldieu, *La Dame blanche, opéra comique en 3 actes, paroles de Mr. Scribe, représenté pour la première fois sur le théâtre de l’opéra-Comique le dix décembre 1825*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1179123g [18.11.2022]).

weise nannte er diesen Tanz *La Georgette*, weil in der Introduktion auch der Hauptcharakter Georges die Bühne betritt und in das Dorf einkehrt.
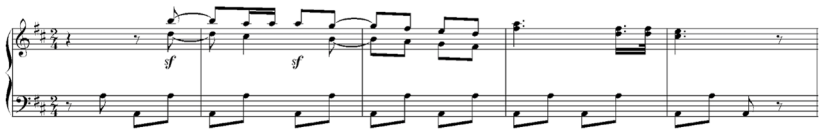


Notenbeispiel 5: Charakteristische Achtelfiguren im Chor der Bergbewohner, S. 48 der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469



Notenbeispiel 6: Achtelfiguren in Tanz Nr. 1 *La Georgette* von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*

Nr. 2: *La Marguérite*
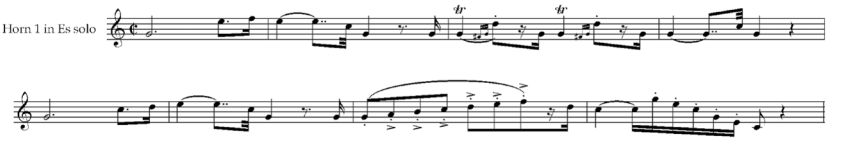
Der zweite Contretanz, der zu der Figur *L'Été* getanzt wird, ist nach dem Operncharakter Marguerite (*La Marguérite*) benannt. Bei diesem insgesamt 24 Takte langen, im 2/4-Takt und D-Dur stehenden Tanz gibt der Titel Aufschluss über die verwendete Opernmelodie: die Romanze *Hör' die arme Margarethe* (*Pauvre Dame Marguerite*) aus dem 2. Akt. Weller übernahm diesmal die originale Taktart der Romanze, transponierte jedoch von E-Dur nach D-Dur. Er begann mit dem instrumentalen Vorspiel der Arie, das er zur Einleitung des Tanzes verwendete (T. 1–8) und nutzte anschließend die Melodie der Gesangstimme für den zweiten Abschnitt des Tanzes. Der gesamte Tanz wird einmal durchgespielt und dann Da Capo wiederholt. Die charakteristischen Achtel-Oktavsprünge aus der Introduktion (siehe Notenbeispiel 5), die Weller bereits im ersten Contretanz verwendet hat, brachte er auch hier noch einmal in der linken Hand zum Ende des Tanzes ein (siehe Notenbeispiel 7), was eine gewisse Verbundenheit zum vorhergehenden Tanz schafft.
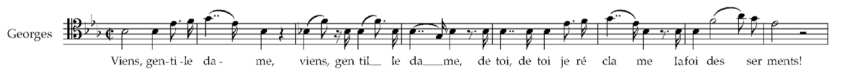


Notenbeispiel 7: Die charakteristischen Achtelfiguren in der Bassstimme von Tanz Nr. 2 *La Marguérite* von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*

Nr. 3: *La Henriette*

La Henriette, der dritte Tanz, hat einen Namen bekommen, den man unter den Protagonist:innen der Oper selbst nicht wiederfinden kann. Betrachtet man jedoch die Berliner Rezeption des Bühnenwerks, die eng mit der Sängerin Henriette Sontag verbunden ist, erklärt sich die Wahl des Namens und lässt zugleich auf die im Tanz enthaltene Melodie schließen: eine Arie, die einen Bezug zur „weißen Dame" Anna hat. Die Wahl des Motivs kann hier auch als Wunsch des Berliner Publikums interpretiert werden, Henriette Sontag auf der Bühne zu sehen, denn ihre Figur wird im dramatischen Kontext der Oper mit der im Tanz verwendeten Melodie hervorgerufen. Der zu der Figur *La Poule* getanzte Contretanz steht im 6/8-Takt und umfasst 24 Takte. Seine Melodien stammen aus der beliebten Cavatine des Georges *Komm, weiße Dame* (*Vien, gentile Dame*) aus dem 2. Akt. Weller passte hier jedoch sowohl die Tonart von Es-Dur auf E-Dur, als auch die Taktart von einem 4/4- auf einen 6/8-Takt an. Er fügte der Melodie einen Achtel-Auftakt hinzu, wobei er für die achttaktige Einleitung des Tanzes das einleitende Horn-Solo der Arie verwendete, da die Triller aus T. 3 des Vorspiels der Arie übernommen wurden, die die Gesangstimme nicht ausführt (siehe Notenbeispiele 8, 9 und 10).
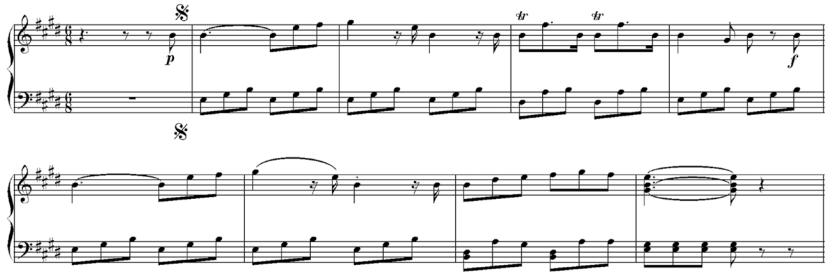


Notenbeispiel 8: Das einleitende Horn-Solo in der Arie *Vien, gentile Dame*, S. 312 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469
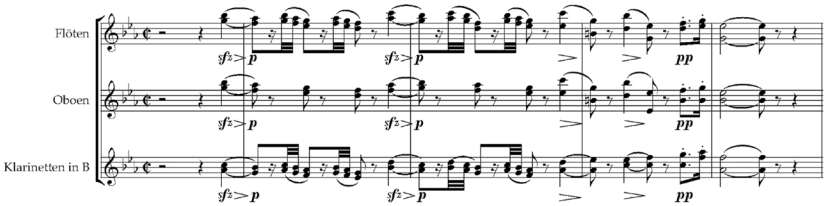


Notenbeispiel 9: Die Gesangsstimme in der Arie *Vien, gentile Dame*, S. 313–314 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469

Nach der Fermate, die das Ende der Einleitung im Tanz bezeichnet, nutzte Weller für den zweiten Abschnitt ab T. 9 bis T. 16 eine Motivik, die an das von den Holzbläsern gespielte Vorspiel der Arie erinnert, das kurz vor dem Einsatz der Gesangstimme erklingt (siehe Notenbeispiele 11 und 12). Im Anschluss an diesen Abschnitt, der noch einmal dal segno ab T. 1 wiederholt wird, erfolgt ein abrupter Tonartwechsel nach A-Dur, der von Weller nicht überleitend moduliert wurde und somit fremdartig und unge-
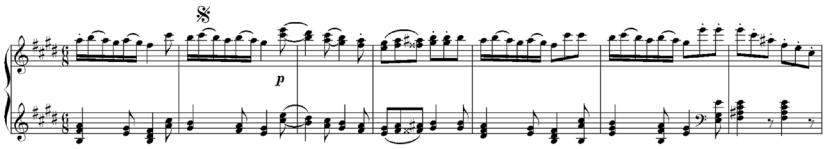
schickt wirkend beim Hören überrascht. Darüber, ob dieser harte Wechsel der Choreografie geschuldet war und beim Tanzen möglicherweise nicht so auffiel, könnte eine genauere Betrachtung der Choreografie Aufschluss geben, was jedoch in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann.



Notenbeispiel 10: T. 1–8 des Tanzes Nr. 3 *La Henriette* von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*



Notenbeispiel 11: Das Vorspiel der hohen Holzbläser in der Arie *Vien, gentile Dame*, S. 312–313 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469



Notenbeispiel 12: T. 9–16 des Tanzes Nr. 3 *La Henriette* von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*

Nr. 4: *La Philine*

Der vierte Contretanz heißt *La Philine*, auf ihn wird die Figur *La Pastourelle* getanzt und er steht in A-Dur sowie im 2/4-Takt. Warum genau der Name „Philine" ausgewählt wurde, konnte nicht ermittelt werden. Er kommt weder in der Oper vor, noch sind Ensemblemitglieder der Königlichen Bühnen oder des Königstädtischen Theaters mit diesem Namen be-
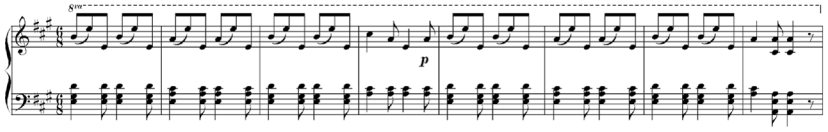
kannt.[130] Das verwendete melodische Material der Arie des Georges aus dem 1. Akt *Ach wie beglückt ist der Soldat!* (*Ah! quel plaisir d'être soldat*) steht ursprünglich in F-Dur, wurde hier aber nach A-Dur transponiert. Den alla breve Takt schrieb Weller in einen 2/4-Takt um, was in diesem Fall eine Anpassung der Melodie an die andere Taktart nicht nötig machte. Mit dem Auftakt zu T. 8 setzt das Motiv der Arie ein, das Weller in Terzen in der rechten Hand führte, während er die linke Hand in Achtelfiguren, die aus jeweils einer Achtel A gefolgt von drei Achteln des gleichen Tons eine Oktave höher bestehen, begleiten ließ. Bis zum Ende des Tanzes (T. 31,1) wird die gesamte Melodie aus T. 12–36,1 der Oper beinahe Note für Note transponiert wiedergegeben, denn Weller veränderte nur vereinzelt einige Notenwerte oder ließ hin und wieder eine repetierende Note weg. Zum Schluss endete er mit einem Auftakt, nach dem der ganze Tanz dal segno ab T. 1 noch einmal wiederholt wird. Vermutlich wurde dieser Auftakt nach der finalen Wiederholung weggelassen und endete nach der tonleiterartig aufwärtssteigenden 16tel-Triole auf dem Grundton a.

Nr. 5: *La Jenny*

Das Finale, bestehend aus dem fünften Contretanz *La Jenny*, steht wie der erste Tanz in A-Dur und im 6/8-Takt. Die insgesamt 34 Takte wurden, ebenfalls wie der erste Tanz, mit Motiven aus der Introduktion mit Chor des 1. Aktes gefüllt. Der Chor der Bergbewohner:innen aus Nr. 1 erscheint zudem noch einmal in Nr. 3 der Oper, dem Rezitativ mit Duett und Chor im 1. Akt. Auch im finalen Tanz bezieht sich der Name des Stückes auf einen Charakter aus der Oper: auf Jenny, die Ehefrau Diksons. Der erste und der letzte Tanz bilden somit inhaltlich einen Rahmen für die Reihe der fünf Contretänze, denn in Nr. 1 betritt Georges das Dorf und in Nr. 3 übernimmt er die Patenschaft für das Kind von Jenny und Dikson, wodurch er untrennbar mit dem Dorf Avenel verbunden wird. Weller gab diese Verbindung musikalisch durch die gemeinsame Ton- und Taktart und die ähnliche Motivik der Tänze wieder, genau wie

[130] Möglicherweise wird sich hier auf die Figur der Schauspielerin Philine in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bezogen. Das verwendete melodische Material der Arie des Georges aus dem 1. Akt (*Ah! quel plaisir d'este soldat*), die das sorglose Leben eines umherziehenden Soldaten, der eine Geliebte, die er möglicherweise außerehelich zuvor geschwängert hat, zurücklässt, passt zu der Romanfigur, die ebenfalls ungewollt von einem Mann (Friedrich) geschwängert wurde, ohne verheiratet gewesen zu sein. In der Fortsetzung, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, heiratet Friedrich jedoch Philine und sie arbeitet als Schneiderin. Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschien 1795/1796 und die Fortsetzung *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in der ebenfalls die Figur der Philine vorkommt, in seiner ersten Fassung 1821, sodass er 1827, als der Tanz gedruckt wurde, gerade aktuell und im Bewusstsein der gebildeten Berliner:innen war.

Boieldieu in seiner Oper. Insbesondere die charakteristische, springende Achtel-Figur mit ihren großen, auf- und abwärtsgerichteten Intervallsprüngen, die in der Oper im Chor der Bergleute besonders hervorsticht (siehe Notenbeispiel 13), ist diesmal über mehrere Takte codamäßig als Reminiszenz zum ersten Tanz enthalten. Im fünften Tanz fällt zudem auf, dass sich die Introduktion mit 18 Takten wesentlich länger als in den anderen vier Tänzen gestaltet. Dies scheint hier allerdings eine Ausnahme darzustellen, denn im Vergleich mit den finalen Tänzen in Heft Nr. 23 und 25 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*, die ebenfalls eine Quadrille aus Contretänzen enthalten, ist die Introduktion des Finales außergewöhnlich lang. Warum Weller diese lange Introduktion komponierte, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Möglicherweise war dies einer spezifischen Choreografie des Balles geschuldet.



Notenbeispiel 13: Die charakteristischen Achtelfiguren in T. 11–18 von Tanz Nr. 5 *La Jenny* von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*

Die Quadrille zeigt bereits, dass die Opernmusik den Tänzen eine Art Motto zugrunde legte, das durch die verwendeten Melodien und Titel der Tänze, bei denen gleichzeitig die Berliner Rezeption des Bühnenwerkes mitschwingt, spielerisch interpretiert wurde. Einen ähnlichen Umgang mit der Musik aus *La Dame blanche* findet man auch in dem der Quadrille folgenden Cotillon in Heft Nr. 22.

5.2.1.1.2 Der Cotillon

Von allen in Heft Nr. 22 enthaltenen *Berliner Lieblingstänzen* hat der Cotillon das größte Potenzial, aufgrund der Beschaffenheit seiner Choreografie und durch den Usus, in eingeschobenen Pausen Gesellschaftsspiele zu spielen, in die Länge gezogen zu werden. Diesem Tanz kam schon 1815 bis 1828 eine besondere Bedeutung während des Balles zu, die sich im Laufe des 19. Jahrhundert intensivierte. 1816/1817 in dieser Form in Mode gekommen, handelte es sich bei dem Cotillon genau genommen um eine Art Tanzspiel, das aus diversen Tänzen zusammengesetzt war und oft pantomimische Elemente beinhaltete. Von einem Vortänzer angeleitet und durch den Cotillon geführt, stellten sich zwischen sechs und 24 Paare in einem Kreis auf, wobei die Tanzenden in Rotation mit dem Ausführen der Figuren an die Reihe kamen und als Refrain eine Runde Walzer getanzt

wurde. Die Länge des Cotillons konnte frei bestimmt werden, genauso wie die Tanztouren und die Zahl der daran beteiligten Tanzenden.[131] So entstand ein abwechslungsreiches Tanzerlebnis, das musikalische und theatrale Elemente in sich vereinte.

Die spielerischen und pantomimischen Passagen der Touren drehten sich meist um die freie Partnerwahl; mitunter nahmen sie den Charakter von Gesellschaftsspielen an, die mit Requisiten wie Stühlen, Fächern oder ähnlichem bereichert wurden. Man wiederholte die jeweiligen Figuren so oft, bis alle teilnehmenden Paare an der Reihe waren sie auszuführen, weswegen die Dauer eines Cotillons bei einem Ball nur schwer im Vorhinein abzuschätzen war.[132] Die verschiedenen Teile des Cotillons wurden teils mit unterschiedlichen Taktarten, jedoch meist im 3er-Takt, komponiert. Eingebaute Pfänder- und Geschicklichkeitsspiele zwischen und in den Tänzen sorgten dafür, dass der Cotillon zu einem zuweilen mehrere Stunden andauernden Ereignis mutierte.[133] Im *Damen Conversations Lexikon* von 1835 schrieb man über dieses beliebte Ball-Gesellschaftsspiel:

> Cotillon, der Haupttanz eines Balles und gewöhnlich auch der letzte und am längsten dauernde. Er übt auf leidenschaftliche Tänzer und Tänzerinnen einen unbeschreiblichen Reiz aus; denn hier darf die Dame zu den verschiedenen Touren unter den anwesenden Herren oft ihren Tänzer selbst wählen, und zarte Aufmerksamkeit, Neigung, Galanterie kann sich auf sinnige Weise kund geben, wie denn auch umgekehrt in der Spannung der Herren und in der Erwartung, von welcher Dame und wie oft sie gewählt werden, viel Bedeutungsvolles und Anziehendes liegt. Der Cotillon ist nicht ein Tanz der wilden Leidenschaft, sondern der geselligen, oft innigen, stets heiteren Conversation. In ihm waltet eine ruhige Lieblichkeit, er hat nichts Einförmiges, er wechselt stets ab mit Hoffnung, Erwartung, Gewährung, Täuschung. Aber schon der nächste Moment heilt die Wunde, welche getäuschte Hoffnung schlug – Sonnenblick folgt auf Sonnenblick, und leicht beschwingt flattert die Wolke vorüber. Der wechselnde Takt, die reizende Verschlingung der Touren, läßt keine Sorge zu. Er ist ein Gang durch Blütenlauben: hier begegnet uns eine freundliche Erscheinung, ein lächelndes Antlitz, und knüpft auf kurze Zeit sein Loos an das unsrige, um bald einer

131 Hannelore Unfried, „Der Cotillon. Die Mazurka wird ‚German'", in: *„All'Ungeresca – All Español". Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420–1820. Tagungsband zum 3. Rothenfelser Tanzsymposium*, Freiburg 2012, S. [175]–189, hier S. [175]f.

132 Hannelore Unfried, „Der Cotillon – das Schleusentor zwischen Tanzboden und Bühne", in: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Franz Gratl (=Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 3), Innsbruck 2014, S. [125]–142.

133 Sybille Dahms, Art. „Tanz, Gesellschaftstanz, 19. Jahrhundert, Repertoire", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397479 [28.09.2021].

> neuen Raum zu lassen; dort aus Blütenhecken kehrt die Erste wieder, gaukelt mit uns durch ein prangendes Labyrinth, wo Blicke leuchten, rosige Wangen lächeln – und die Wellen der Töne tragen so den Tänzer fort durch die Blumenlauben, bis er im seligen Rausche verschwimmt, die Musik endet und die leuchtenden Erscheinungen verschwinden. Der Cotillon ist kein sinnlicher Tanz, kein Tanzexercitium; er ist der Tanz vergeistigt, voll seelenvoller Beziehung, die Fantasie anregend, eine poetische Welt voll des buntesten Wechsels, reich an Gemüthsbewegungen, voll Einzelheiten und doch eine große Harmonie und harmonisch endend, wie ein schöner Traum.[134]

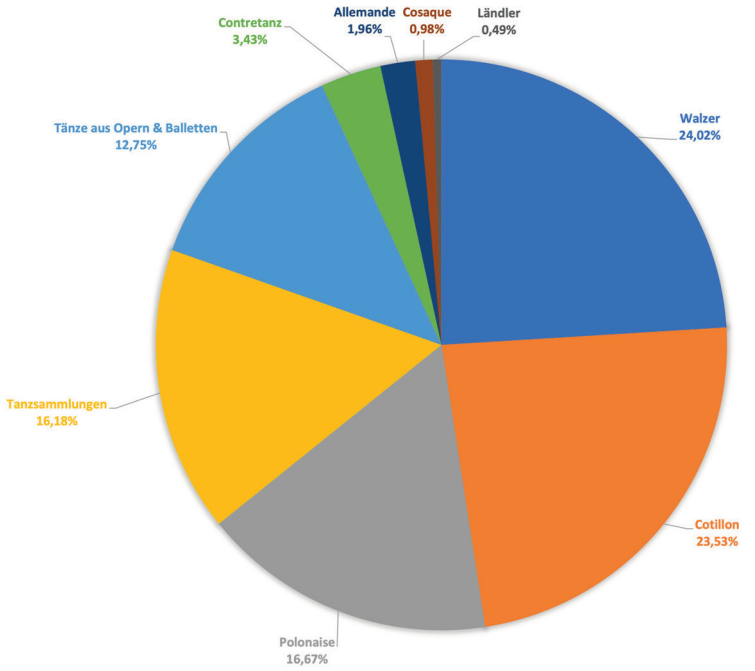
Der geforderte Abwechslungsreichtum der Tanztouren des Cotillon legte die Wahl eines zugrundeliegenden Mottos nahe, das sich durch eine Verwendung von Opernmelodien leicht finden ließ. Die Sujets der Bühnenwerke gaben Inspiration für neue Tanztouren, denen durch die Melodien, bei denen der Text von den Tanzenden im Geiste mitgehört wurde, dem Geschehen eine tiefere Bedeutung und zusätzliche, über das reine Tanzen hinausgehende soziale und gesellschaftliche Ebene hinzugefügt werden konnte. Die Beliebtheit des Cotillons bei den Tanzenden Berlins spiegelt sich in der Anzahl der erschienenen Drucke mit Opernmelodien wider: von den zwischen 1815 und 1828 gedruckten, in den Berliner Verlagen herausgegebenen Tänzen mit Musik von Bühnenwerken waren etwa 23,5 % Cotillons (siehe Tab. 4 und Figur 4).[135]

Tabelle 4: Aufteilung der zwischen 1815 und 1828 in Berliner Verlagen erschienenen Tänze mit Opernmelodien

Tanz	**Anzahl**
Walzer	49
Cotillon	48
Polonaise	34
Tanzsammlungen	33
Tänze aus Opern und Balletten	26
Contretanz	7
Allemande	4
Cosaque	2
Ländler	1
Gesamt	**204**

[134] C[arl] Herlosssohn (Hrsg.), *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 3, Adorf 1835, S. 18f.

[135] Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Cotillon zu einem in seinen Touren immer abstruser werdenden Tanzspiel, zu dessen benötigten Requi-



Figur 4: Die prozentuale Aufteilung der Tänze

Der Popularität förderlich war bei diesem Tanz, dass dort als Höhepunkt des Abends, wie im *Conversationslexikon* bereits erwähnt, oft Damenwahl herrschte, sodass sich die wahren Neigungen der tanzenden Frauen allen Anwesenden offenbarten. Wie viel Gewicht der Partnerwahl beim Cotillon mitunter beigemessen wurde, dokumentiert ein Tagebucheintrag von Lili Parthey, die nach dem Cotillontanz einen ungewollten Heiratsantrag von einem ihr nur sehr wenig bekannten Hauptmann erhielt, der sich durch ihre Wahl offenbar in seinen Hoffnungen bestärkt gefühlt hatte.[136]

siten sich ein kommerzieller Markt herausbildete. Die Cotillon-Artikel (meist Fächer, kleine Sträuße, Orden oder Bänder) oder für bestimmte Touren notwendige Verkleidungen, die die Tanzenden verwenden mussten, wurden in der Regel mit direktem Bezug auf den angekündigten Ball inklusive Tanzordnung von diversen lokalen Geschäften zum Verkauf angeboten, siehe Fink, *Der Ball*, S. 54.

136 Siehe den Eintrag vom 11.06.1822: „Heute Mittag hat die Mutter eine komische Visite gehabt. – Schon wieder ein Freiersmann, wie sie sagte. Herr Hauptmann von H. ließ sich plötzlich melden. [...] Es ist wirklich eine merkwürdige Art sich einzuführen, denn die Mutter kennt ihn gar nicht [...] Er hat seine ganze Lebensgeschichte und seine jetzigen Verhältnisse eröffnet und sich mir auf das angelegentlichste empfehlen lassen. Ich hoffe, er wird nicht wieder kommen. Ich mußte viel lachen, und selbst die Mutter mußte mit einstimmen. Das hätte ich mir nicht einfallen lassen, als er mit mir den Cotillon tanzte und schöne Sachen auf mich herab-

Nicht nur unbekannte Männer machten Lili Parthey nach einem Cotillon Avancen, sondern auch Herren aus ihrem näheren Bekanntenkreis. Von einem der privaten Familienbälle notierte sie in ihrem Tagebuch: „1.3.[1823] Der viel ersehnte Abend bei Blochs war wirklich sehr schön. [...] Ich führte den Cottillon mit Maurice Jordan auf, der einige neue Touren zur Welt brachte."[137] Nachdem Parthey den Cotillon gemeinsam mit dem Vortänzer Maurice Jordan, der die neuen Tanztouren vortanzte, angeführt hatte, machte dieser sich offenbar Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft, die die Bürgerstochter allerdings wenig begeisterten, wie sie etwa zehn Tage später in ihr Tagebuch schrieb:

> 22.3.[1823] Es kam heute morgen eine Einladungskarte von Jordan-Friedels für Mittwoch, die Mutter meinte, wir könnten nicht absagen, aber ich beredete sie doch dazu und war nachher froh, es gethan zu haben, denn ich merke wohl, ich kann hier nicht vorsichtig genug sein. – Wo es hinaus will, liegt klar am Tage. Recht fatal ist mir indeß, daß ich nun schon wieder einmal kalt und zurückhaltend sein muß. Es ist so génant, wenn man über jedes Wort, jeden Blick wachen muß.[138]

Mimik und Gestik im Cotillon konnte folglich schnell falsch interpretiert werden und unberechtigte Hoffnungen wecken, was jedoch, neben der spielerischen Theatralik und der Abweichung von den strengen Regeln der biedermeierlichen Ballordnung mit der freieren Entfaltung bei der Partnerwahl, auch den Reiz des Cotillons ausmachte. „Vergleicht man das Tanzgeschehen im Walzer und im Cotillon, so stellt sich der Walzer zwar erlebnisreich, aber ereignislos dar. Ganz anders der Tanzablauf im Cotillon: Hier gibt es Abschnitte mit anderen Paaren, Teile, in denen es um Zufall, Neckerei oder freie Wahl geht. Neben den tänzerischen Teilen nimmt das Darstellerische einen breiten Raum ein. Dies alles ist in den Refrain des immer wiederkehrenden Walzers mit dem eigenen Partner eingebettet. Zweifellos ist das Tanzgeschehen des Cotillons von unterschiedlichem, oft gegensätzlichem Charakter geprägt. Durch die pantomimisch dargestellte Szene bekommt er [...] eine offensichtliche Theatralik.",[139] schreibt Hannelore Unfried in ihrem Aufsatz *Der Cotillon – das Schleusentor zwischen Tanzboden und Bühne*, wobei sie darauffolgend andeutet, warum sich Opernmelodien für Tanzkompositionen gut eigneten: Die Dramatik der Oper konnte auf die Tänze durch die Verwendung

---

strömten [...] – oder als Körner und Schink mit erzählten, daß er brenne und adorire – daß er so weit gehen würde.", in: Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 234.

137 Ebenda, S. 267.

138 Ebenda.

139 Unfried, *Der Cotillon*, S. 139.

bestimmter Opernmelodien in der Tanzmusik und somit in den Ballsaal übertragen und von den Tanzenden quasi nachgespielt werden.[140]

Die Dramatik, die Unfried bei Tänzen mit Opernmelodien beobachtet, manifestiert sich auch in dem Cotillon in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*. Der durchgehend im 3/8-Takt stehende, 408 Takte lange Cotillon, der nach den fünf Contretänzen an sechster Stelle im Heft verortet ist, beinhaltet mehrere Tonartenwechsel, die die insgesamt fünf verschiedenen Abschnitte kennzeichnen. Jeder dieser Abschnitte trägt zu der Dramaturgie des Tanzes bei. Vermutlich wurden sie jeweils mit Unterbrechungen getanzt, wobei der Text der verwendeten Opernmelodien aus *La Dame blanche* im Cotillon pantomimisch oder anderweitig (z.B. in Spielen) interpretiert worden sein könnte.

Abschnitt 1: Die Ouvertüre

Der erste Abschnitt des Tanzes besteht aus der Ouvertüre der Oper. Während die Tonart D-Dur von Weller übernommen werden konnte, erforderte der Tanz eine Umwandlung des ursprünglichen 4/4-Takts in einen Dreiertakt. Über 95 Takte folgt der Cotillon dann beinahe Note für Note der Ouvertüre, wobei nur Kleinigkeiten, wie Verzierungen, ein wenig abgeändert worden sind. Die Melodiestimme liegt in der rechten Hand und wurde von Weller oft harmonisch angereichert, etwa um eine Wiederholung der Melodie durch Akkorde etwas abwechslungsreicher und voller zu gestalten und von den vorangegangenen Takten abzusetzen, was sich durch den gesamten Tanz zieht. Die Begleitung in der linken Hand ist überwiegend durch sich wiederholende Akkorde gestaltet, wobei vereinzelt unisono mit der Melodiestimme gespielt wird. Dies bildet nicht nur in etwa den Charakter der Ouvertüre ab, sondern gewährt auch ein rhythmisches Grundgerüst, das für eine präzise Ausführung des Tanzes benötigt wird.

Eine einfache Spielbarkeit vom Blatt war eine der Grundvoraussetzungen für den Erfolg gedruckter Tanzmusik. „Auch möge [...] die leichtere Ausführung noch etwas mehr berücksichtigt werden, und der Umstand, daß ja Tänze nicht bestimmt sind, jederzeit von firmen und perfekten Klavierspielern, und am allerwenigsten von Virtuosen vorgetragen zu werden. [...]“,[141] kritisierte ein Rezensent zum Beispiel das zweite

[140] Ebenda, S. 140.
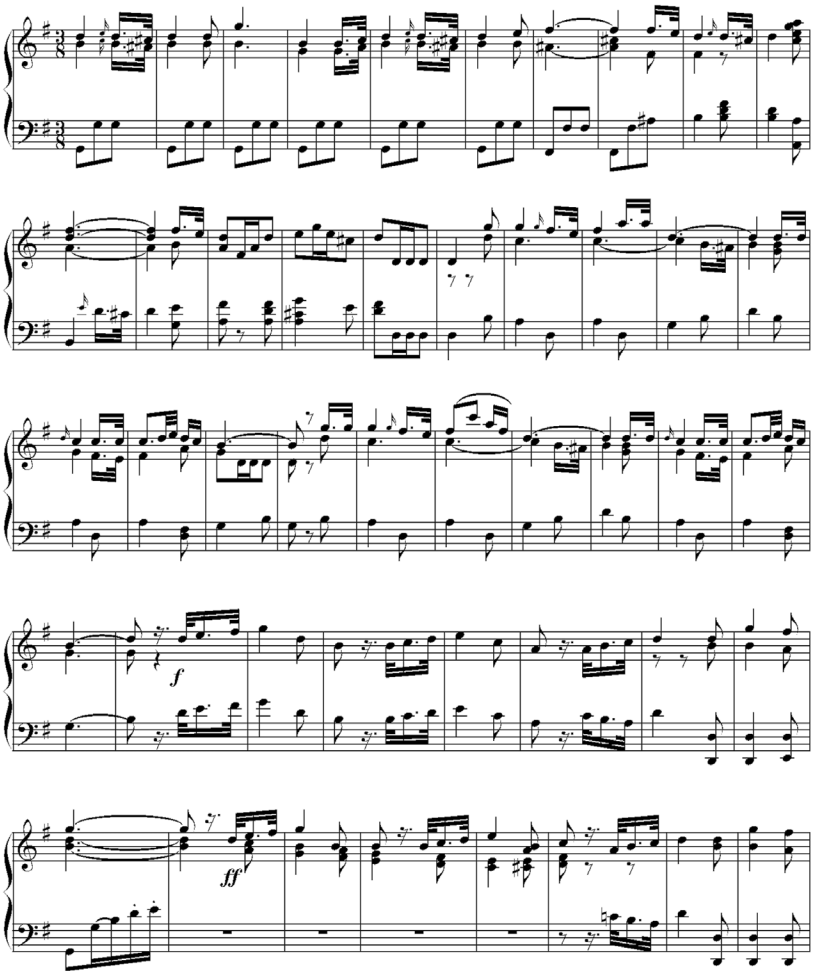
[141] Rezension zu: *Terpsichore, eine Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte gesammelt, herausgegeben und dem schönen Geschlechte gewidmet von Pax. Zweites Heft*, [Berlin bei Cosmar & Krause], in: *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 91f.

Heft der 1827 bei Cosmar & Krause erschienenen, offenbar spieltechnisch anspruchsvollen Tanzsammlung *Terpsichore* in der *Berliner Schnellpost*. In der Rezension zum ersten Heft jener *Terpsichore*, die 1826 in der gleichen Zeitung abgedruckt wurde, erwähnte der Autor zudem, dass eine einfache Harmonisierung die Leichtigkeit eines Tanzes beförderte.[142] Beide Anforderungen erfüllt der Cotillon in Heft Nr. 22. Der erste Abschnitt mit der Ouvertüre der Oper kann als Einleitung des Tanzes verstanden werden, die – wie bei einer Opernouvertüre – bereits erste Inhalte des später Folgenden andeutet und vorwegnimmt.
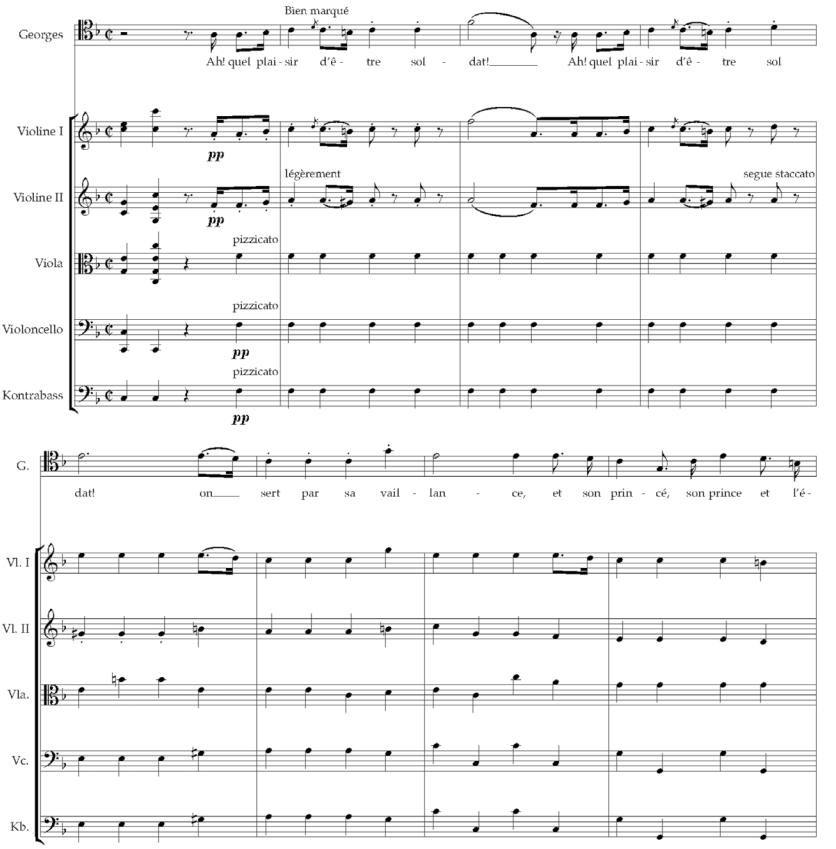
Abschnitt 2: ***Ach wie beglückt ist der Soldat!***

Für den zweiten Abschnitt, der sich von T. 111 bis T. 180 erstreckt, bediente sich Weller melodisch bei der Arie mit Chor *Ach wie beglückt ist der Soldat!* (*Ah! quel plaisir d'être soldat*), die im 1. Akt der Oper von dem ersten Tenor Georges gesungen wird. Hier musste Weller sowohl die Tonart F-Dur als auch den alla breve-Takt seinem Tanz in G-Dur und 3/8-Takt anpassen. Für die Melodiestimme in der rechten Hand folgte er der Gesangstimme für 25 Takte, wobei er die begleitenden Stimmen (z.B. von Violine 1 und 2) durch Akkorde in der rechten Hand abbildete. Die linke Hand übernimmt wieder eine einfache Bassstimme aus gebrochenen Akkorden, die den Rhythmus vorgeben. An signifikanten Stellen, zum Beispiel in T. 142–147,1 begleitet die linke Hand unisono, wie im Original an dieser Stelle im Orchester, oder setzt ganz aus, wie in Takt 151–155,1 (siehe Notenbeispiele 14 und 15). Vermutlich durch die Choreografie des Cotillons bedingt fügte Weller einen sich wiederholenden Teil in T. 158–166 unter Verwendung der Violinbegleitung aus dem zweiten Teil der Arie in der rechten Hand hinzu (siehe Notenbeispiele 16 und 17). In den darauffolgenden Takten verwendete er wieder Begleitmaterial aus der Arie: eine rhythmische, akkordische Struktur aus punktierter Achtel und 16tel gefolgt von einer Viertelnote, was er der anderen Taktart entsprechend in eine punktierte 16tel mit 32tel gefolgt von drei Achteln und einer Viertel umwandelte (siehe Notenbeispiele 18 und 19).
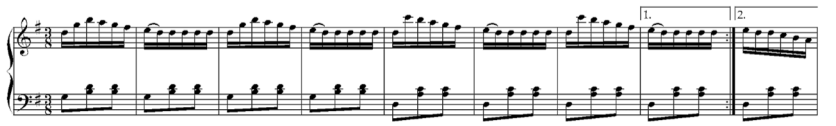
[142] Siehe die Rezension zu: *Terpsichore, eine Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte, gesammelt, herausgegeben und dem schönen Geschlechte gewidmet von C.E. Pax. Zum Besten der Wittwen und Waisen Griechenlands*, [Verlag Cosmar & Krause], in: *Berliner Schnellpost* 1/110 (13.09.1826), S. 440.
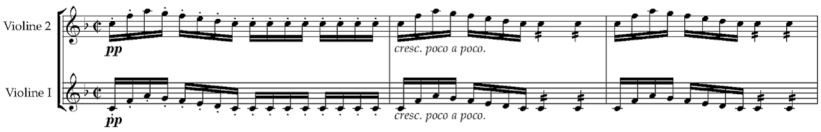


Notenbeispiel 14: T. 112–157 mit der Melodie der Arie *Ach wie beglückt ist der Soldat!* (*Ah! quel plaisir d'être soldat*) in Abschnitt 2 des Cotillons von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*
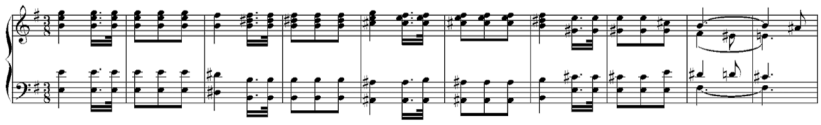


Notenbeispiel 15: Der Beginn der Arie *Ah! quel plaisir d'être soldat* auf S. 83 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469
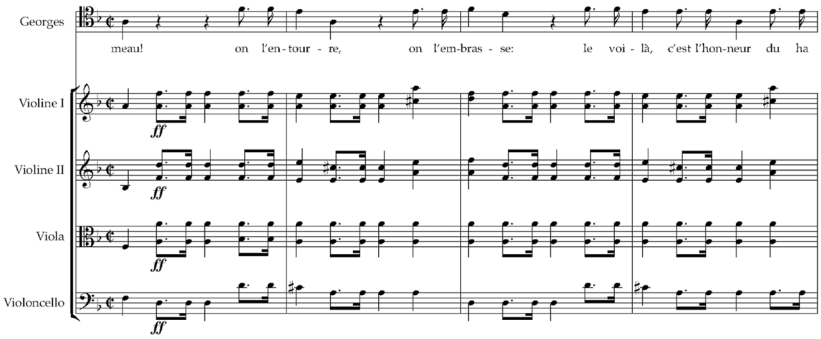


Notenbeispiel 16: Der sich wiederholende Teil in T. 158–166 mit der Violinbegleitung der Arie *Ach wie beglückt ist der Soldat!* (*Ah! quel plaisir d'être soldat*) in Abschnitt 2 des Cotillons von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*



Notenbeispiel 17: Die Violinbegleitung auf S. 98 der Arie *Ah! quel plaisir d'être soldat* in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469



Notenbeispiel 18: Die akkordische Struktur in Abschnitt 2 des Cotillons mit Melodien aus der Arie *Ach wie beglückt ist der Soldat!* (*Ah! quel plaisir d'être soldat*) von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*
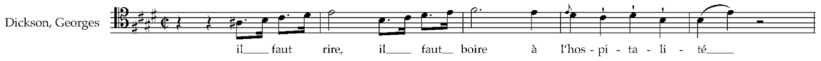


Notenbeispiel 19: Die akkordische Begleitung der Streicher auf S. 102 der Arie *Ah! quel plaisir d'être soldat* in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469

Abschnitt 3: *Die arme Margarethe* und die Gastfreundschaft
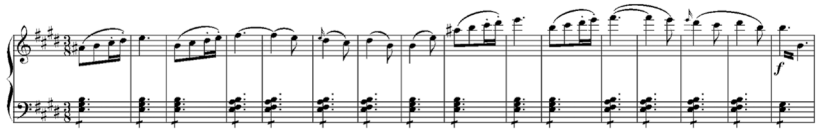
Der dritte Abschnitt ist mit 90 Takten der längste des Cotillons und enthält gleich zwei Favoritthemen. Von T. 181 bis T. 271 verwendete Weller erst die Melodie der Arie Nr. 6 der Marguerite *Hör' die arme Margarethe* (*Pauvre Dame Marguerite*) aus dem Beginn des 2. Aktes, die er zwar in der Originaltonart E-Dur beließ, ihren 2/4-Takt jedoch in den 3/8-Takt des Cotillons umwandelte. Er begann dabei nicht mit dem Anfangsmotiv, sondern nutzte erst acht Takte später die Melodie der Singstimme, die er in die rechte Hand des Klaviers legte, und im Anschluss die Melodie der begleitenden Violinen. Die linke Hand übernimmt die in Oktavsprüngen

wechselnden 16tel der begleitenden Hörner und legt so einen bewegten Klangteppich aus der Durterz h unter die Melodie. Mit wechselnden Intervallen und teils auf Achtel verlängert wird diese Begleitung bis Takt 202 fortgesetzt, wo die verwendeten Melodien in der rechten Hand schließlich wieder aus der Gesangstimme stammen, wobei diese im Original jeweils von den Violinen begleitet wird, was Weller durch eine harmonisch vollere Melodie in der rechten Hand abbildete.

In Takt 243 beginnt schließlich das zweite Thema dieses Abschnitts: das Trio Nr. 2 aus dem 1. Akt *Auf zur Lust! Auf zum Scherz! Die Gastfreundschaft soll leben!* (*Il faut rire, il faut boire à l'hospitalité*), in dem der zufällig im schottischen Bergdorf vorbeigekommene Soldat Georges als Gast zur festlichen Taufe eingeladen wird. Durch diese geschickte Themenwahl konnte Weller auch hier die Originaltonart E-Dur beibehalten, musste jedoch wieder den Takt von einem 4/4-Takt auf den 3/8-Takt des Cotillons anpassen. Dies gelang ihm zum Beispiel durch das Wegkürzen einer Note, sodass im Tanz die Melodie rhythmisch und melodisch leicht verändert erscheint, jedoch trotz dieser Veränderungen noch als das Motiv aus dem Trio erkennbar bleibt (siehe Notenbeispiele 20 und 21).



Notenbeispiel 20: Das ursprüngliche Motiv aus dem Trio *Il faut rire, il faut boire à l'hospitalité* auf S. 153 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469



Notenbeispiel 21: Das angepasste Motiv aus dem Trio *Auf zur Lust! Auf zum Scherz! Die Gastfreundschaft soll leben!* (*Il faut rire, il faut boire à l'hospitalité*) in Abschnitt 3 des Cotillons von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*

Weller musste bei dieser Opernmelodie die ursprüngliche Struktur des Motivs erheblich verändern, damit der Fluss des Tanzes nicht gestört wurde. Diese in Bearbeitungen, insbesondere bei Tänzen, oftmals angewendete Praxis war zeitgenössischen Kritikern ein Dorn im Auge. Der Autor einer Rezension der im Verlag Laues in diversen Heften von unterschiedlichen Bearbeitern erschienenen *Souvenirs agréables des opéra favoris, en forme de Divertissements pour le Pianoforte* im *Beiwagen zur Berliner Schnellpost* hatte etwa zu beanstanden:

> Die Idee, die beliebtesten, schönsten und melodiereichsten Stücke aus neuen Opern, unabhängig von allem Gesang, allein fürs Pianoforte zu bearbeiten, und in fortlaufender Folge herauszugeben, je nachdem diese oder jene neue Oper auf der Bühne erscheint, ist gewiß eine gute zu nennen, aus mehr als einer Rücksicht. Denn erstens bleiben hier die Musikpiecen in ihrer ursprünglichen Gestalt, zweitens behalten sie ihren anfänglichen Zusammenhang und ihr erstes Zeitmaaß, ohne daß damit – ganz der Art und Weise entgegen, wie man bei dem Arrangement zu Tänzen etc. oft zu Werke zu gehen pflegt, wo die Motive zerrissen, zerstückt und ganz verkehrt werden – eine andere Veränderung vorgenommen worden wäre, als die, die Singstimme und die Begleitung so mit einander zu verschmelzen, daß sie sich nun zur alleinigen Execution auf dem Pianoforte eignen.[143]

Alle diese kritisierten Aspekte trafen auf die Arrangements in den *Neuesten Berliner Lieblingstänzen* zu: Motive wurden zurechtgestutzt, grundlegende Taktschwerpunkte durch das Umwandeln von Zweier- in Dreiertakte verändert und Instrumental- und Gesangstimmen miteinander verschmolzen. Tanzarrangements aus Opernmelodien lag ein Pragmatismus zugrunde, der sich nach den Anforderungen des Tanzes richtete und ästhetische Ansprüche in den Hintergrund rückte. Da *La Dame blanche* nicht genügend Motivik in den benötigten Takt- und Tonarten liefern konnte, musste Weller zu Gunsten von Vielfalt und Abwechslungsreichtum während des Tanzens durch Anpassungen nachhelfen. Mitunter befremden diese Umformungen beim Hören – die ursprünglichen Melodien sind aber dennoch weiterhin klar erkennbar. Man kann an Wellers Arrangements erkennen, dass er die Umgestaltung der Rhythmik und Melodik von Opernmelodien in seinen Tänzen so gering wie möglich zu halten versuchte, denn auf Kürzungen von Motiven, wie in Abschnitt 3, trifft man nur selten.

Abschnitt 4: *Er entfernt sich, doch er schien zu beben* (*Il s'eloigne, il nous laisse ensemble*)
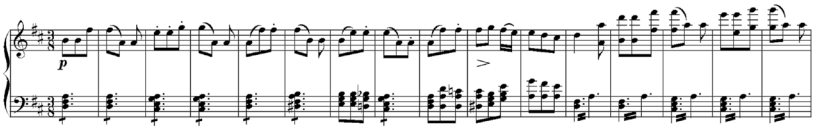
Ab T. 272 beginnt der vierte Abschnitt des Tanzes, den Weller zuvor durch Modulationen in T. 269–271 von E-Dur nach A-Dur geführt hat. Das melodische Material stammt diesmal aus dem Duett zwischen Jenny und Georges im 1. Akt *Er entfernt sich, doch er schien zu beben* (*Il s'eloigne, il nous laisse ensemble*), in dem sich die von ihrem in geschäftlichen Dingen gerufenen Mann Dikson zurückgelassene Jenny vor dem Anbruch der Abenddämmerung und dem Erscheinen der weißen Dame

[143] *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/45 (27.11.1826), o. Pag.
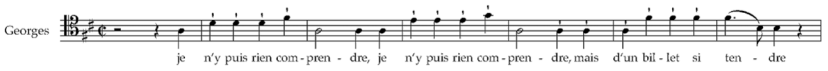
fürchtet. Georges, der zu ihrem Schutz bei ihr zurückgelassen wurde, nutzt ihre emotionale Situation aus, um sie zur Untreue verführen. Die Originaltonart B-Dur musste Weller hier, ebenso wie die Taktart 3/4, für den Cotillon anpassen, was durch den Dreiertakt jedoch in diesem Fall rhythmisch nicht so viele Veränderungen verlangte wie in dem vorangegangenen Abschnitt. Weller gestaltete lediglich die aus dem originalen Duett ab T. 51 bis T. 54 verwendete Figur aus einer Viertel gefolgt von sich wellenartig auf und ab bewegenden 16tel-Ketten auftaktisch mit der Viertelnote am Ende. Da der Abschnitt mit diesem Motivteil wiederholt wird (T. 272–279), begann Weller mit einer Viertelnote in T. 272, die nach der Wiederholung in T. 280 von einer punktierten Viertel abgelöst wird, um die weiteren Motive aus dem Duett in den Tanz einzuarbeiten. Bis T. 311 verwendete er die Melodien daraus, wobei er daraufhin den Abschnitt schließend und in den fünften Abschnitt modulierend mit Akkordfolgen abschloss, die an das Ende der bekanntesten Arie aus der Oper, die Arie des Georges aus dem 2. Akt *Komm, weiße Dame* (*Vien, gentile Dame*), erinnern. Möglicherweise wollte er diese noch heute am häufigsten gesungene Arie nicht ganz aus dem Cotillon weglassen.

Abschnitt 5: *Zwar kann ich's nicht verstehen* (*Je n'y puis rien comprendre*)

Das Finale des Cotillons, das ab T. 324 beginnt und den fünften Abschnitt einläutet, besteht zugleich auch aus musikalischen Elementen des Finales des 1. Aktes der Oper. Weller wählte hier die Originaltonart D-Dur und musste wieder den originalen Takt von 4/4 auf 3/8 verändern. Für den Abschluss des Tanzes verwendete er die in der Oper in T. 28 auftaktisch mit a' beginnende Melodie des Georges *Zwar kann ich's nicht verstehen* (*Je n'y puis rien comprendre*), die im Terzett sukzessive von Dikson und Jenny übernommen wird. Wie in Abschnitt drei musste Weller hier Kürzungen vornehmen, um die Melodie der anderen Taktart anzupassen. Er wandelte nicht nur die Viertelnoten in Achtel um, sondern machte aus der dreimalig wiederholten Viertel d'' nach dem Auftakt a' eine nur zweimal wiederholte Achtel (siehe Notenbeispiele 22 und 23).



Notenbeispiel 22: Das angepasste Motiv von *Zwar kann ich's nicht verstehen* (*Je n'y puis rien comprendre*) in Abschnitt 5 des Cotillons von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*



Notenbeispiel 23: Das ursprüngliche Motiv von *Je n'y puis rien comprendre* auf S. 205 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469

Mit einer Position in der Mitte des Heftes Nr. 22 ist es durchaus möglich, dass dem enthaltenen Cotillon bei den Berliner Bällen im Königlichen Opern- und Schauspielhaus in der Wintersaison 1826/1827 die Rolle als Ballhöhepunkt zukam. Der Umfang mit 408 zum Teil sich wiederholenden Takten bestärkt diese Vermutung, denn dadurch erweist er sich als der längste im Heft enthaltene Tanz. Ein Contretanz inklusive seiner textlichen Tourenbeschreibungen nimmt in diesem Heft im Vergleich nur jeweils eine Seite ein und umfasst zwischen 24 und 34 Takte, die mehrmals wiederholt werden. Die gesamte Quadrille wird dennoch vermutlich weniger lang gedauert haben als der Cotillon. Die Tänze in Heft Nr. 22 schließt ein Walzer, der mit 124 Takten das Potenzial für einen zufriedenstellenden Ballabschluss hat.

5.2.1.1.3 Der Walzer

Heft Nr. 22 beendete Weller mit einem Walzer, dem beliebtesten Paartanz des 19. Jahrhunderts im europäischen Raum, dessen Erfolgsgeschichte bereits Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nahm.[144] Im Gegensatz zu den beiden oberen Gruppentänzen ist der aus dem deutschsprachigen österreichischen und bayerischen Raum stammende Walzer ein Tanz, der in enger Haltung zu Musik im Dreiertakt mit einer Drehbewegung und einer gleichzeitigen Vorwärtsbewegung nach rechts als Rundtanz um den Tanzplatz getanzt wird. Seine Vorformen, die in der Literatur oft als „Dreher", „Weller" oder „Spinner" bezeichnet wurden, wurden seit dem 15. Jahrhundert literarisch erwähnt. Der Walzer, obwohl als sein Zentrum damals wie heute Wien galt, war in Berlin seit dem Ende des 18. Jahrhunderts modern und so beliebt, dass er der am häufigsten getanzte Tanz bei Tanzveranstaltungen wurde.[145]

144 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 81f.

145 Für eine detaillierte Geschichte des Walzers siehe Rudolf Flotzinger, Art. „Walzer", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15018 [09.02.2022]. Siehe außerdem: Franz M. Böhme (Hrsg.), *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte*, Bd. 1, Hildesheim, Wiesbaden 1980, 3. Nachdruckaufl. der Ausgabe Leipzig 1886, S. 216–219.

Dabei spielte der Wiener Kongress eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung des Wiener Walzers. „Um 1815 ist der Wiener Walzer in seiner Choreografie so ausgebildet, wie er noch heute getanzt wird.“, schreibt Reingard Witzmann in seinem Aufsatz *Magie der Drehung – Zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier*.[146] Die schnellen Drehungen und die damit einhergehende Beschleunigung des Tanzes spielte bei der sich rapide ausbreitenden Walzerbegeisterung eine relevante Rolle. Zudem ermöglichte die Ballmode den Damen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts durch schlichte, luftige und lose geschnittene Kleider große Bewegungsfreiheit. Mit dem Wiener Kongress begann man dort auch die Ballsäle mit Parkettböden auszulegen, die schnelle Drehungen leichter machten und keine Staubbildung beim Tanzen hervorriefen.[147] Die während der Napoleonischen Kriege etwas abgeflaute allgemeine Tanzbegeisterung, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Anfang genommen hatte, flammte mit dem Wiener Kongress wieder auf. Als Begleitveranstaltungen wurden dort zahlreiche Bälle gegeben – nicht nur die kaiserlich-königlichen Bälle zu Ehren der aristokratischen Diplomaten, sondern zum Beispiel auch private Hausbälle, die den Enthusiasmus für den Wiener Walzer bis an die Höfe und in die adlige Oberschicht trugen.[148] Dass die Walzerbegeisterung spätestens seit dem Ende des Wiener Kongresses auch die Berliner Tanzkultur beherrschte, dokumentiert die Anzahl der in den Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen, in denen Opernmelodien zu Walzern verarbeitet wurden: ungefähr 24 % der 1815 bis 1828 gedruckten Tanz-Opernbearbeitungen waren Walzer (siehe Tab. 4 und Figur 4). Nicht inbegriffen sind dabei die Walzer in den Heften mit Tanzsammlungen, die in der Regel mindestens einen dieser beliebten Tänze enthielten oder mitunter vollständig aus Walzern und dessen Unterarten, wie Galopp-, Hops- oder Postwalzern bestanden. Tanzsammlungen mit Opernmelodien machten etwa 16,2 % der zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Musikverlagen publizierten Tanz-Opernbearbeitungen aus.
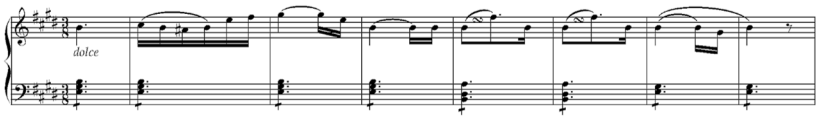
Auch Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* enthält – als letzten Tanz – einen 124 Takte langer Walzer, der die Tanzsammlung beschließt. Er beginnt im 3/8-Takt in E-Dur mit einer achttaktigen Einleitung aus Viertel-Akkorden in fortissimo, die nach einem decrescendo in Takt 7 und 8 zu der Melodie von Georges Arie *Komm, weiße Dame* (*Vien, gentile Dame*) aus dem 2. Akt in dolce überleitet. Wieder musste Weller hier

[146] Reingard Witzmann, „Magie der Drehung – Zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier“, in: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Franz Gratl (= Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 3), Innsbruck 2014, S. [9]–31, hier S. 10.
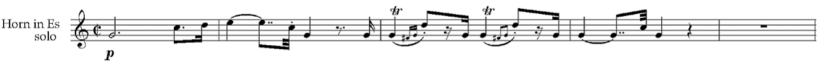
[147] Ebenda, S. 10–12.

[148] Rudolf Flotzinger, Art. „Walzer“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15018 [09.02.2022].

Takt- und Tonart (im Original 4/4-Takt und Es-Dur) anpassen und die Motivik eines Zweier- zu einem Dreiertakt umarbeiten. Dies erreichte er durch die Verzierung der Melodie mit zusätzlichen 16tel-Noten, die sich tonleiterartig auf- und abwärts bewegen (siehe Notenbeispiele 24 und 25).
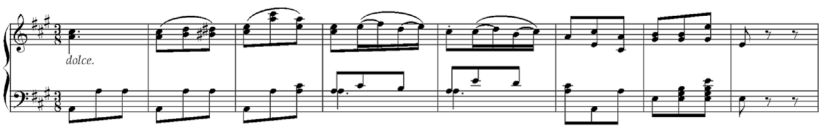


Notenbeispiel 24: Das angepasste Motiv von *Komm, weiße Dame* (*Vien, gentile Dame*) im Walzer von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*
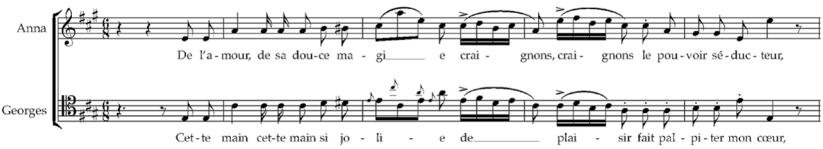


Notenbeispiel 25: Das ursprüngliche Motiv von *Vien, gentile Dame* (in diesem Fall das einleitende Hornsolo) auf S. 312 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469

Nach einem sich wiederholenden Abschnitt in T. 63 bis 70 wechselte Weller die Tonart in die Subdominante A-Dur, was trotz fehlender Modulation im Hörempfinden kein allzu harter Bruch ist, wie etwa bei derselben Motivverarbeitung im Contretanz Nr. 3 der Fall. Mit der Tonart wechselt auch das Motiv des Walzers, und der Bearbeiter bediente sich bei dem Duett zwischen Anna und Georges im 2. Akt *Ha, ich muß mit Gewalt unterdrücken/Ha, welch seltnes, welch hohes Entzücken* (*Cette main si jolie/De l'amour la douce magie*), in dem sie ihre Liebe füreinander entdecken. Die Tonart A-Dur konnte Weller aus dem Original übernehmen, wobei der Tanz auch rhythmisch stimmig wirkt, da der originale 6/8-Takt eine Umwandlung in den 3/8-Takt des Walzers erleichtert. Weller nahm lediglich einige Tonrepetitionen heraus, was den Melodiefluss nicht behindert (siehe Notenbeispiele 26 und 27).



Notenbeispiel 26: Das angepasste Motiv von *Ha, ich muß mit Gewalt unterdrücken/Ha, welch seltnes, welch hohes Entzücken* (*Cette main si jolie/De l'amour la douce magie*) im Walzer von Friedrich Weller in Heft Nr. 22 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze*



Notenbeispiel 27: Das ursprüngliche Motiv von *Cette main si jolie/De l'amour la douce magie* auf S. 333–334 in der Partitur von Boieldieus *La Dame blanche*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469

Der abschließende Walzer beendet auch das Narrativ der Tänze in Heft Nr. 22. Weller reduzierte den Stoff der Oper *La Dame blanche* durch die Auswahl der Melodien auf eine reine Liebesgeschichte, was in einen Tanzsaal mit Menschen im heiratsfähigen Alter passt. In der Quadrille kann die Geschichte ihren Anfang nehmen, indem die wichtigsten Protagonist:innen der Oper durch die Musik und die Benennung der Tänze vorgestellt werden, wobei zugleich eine Interpretation der lokalen Berliner Aufführungen mitschwingt. Im Cotillon entspinnt sich die Dramatik der Handlung, wobei die Ouvertüre die Funktion der Vorausdeutung hat. Durch den Walzer am Schluss erfolgt das „lieto fine", denn die beiden Liebenden Georges und Anna suchen und finden sich. Die finanziellen Probleme, vor die Georges in der ursprünglichen Handlung gestellt wird, und die existenzielle Bedrohung, die die Versteigerung des Schlosses an den Antagonisten für die Dorf- und Schlossbewohner:innen bedeutet, wurden von Weller aus dem Narrativ der Tänze herausgelassen. Mit ihrem bedrohlichen und negativ konnotierten Inhalt eigneten sie sich für fröhliche Bälle auch denkbar schlecht. Dass die Opernmelodien in den Tänzen für die Berliner:innen zwischen 1815 und 1828 untrennbar mit den auf der Bühne gesungenen Texten verbunden waren und durch eine bestimmte Anordnung für die Tanzenden eine neue Symbolik bekamen, dokumentiert auch der satirischer Bericht des Balles im *Englischen Haus* 1827 in der *Berliner Schnellpost*:

> [...] da spielte die Musik eben à propos „Darfst nur wagen, nicht verzagen, treue Freunde sind dir nah –!" Ich kam wieder zu mir, und ergötzte mich wieder daran, wie die Holdeste der Holden, wie eine geschaukelte Rose auf der melodischen Welle des Tanzes dahin schwebte. Es war ein wahrhaft reizender Anblick, die schönen Damen und die größtentheils anständigen und artigen, schwarzgekleideten jungen Herren, wie einen Blumensallat mit Pfefferkörnern durcheinander wirbeln zu sehen.[149]

In diesem Fall waren Tänze aus der Musik der Oper *Le Maçon* von Auber gespielt worden – ein Bühnenwerk, dessen Melodien Weller in Heft Nr. 23 der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* für die enthaltenen sechs Contre-

[149] *Berliner Schnellpost* 2/6 (09.01.1827), S. 23f.

tänze verwendete.[150] Der Autor dachte den Text des Refrains „Darfst nur wagen, nicht verzagen, treue Freunde sind dir nah" folglich beim Ballbesuch mit, sobald die bekannte Musik erklang; möglicherweise wurden die Worte auch während des Tanzes mitgesungen. Der erwähnte Refrain wurde als besonders einprägsames Element der Oper *Le Maçon* rezipiert, da er im Verlauf des Bühnenwerkes mehrmals wiederholt wird.[151] Wie die Tänze mit Musik aus *La dame blanche* erwirkten die Melodien aus *Le Maçon* eine eigene Dramatik für den Ball, die durch die persönliche Wahrnehmung der Tanzenden beeinflusst wurde und den Abend so zu einem individuellen, emotionalen Ereignis machten.

5.2.1.2 Weitere Berliner Tanzsammlungen mit Opernmelodien

Das Narrativ der Opernsujets war nicht nur als Motto bei öffentlichen Bällen beliebt, sondern wurde von den Berliner:innen auch gerne privaten Hausbällen zugrunde gelegt. Entsprechend populär waren im Berlin der Ära Brühls Tanz-Sammlungen mit Opernmelodien wie Schlesingers *Neueste Berliner Lieblingstänze*. Dieses Erfolgskonzept machten sich auch die anderen Berliner Musikverlage zunutze und brachten ähnliche Heftreihen heraus. Bei Cosmar & Krause erschienen zum Beispiel 1827 *Berliner Favorit-Tänze* oder *Les charmes du Carneval à Berlin. Une collection des Danses*, für Klavier zweihändig von August Neithardt. Derselbe Arrangeur fertigte 1827 für Laue *Six Contredanses d'après motifs des opéras favoris pour le Pianoforte* (VN 77) für Klavier zweihändig an, worin sich Tänze aus Spontinis *Alcidor*, Spohrs *Jessonda*, Aubers *La Dame Blanche* und *Le Maçon*, Mozarts *Le Nozze di Figaro* und Webers *Oberon* befanden.[152] Wa-

[150] Friedrich Weller, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 23, Berlin, Schlesinger, VN 1408, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–171231). Auch hier sind die Contretänze nach Frauen benannt, beginnend mit „La Henriette" als Nr. 1; in diesem Fall ist mit Henriette aber nicht die Sängerin Henriette Sontag gemeint, sondern eine Figur aus der Oper. Bei Nr. 2, „La Josephine", wiederum könnte die Sängerin Josephine Schulze (1790–1880) und bei Nr. 3 „La Caroline" die Sängerin Caroline Seidler-Wranitzky (1790–1874), gemeint sein, die an den Aufführungen im Königlichen Opernhaus 1826 mitwirkten.

[151] Dies dokumentiert z.B. eine Rezension der Berliner Erstaufführung des Bühnenwerks von J. van Forbise in der *BamZ*: „Ein glücklicher Gedanke ist das mehrmalige Wiederkehren es Refrains: „Darfst nur wagen. Nicht verzagen. Treue Freunde sind dir nah," in den spätern Scenen der Oper, und es verfehlt keinesweges die Wirkung, wenn Roger mit diesen Worten dem angeschmiedeten Leon dem sie in der frühern Gefahr schon einmal Retter wurden, wiederum seine Nähe verkündet.", siehe *BamZ* 3/15 (12.04.1826), S. 119f. J. van Forbise war ein nicht identifizierbarer Mitarbeiter der *BamZ*, vgl. Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, S. 344.

[152] Siehe die Rezensionen hierzu, in: *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 92.

genführ brachte kurzerhand eine eigene Version *Neueste Berliner Lieblingstänze* für vierhändiges Klavier heraus, die von Carl Klage arrangiert wurden und bei der sich der Verleger sowohl bezüglich der Namensgebung bequem bei der Vorlage bediente, als auch den Vermarktungsvorteil der populärem Reihe Schlesingers zunutze machte.[153] In den zeitgenössischen Tanzsammlungen spiegelt sich die Vielfalt der zwischen 1815 und 1828 getanzten Tänze wider. Neben den in diesem Kapitel näher beschriebenen Quadrillen, Contretänzen, Cotillons und Walzern tanzte man in Berlin zum Beispiel Polonaisen, Ecossaisen, Allemanden, Mazurkas oder Polkas, die als Drucke bei den Berliner Verlagen erhältlich waren. Im Vergleich zu der überwältigenden Mehrheit der Walzer mit zahlreichen Unterkategorien und Charakteristika, die den Tänzen ihre Namen verliehen, wurden diese Tänze jedoch seltener separat veröffentlicht, sondern erschienen primär im Kontext von Tanzsammlungen (vgl. Tab. 4 und Figur 4).[154] Die Vielfalt von Tänzen mit Opernmelodien deutet darauf hin, dass die Berliner Opernrezeption mit Hilfe der Bearbeitungen während der Ära Brühls nicht nur auf den Tanzböden der höheren Schichten stattfand, sondern auch in Gasthäusern und Tabagien, denen ein Klavier oder eine Gruppe von Musizierenden für Tanzveranstaltungen zur Verfügung stand, bis zu den unteren Schichten fortgesetzt werden konnte. Die gedruckten Tänze dienten im Anschluss an den Ballbesuch oder den Tanz im Gasthaus aber noch einem weiteren Zweck: dem Erinnern an die vergangenen Veranstaltungen.

5.2.2 Reminiszenz im Tanz: Verlagsprodukte zur heimischen Unterhaltung und im Alltag

> Herr A. Neithardt hat aus mehreren der besten Piecen der neuesten C.M. v. Weberschen Oper: „Oberon" einen Cotillon, (Berlin bei Laue) in Form eines Rondo zusammen gestellt, der sich durch zweckmäßige und ungezwungene Compilation der einzelnen Melodieen – besonders ist die treffliche, charakteristische Ouverture am meisten benutzt worden – so wie durch graziöse Leichtigkeit und vorzügliche Tanzbarkeit auf's Beste empfiehlt. Bei den bald bevorstehenden Winterlustbarkeiten, Bällen, Redouten etc., wird gewiß dieser Cotillon oft gespielt und gern gehört und verlangt werden; er wird sich auf diese Weise den Weg auf die Pulte der Dilettanten und derjenigen schönen und reizenden Dilettantinnen

[153] Das erste Heft enthielt „einen Freienwalder Favoritwalzer, einen Geschwind- und einen langsamen Walzer, einen Pulverstoff-Hopser, einen Masurik, einen Monferino, Eccossaise", siehe Wagenführs Anzeige, in: *Intelligenz-Blatt zur AmZ* Nr. XVII (November 1828), Sp. [66].

[154] Vgl. außerdem die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

> bahnen, welche sich das, was am Abend ihre Füße beflügelte und in rasche Bewegung brachte, den Tag nachher am Pianoforte mit den Händen in angenehme Erinnerung zurückrufen wollen.[155]

Diese werbewirksame Beschreibung eines 1826 bei Laue erschienenen Cotillon von August Neithardt mit Themen aus Webers Oper *Oberon* in der *Berliner Schnellpost* dokumentiert, dass die Reminiszenz individueller Erlebnisse auf vergangenen Tanzveranstaltungen im Privaten durch Berliner Opernbearbeitungen zwischen 1815 und 1828 ein gängiger Verwendungszweck der Drucke war. Die emotional aufgeladenen Erinnerungen wurden dabei nicht nur mit einem weiblichen, sondern auch mit einem männlichen Publikum assoziiert, wobei der Text suggeriert, dass es sich um junge und primär weibliche Menschen handelte. Dass solche gefühlvollen Reminiszenzen von privilegierten Frauen mit viel Freizeit und finanziellen Mitteln für Instrument, Noten und Unterricht zelebriert wurden, entspricht dem zeitgenössischen Frauenbild, das die Frau als emotionale, passive und an das häusliche Leben gebundene Person stereotypisierte.[156]

Das Klavier spielten im 19. Jahrhundert unzählige junge Frauen verschiedener gesellschaftlicher Herkunft, von Adligen über wohlhabende Bürgerinnen bis zu Angehörigen des Kleinhandels und Handwerks, die über die notwendigen finanziellen Mittel verfügten.[157] Einen hohen künstlerischen und intellektuellen Anspruch stellte man dabei an das musizierende weibliche Geschlecht nicht. Eine Dame, insbesondere eine im heiratsfähigen Alter, sollte primär optisch gefallen und einen gebildeten Anschein erwecken. Dafür genügten effektvolle, kurze Arrangements, die sich zum Vorspielen und Unterhalten der Gäste des Hauses eigneten.[158] Tanzarrangements dienten diesem Zweck hervorragend, weswegen die Berliner Verlagsproduktion von Tanzmusik mit Opernmelodien zwischen 1815 und 1828 daran angepasst wurde.

Die Reminiszenz war jedoch nicht nur auf den häuslichen Raum beschränkt: Tänze mit Opernmusik bildeten, ähnlich wie die Militärmusik, einen festen Bestandteil des akustischen Stadtbilds Berlins. Nicht nur das Klavierüben, das durch offene Fenster und dünne Wände zu hören war, sondern auch Straßenmusik oder Musik in Restaurants und Gaststätten sorgte dafür, dass Opernmelodien auf verschiedenen Wegen in das Bewusstsein der Berliner:innen eindrangen. In vielen Kaffeehäusern und Konditoreien befanden sich Flötenuhren, die zu den vollen Stunden „die beliebten Walzer und Ecossaisen“ (mit Opernmelodien) spielen konnten.[159] Der Text über den Cotillon von Neithardt verrät, dass in diesem

---

155 *Berliner Schnellpost* 1/120 (07.10.1826), S. 480.

156 Vgl. Ballstaedt und Widmaier, *Salonmusik*, S. 202.

157 Grotjahn, *Klavier, Gender und Massenkultur*, S. 122.

158 Ebenda, S. 124.

159 Korth, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin*, S. 525.

Fall der Tanz zum Zeitpunkt der Publikation noch nicht auf den Berliner Bällen erklungen war. Die Planung der Ballmusik fand also möglicherweise in Kollaboration mit den Berliner Musikverlagen statt, die die Bearbeiter schon vor der Veröffentlichung der Tänze mit ihren neuesten Arrangements an sich banden, um sich das kaufkräftige Publikum der Bälle zuzusichern.

Tänze mit Opernmelodien dienten aber nicht nur der Erinnerung an Bälle, sondern auch der Reflexion besuchter Opernaufführungen, wie eine Rezension im *Beiwagen der Berliner Schnellpost* der bei Lischke erschienenen *Sechs Contre-Tänze nach Lieblings-Melodien aus den Opern: „der Maurer" und „die weiße Dame"* von Carl Eduard Pax für zweihändiges Klavier 1827 dokumentiert:

> Die beliebtesten und tanzbarsten Melodieen der genannten, von unserm Publikum vorzugsweise in Gunst genommenen Opern sind hier auf eine geschickte und zwanglose Weise zu Contre-Tänzen verbunden, und da ihnen bei dieser Procedur keine Gewalt angethan, sondern sie in ihrer ursprünglichen Taktart verblieben sind, so werden sie den Zweck eines muntern Tanzes, verbunden mit dem einer angenehmen Erinnerung an die Opern, aus denen sie entlehnt sind, recht gut erfüllen, und also allen Tanzliebhabern mit Recht zu empfehlen seyn, zumal da Tänze, aus Opern-Melodien zusammengestellt, jetzt noch zu den gangbaren musikalischen Mode-Articeln gehören.[160]

Die Eignung für die Erinnerung an Opernbesuche machte der Rezensent an der Tatsache fest, dass die Melodien in den Tänzen rhythmisch nicht verändert wurden, sondern ihre ursprüngliche Taktart beibehalten hatten. Die Opernreminiszenz sollte dadurch während des Tanzes erfolgen. Korrelierend fand beim Tanzen hierbei möglicherweise eine Identifikation mit den bekannten Tänzer:innen der Königlichen Bühnen in Berlin statt, die in den Balletten der Opernvorstellungen aufgetreten waren. Dies suggeriert zumindest die Benennung der sechs *Nouvelles Contredanses composées pour le Pianoforte* von August Neithardt, die 1827 bei Cosmar & Krause erschienen waren, versehen jeweils mit den „[...] Namen von einer unserer besten und beliebtesten Opern-Tänzerinnen als Aushänge-Schild [...]."[161] Die Musikalie dokumentiert, dass um 1827 in Berlin die beliebtesten Tänzerinnen Marie Jeanne Desargus-Lemière (1796–1870),[162] Emilie Wilhelmine

---

160 *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/23 (23.06.1827), o. Pag.

161 *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/10 (10.03.1827), o. Pag.

162 Primaballerina an den Königlichen Bühnen in Berlin von 1817 bis 1821, bis 1832 an den Königlichen Bühnen angestellt, laut Weber-Gesamtausgabe war ihr Vorname Stanis. siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A0018F0 [28.03.2022] und Rahel Varnhagen von Ense, *Briefwechsel mit Pauline Wiesel*, hrsg. von Barbara Hahn, München 1997, S. 743.

Caroline Hoguet-Vestris (1801–1869),[163] C. (oder Marie) Lampery (gest. 1833),[164] Cäcilie Adler,[165] Demoiselle Gasperini[166] und Marie Lauchery[167] waren. Der dort nicht berücksichtigten Amalie Galster (1812–1881)[168] widmete Neithardt, laut Rezensenten, ein weiteres Heft mit sechs Contretänzen.[169] Solche beliebten Tänzerinnen, Opernsängerinnen, Prinzessinnen oder andere prominente, in der Öffentlichkeit stehende Frauen konnten mit ihren Vorlieben die Popularität bestimmter Tänze beeinflussen. Elisabeth Ludowicka (1801–1873) zum Beispiel, Prinzessin von Bayern, Kronprinzessin von Preußen und Gemahlin Friedrich Wilhelms IV., bevorzugte aufgrund ihrer Gehbehinderung (einen hinkenden Fuß) den Galopp-Walzer, weswegen dieser Tanz bald Berliner Walzersammlungen dominierte.[170] Bei Christiani konnte man nicht nur den Lieblingswalzer des Kronprinzen von Preußen (1795–1861), später König Friedrich Wilhelm IV, mit Melodien aus Rossinis Oper *La Cenerentola* für zweihändiges Klavier erwerben, sondern auch einen Lieblingswalzer der beliebten Sängerin Henriette Sontag nach Melodien aus Rossinis Oper *L'Italiana in Algier*.[171] Die Popularität von Tänzen mit Opernmelodien war folglich nicht nur an die Opernaufführungen und das Ensemble selbst geknüpft, sondern auch an berühmte Persönlichkeiten, deren Präferenzen dem Publikum als Vorbild dienten. Berühmte Persönlichkeiten und beliebte Melodien machten zudem das Erlernen von

---

163 1818 bis 1830 Tänzerin der Königlichen Bühnen in Berlin, mit dem Choreographen und Ballettmeister Michel François Hoguet verheiratet, siehe GND: https://d-nb.info/gnd/117395919 [25.03.2022].

164 Vermutlich seit 1814 Solotänzerin bei den Königlichen Schauspielen in Berlin, ihr Vorname ist nicht sicher überliefert, war die Tochter des Baritons Giovanni Lampery (gest. 1829), siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A00065F [28.03.20222].

165 Tanzte seit 1820 in Aufführungen der Königlichen Bühnen mit und war von 1825 bis 1830 Solotänzerin dort, siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009551 [28.03.2022].

166 Lebensdaten und Vorname sind unbekannt, ihre Eltern tanzten ebenfalls bei den Königlichen Bühnen, wo sie seit 1818 engagiert war, siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009639 [28.03.2022].

167 Tochter der Tänzerpaars Carolina (geb. Burnat) und Albert Lauchery (1779–1853), von 1818–1826 Tänzerin bei den Königlichen Bühnen, siehe https://d-nb.info/gnd/1037975685 [28.03.2022].

168 Tanzte seit mindestens 1818 als Elevin bei den Königlichen Bühnen und war 1825 bis 1851 als Tänzerin dort angestellt, heiratete 1829 den Tänzer Paul Taglioni (1808–1884), siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009557 [28.03.2022].

169 *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/10 (10.03.1827), o. Pag.

170 Gerhard Feurle, *„Zustände und Gebräuche in Königsberg und Berlin im frühen 19. Jahrhundert". Aus den Aufzeichnungen des Königsberger Regierungsrats Karl Heinrich Bartisius*, Norderstedt 2021, S. 238.

171 Siehe *Handbuch der musikalischen Literatur* 9. Nachtrag, LXIX. Tänze und Ballettmusik für das Pianoforte, (1826), S. 41.

Tanzschritten und Musikinstrumenten interessanter, weswegen die gedruckten Tänze mit Opernmelodien im Berlin der Ära Brühls auch für pädagogische Zwecke gerne verwendet wurden.

5.2.3 Opernmelodien im Unterricht: Tänze aus Berliner Musikverlagen für pädagogische Zwecke

Da Tanz als populäre Freizeitbeschäftigung eine wichtige Rolle im Leben der Berliner Bevölkerung spielte, gab es einen großen Markt für Tanzarrangements mit Opernmelodien zu pädagogischen Zwecken. In der Regel mit einer einfachen und eingängigen rhythmischen, melodischen und harmonischen Struktur ausgestattet, eigneten sich die Werke nicht nur zum Erlernen der Tanzschritte, sondern auch für den Instrumentalunterricht.

5.2.3.1 Tanzunterricht

Die vielfältigen Vergnügungsmöglichkeiten der Berliner:innen zeigen, dass Tänze eine wichtige Rolle im sozialen Kontext aller Schichten spielten. Um an Gesellschaftstänzen auf Bällen partizipieren zu können, war eine Tanzausbildung notwendig, die in den gehobenen Schichten zum Teil schon in der frühen Kindheit begann, in den mittleren Schichten jedoch oft erst in der Jugend angegangen wurde. Aus einem Tagebucheintrag Lili Partheys geht hervor, dass sie mit 15 Jahren noch Tanzunterricht erhielt, jedoch bereits vor der dort erstmals dokumentierten Tanzstunde vom Tanzlehrer Telle[172] gemeinsam mit ihren Altersgenoss:innen unterrichtet worden war:

> 15.11.[1815] Wir hatten heute wieder die erste Tanzstunde bei Herrn Telle. Luise Gandert, Minchen Mitterbacher,[173] Malchen Brese, August[174] und wir.[175]

Die im Tanzunterricht gespielte Musik erwähnte Parthey nicht, doch es ist davon auszugehen, dass die Jugendlichen auch zu Opernmelodien ihre

---

172 Hier ist nicht klar, ob es sich um den Königlichen Ballettmeister Constantin Michel Telle (ca. 1770–1846) handelt, siehe https://d-nb.info/gnd/14338578X [28.03.2022], oder um seinen Sohn Constant (geb. 1791), der ebenfalls als Tänzer und Ballettmeister arbeitete, siehe https://d-nb.info/gnd/1057971707 [28.03.2022].

173 Wilhelmine Mitterbacher (1799–1876), Tochter des Arztes Bernhard Mitterbacher (1767–1839), heiratete später Lilis jüngeren Bruder Moritz, siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A0004E3 [28.03.2022].

174 Bester Freund von Gustav Parthey, der im Krieg bei den Lützower Jägern diente, siehe Gustav Parthey, *Jugenderinnerungen,* Bd. 1., Berlin [1871], S. 432.

175 Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 47.

Tanzschritte übten. Bis in das 19. Jahrhundert hinein war es üblich, dass bei solchen privaten Tanzstunden, welche die aus reichem Hause kommende Lili Parthey und ihre vermutlich ebenfalls gut betuchten Freund:innen erhielten, die Tanzmeister mit der sogenannten Tanzmeistergeige die Musik für ihre Schützlinge aufspielten.[176] Tänze mit Opernmelodien für Violine solo wurden von den Berliner Musikverlagen jedoch selten gedruckt. Die Mehrzahl der Tänze erschien für zweihändiges Klavier. Es ist davon auszugehen, dass zwischen 1815 und 1828 beim Tanzunterricht sowohl mit einer Violine als auch mit dem Klavier musiziert werden konnte, denn es sind mitunter die gleichen Tänze arrangiert für beide instrumentalen Besetzungen überliefert.

Beliebte Opernmelodien konnten das Lernen der Tanzschritte und -touren für die Jugendlichen interessanter machen und wurden daher vermutlich auch beim Tanzunterricht eingesetzt. Der Hof diente in dieser Hinsicht als Vorbild für die bürgerliche Erziehung. Ein Cotillon mit Melodien aus Webers *Freischütz* von August Neithardt[177] gibt hierauf Hinweise, denn er erschien nicht nur 1822 im Verlag von Christiani für zweihändiges Klavier, sondern wurde auch in *Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* als ein „bei Hofe" getanzter Tanz für Violine solo abgedruckt, dem man zudem die Choreografie zum Nachtanzen beigefügt hatte.[178] Den Cotillon hatte der Berliner Königliche Ballettmeister und Solotänzer Albert Lauchery (1779–1853) mit Tanztouren für 12 Paare choreografiert. Die Instrumentation für eine Violine solo sowie die angefügte Choreografie deuten eindeutig auf eine intendierte tanzpädagogische Nutzung hin, da der Tanzmeister in seinem Tanzunterricht, insbesondere bei Hof, meist mit der Geige die Musik spielte, während er dabei seinen Schüler:innen Anweisungen gab.[179] Neithardt wurde in *Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* jedoch nicht als Bearbeiter des Tanzes angegeben, der lediglich als *Cotillon aus dem Freischütz* betitelt ist. Vergleicht man jedoch die Beilage mit dem bei Christiani erschienenen Druck, so kommt kein Zweifel auf, dass es sich um dasselbe Arrangement handelt. Die Melodien sind in der Version für zweihändiges Klavier lediglich harmonisch etwas angereichert und mit einer akkordischen Beglei-

176 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 78.

177 Verwendet wurde hier das Exemplar: August Neithardt, *Cotillon nach den beliebtesten Thema's aus der Oper Der Freischütz von C.M. v. Weber für's Pianoforte arrangiert*, Berlin, Christiani, ohne VN, D-F, Signatur: Mus 1932/156. Dieser Cotillon hat sich zuvor im Besitz Caroline von Holzhausens (1807–1844), einer Angehörigen der adligen, begüterten Frankfurter Patrizierfamilie von Holzhausen, befunden.

178 *Tänze mit Musik, Contredanses, Quadrille, Cotillon und Ecossaise, welche bei Hofe getanzt werden, nebst Musik zu einem neuen Walzer, herausgegeben von Herrn Lauchery, Königl. Balletmeister und Solo-Tänzer zu Berlin*, in: *Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* (1823), Tanz-Beil. S. 28–38.

179 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 80.

tung in der linken Hand versehen worden – die Zusammenstellung der Melodien sowie die hinzugefügten Übergänge stimmen jedoch überein. Die beiden Drucke dokumentieren nicht nur, dass die am Hof getanzten Tänze von jedem, der die finanziellen Mittel besaß, nachgetanzt werden konnten, sondern auch, dass Bearbeiter wie August Neithardt auch für die Alltags- und Gebrauchsmusik in der königlichen Residenz sorgten. Unterricht in den zeitgenössischen Gesellschaftstänzen ermöglichte Bürgerstöchtern wie Lili Parthey den Umgang mit höher gestellten Angehörigen der adligen Schichten, sodass sich gesellschaftliche Differenzen verringerten. Da bürgerliche Familien wie die Partheys – wie bereits in Kapitel 5.1.1.2 gezeigt – auch zu Bällen am Hof eingeladen wurden, war eine Erziehung nach höfischem Vorbild unerlässlich.

Neben den bereits vorgestellten Cotillons, Contretänzen, Quadrillen und Walzern tanzte man bei Bällen auf königlichen Befehl auch Mischformen der im 18. Jahrhundert führenden Tänze, nämlich aus dem Menuett, dem Contretanz und dem Deutschen Tanz,[180] wobei den Ball in der Regel eine Polonaise eröffnete.[181] Während das Menuett im frühen 19. Jahrhundert weiterhin als Grundlage zur Schulung einer eleganten Körperhaltung der jungen Tänzer:innen diente, aus den Ballsälen jedoch allmählich vollständig verschwand,[182] traten nach und nach zahlreiche neue Sonderformen des Contretanzes in Erscheinung: Anglaise, Ecossaise, Pigeon, Tempête, Française, Douze (12 Tänzer:innen), Seize (16 Tänzer:innen), Vingt quatre (24 Tänzer:innen) und andere.[183] Den Tanzmeistern und Tanzschulen oblag nicht nur die Unterweisung der jungen Generationen im Tanz sondern auch die Vermittlung der Grundregeln des gesellschaftlichen Verhaltens, die für die Teilnahme an den öffentlichen Bällen unerlässlich waren.[184] Die lernförderliche Wirkung, die beliebte Melodien aus Opern wie dem *Freischütz* beim Tanzunterricht haben konnten, setzte man auch beim Erlernen von Musikinstrumenten ein, was die Fülle von Tänzen mit Opernmelodien, die keinen klaren Tanzrhythmus haben, erklärt.

---

180 Ebenda, S. 75.

181 Polonaisen wurden zwischen 1815 und 1828 nur noch zur Eröffnung der Bälle getanzt. Viele der zeitgenössischen Polonaisen-Drucke aus Berliner Musikverlagen deuten darauf hin, dass sie als reines Instrumentalstück zu Übungszwecken genutzt wurden. Dazu Näheres in: Lavinia Hantelmann, „*Der Freischütz* auf dem Tanzboden – Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Berliner Musikverlagsprodukte (1821–1828)“, in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 323–336.

182 Dahms (Hrsg.), *Tanz*, S. 80.

183 Ebenda.

184 Ebenda, S. 79.

5.2.3.2 Tänze im Instrumentalunterricht

Tänze mit Opernmusik waren zu instrumentalpädagogischen Zwecken vorteilhaft, denn als kurze, leichte und eingängige Übungsstücke schulten sie die Fähigkeiten auf einem Instrument mit Hilfe einer bekannten Melodie. Der spieltechnische Anspruch variierte dabei entsprechend der Qualifikation der Schüler:innen, wie aus einer Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten* hervorgeht, in der ein Gitarrenlehrer 1818 versprach, dass seine Unterrichtsmethode so gut sei, dass er „[...] bei nur einigem Fleiße seiner Schüler, in zwei Monaten so viel beizubringen [...]" vermöge, „daß Sonaten, Variazionen und Tänze schwereren Inhalts zum Unterrichts-Gegenstande vorgenommen werden können [...]".[185] Die Berliner Musikverleger:innen beschäftigten auch für die Erstellung pädagogischer Opernbearbeitungen bevorzugt Experten auf diesem Gebiet. Einer von ihnen war der Klavierlehrer August Fromelt, der sich auf einfache Tänze und Potpourris für das Klavier spezialisiert hatte. Er war zwischen 1816 und 1835 für seine pädagogische Tätigkeit in der Residenzstadt bekannt,[186] wie auch aus der *Encyclopädie der gesammten Musikalischen Wissenschaften* von 1836 hervorgeht:

> [...] einer der fleißigsten Tanzkomponisten unserer Zeit, lebt zu Berlin. Schon gegen 100 Piecen, sämmtlich für Pianoforte, sind von ihm erschienen, und die meisten darunter sind Tänze: Polonaisen, Walzer, Ecossaisen, Cotillons etc.; die wenigsten Compositionen anderer, und diese zwar der leichtesten Gattung: Rondino's, Potpourri's, Amusements etc., leicht gefällig, für angehende Clavierspieler angenehme, nicht selten lustige Unterhaltungen [...] Am gelungensten möchten wohl seine Rondo's über beliebte Themata aus Opern, und so z.B. ein op. 70 „Adagio und Rondo üb. Them. aus der Oper „Jessonda" von Spohr", seyn; wo hier in der Oper die Musikstücke schön sind, da klingen sie auch in Fromelt's Excerpten recht angenehm.[187]

Fromelts Talent lag folglich bei leichten und angenehmen Arrangements – insbesondere Tänzen – aus Opernmelodien für den Instrumentalunterricht, was ihm über den Tod hinaus keine nachhaltige Bekanntheit verschaffte. Die Tänze brachte er zum Teil im Selbstverlag mit Widmungen, die sie eindeutig für den Instrumentalunterricht kennzeichneten, heraus (vgl. Kapitel 2.4.4). Viele seiner Bearbeitungen erschienen aber in den Berliner Musikverlagen, nämlich bei Cosmar & Krause, Christiani, Lischke, Trautwein und dem Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Sie druck-

185 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 108 (08.09.1818), o. Pag.

186 Mendel und Reißmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 4, S. 72.

187 Gustav Schilling (Red.), *Encyclopädie der gesammten Musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, Stuttgart 1836, S. 71.

ten nicht nur seine Tänze, sondern auch von ihm erstellte Variationswerke und Potpourris für zwei- und vierhändiges Klavier. Die Melodien entnahm Fromelt aus Opern wie Rossinis *Barbier von Sevilla*, Webers *Freischütz* und *Euryanthe*, Spohrs *Jessonda* oder Aubers *Le Maçon*.

Obwohl zahlreiche Bearbeitungen von Fromelt zu dessen Lebzeiten in Berliner Musikverlagen gedruckt wurden, ist über sein Leben nicht viel überliefert. Vermutlich hängt das mit der Tatsache zusammen, dass die Art seiner musikalischen Werke nicht als künstlerisch wertvoll angesehen wurde, wie Rezensionen in verschiedenen zeitgenössischen musikalischen Fachjournalen dokumentieren: „Ganz gewöhnlich. Leicht“[188] oder „Ziemlich leicht und angenehm, zumal für Freunde von Opern-Motiven, welche hier meist recht hübsch verarbeitet sind.“[189] lauteten etwa Urteile im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger*, die zeigen, dass Bearbeitungen für den Instrumentalunterricht nicht unbedingt zur Wertschätzung eines Musikers in Fachkreisen beitrugen. Für seine Schüler:innen stellten die Übungsstücke mit beliebten Melodien jedoch sicherlich eine wertvolle Bereicherung für den täglichen Instrumentalunterricht dar, weswegen Fromelts Bearbeitungen häufig in Berliner Musikverlagen gedruckt wurden (vgl. Tab. 13). Wie bereits bei der Betrachtung der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* beobachtet, waren auch Militärmusiker aufgrund ihrer Tätigkeit in den bei Bällen aufspielenden Militärkapellen beliebte Bearbeiter von Tänzen mit Opernmelodien. Von dem Militärmusiker August Neithardt zum Beispiel erschienen zahlreiche Tänze aus Opernmelodien in den Berliner Musikverlagen, wobei seine Arrangements bei dem Berliner Publikum besonders populär gewesen zu sein scheinen. Die Rezensionen zu Neithardts Tänzen in den zeitgenössischen Periodika gestalteten sich daher durchweg positiv. Trotzdem sind nur wenige Drucke von Neithardts Tänzen überliefert. Diese „[...] leichte, vergängliche, auf die Gunst des Moments berechnete Waare [...]“[190] hat es lediglich in vereinzelten Exemplaren in das 21. Jahrhundert geschafft. Den vorhandenen Noten ist ihr starker Gebrauch meist anzusehen.

Ein erhaltenes Exemplar von *Ermunterungen für die Jugend, eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet* von August Neit-

[188] *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 19 (04.11.1826), S. 147, über: *Variationen nach dem Rundgesange: Auf Handwerksmann etc. aus der Oper „der Maurer“ für das Pianoforte von A. Frommelt. 83tes Werk*, Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik.

[189] *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 45 (05.05.1827), S. 414, über: *Leichte Handstücke fürs Pianoforte von August Fromelt. 1s, 2s, 3s Heft. Ebendaselbst* [Berlin bei Trautwein] *à 8 ggr.*

[190] *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 10. Beil. zu Nr. 40 (10.03.1827), o. Pag.

hardt,[191] das um 1829 (VN 284) bei Trautwein erschienen ist, wurde vermutlich für den Instrumentalunterricht junger Leute genutzt, wie die Gebrauchsspuren des Druckes suggerieren. Eine Verwendung im Tanzunterricht ist jedoch ebenfalls nicht auszuschließen – wahrscheinlich diente die Musikalie beiden Zwecken. Der vielfach eingerissene Druck beinhaltet Unterstreichungen mit Buntstift und Bleistifteinzeichnungen, welche die Nutzung der *Ermunterungen* dokumentieren (siehe Abb. 38).



Abbildung 38: Die Risse auf der Titelseite von August Neithardts *Ermunterungen für die Jugend, Eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet*, Berlin bei Trautwein, VN 284, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Die mit Bleistift eingezeichneten Fingersätze scheinen in einer etwas ungelenken Schrift gemacht worden zu sein, was auf eine jüngere Person hindeutet. Daraus lässt sich schließen, dass die Noten vermutlich im Besitz eines Klavierschülers oder einer Klavierschülerin waren, denn die Fingersatzeinzeichnungen auf S. 7 (siehe Abb. 39) sind zum Beispiel mehrfach korrigiert worden. Bei den Contretänzen auf S. 3 kann man beson-

[191] August Neithardt, *Ermunterungen für die Jugend, Eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet*, Berlin, Trautwein, VN 284, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

ders starke Spuren vom Umblättern an der Ecke der Seite beobachten (siehe Abb. 40), die darauf hinweisen, dass diese Stücke bei der spielenden Person oder den Tanzenden besonders beliebt waren.
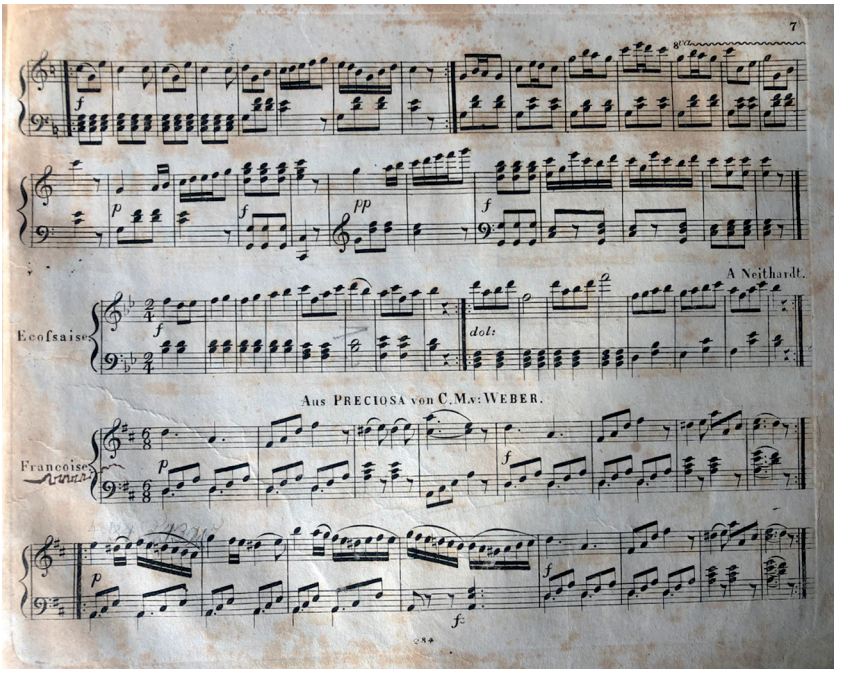


Abbildung 39: Eintragungen mit Tinte und Bleistift auf S. 7 in August Neithardts *Ermunterungen für die Jugend, Eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet*, Berlin bei Trautwein, VN 284, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Während beim ersten Contretanz keine Angabe zum Komponisten oder der Herkunft der Musik abgedruckt wurden, stammen die Melodien des zweiten und dritten Tanzes aus der Oper *Le Maçon* von Auber, der vierte aus dem Ballett *Das Schweizer Milchmädchen* von Adalbert Gyrowetz (UA 08.10.1822 in Wien), der fünfte aus der Oper *Aline, Reine de Golconde* von Henri-Montan Berton (UA 03.09.1803 in Paris) und der finale Tanz aus der Oper *Lodoiska* von Rodolphe Kreutzer (UA 01.08.1792, Comédie-Italienne, Paris). Nummer fünf und sechs sind beide mehrmals mit Bleistift und blauem und gelbem Buntstift unterstrichen – möglicherweise bereiteten diese Tänze dem Pianisten oder der Pianistin besondere Schwierigkeiten oder besondere Freude. Die auf S. 5 folgende Mazurka ist von Neithardt selbst komponiert, wie der dort abgedruckte Text dokumentiert. Auch sie wurde von dem Vorbesitzenden mit blauem Buntstift mar-

kiert. Auf einen ebenfalls blau markierten Cotillon von Ignaz Moscheles (S. 6–7) folgt eine Ecossaise von Neithardt, die nur ein Notensystem in Anspruch nimmt, wonach das Heft auf S. 7 mit einer Française mit Melodien aus Webers *Preciosa* (UA 14.03.1821, Königliche Schauspiele Berlin) schließt.

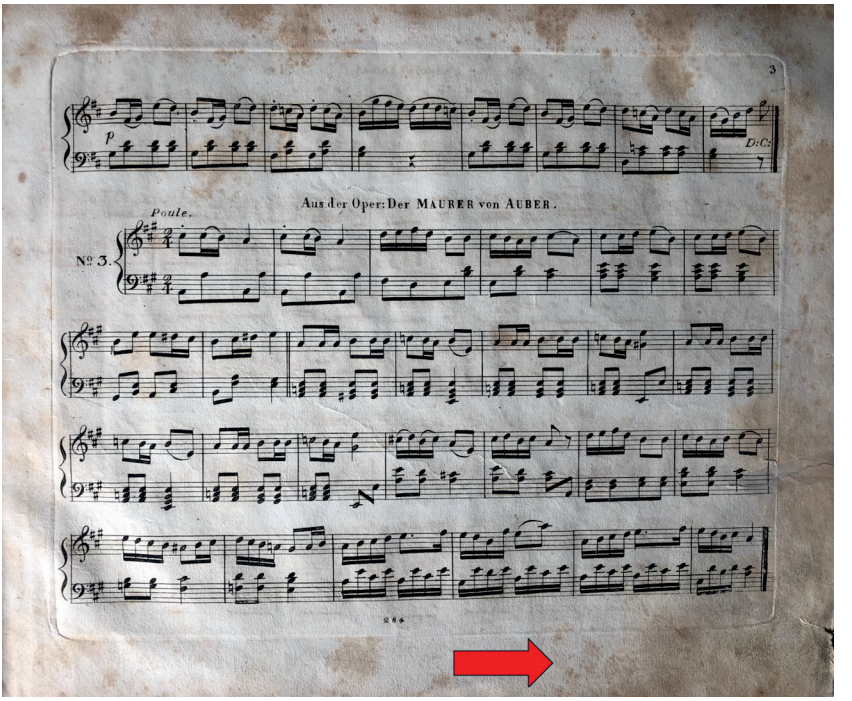


Abbildung 40: Spuren des Umblätterns auf S. 3 in August Neithardts *Ermunterungen für die Jugend, Eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet*, Berlin bei Trautwein, VN 284, Privatbesitz Lavinia Hantelmann

Für die materielle Ausstattung von gedruckten Tänzen mit Opernmelodien gaben sich die Berliner Musikverleger:innen in der Ära Brühls keine besondere Mühe. Da es sich um schnell aus der Mode kommende Drucke handelte, gestalteten sich die Titelblätter in der Regel einfach. Bei Christiani und Wagenführ wurden teilweise gar keine separaten Titelblätter angefertigt, sondern der Titel des Tanzes und das Impressum direkt über die Notensysteme der ersten Seite gedruckt. Aufwändige Ausstattungen benötigte man weder für den Instrumental- noch Tanzunterricht. Die wichtigsten Eigenschaften der Drucke, die vermutlich die Kaufentscheidung beeinflussten, waren gut lesbare Noten und eine sinnvolle Anordnung der Sys-

teme mit dem Spielfluss entgegenkommenden Umbruchstellen sowie eine geschickte Auswahl der beliebtesten Opernmelodien.

Aufgrund der Menge der gedruckten Tänze und der Vielfalt der Berliner Tanzkultur zwischen 1815 und 1828, in die in diesem Kapitel ein Einblick gegeben wurde, kann davon ausgegangen werden, dass Tänze mit Opernmelodien aus Berliner Musikverlagen einen erheblichen Anteil an der Wahrnehmung und Wirkung der tagesaktuellen Bühnenwerke über das Theater hinaus hatten. Da sich alle Berliner:innen bei Tanzveranstaltungen vergnügten, durchdrangen die Melodien mit Hilfe der Tänze vermutlich alle gesellschaftlichen Schichten, wobei das reine Hören der Tänze durch Flötenuhren, übende Instrumentalschüler:innen und Gasthausmusik bei der Verbreitung der Opernmusik nicht außer Acht gelassen werden darf. Die verwendeten Melodien konnte man in den Tänzen klar erkennen und gedanklich mit dem zugehörigen Text versehen oder mit neuen Texten nachsingen. Tänze weisen somit eine werknahe Rezeption von Opernmelodien auf, die sich von Opernbearbeitungen wie Variationswerken und Fantasien, die ebenfalls einzelne Opernthemen rezipieren, stark unterscheidet.

6 Bearbeitungsformen von Favoritmelodien

Das Herauslösen von beliebten Melodien aus ihrem ursprünglichen musikdramatischen Kontext zur Weiterverwendung in anderen musikalischen Gattungen wurde nicht nur in Tänzen im Berlin der Ära Brühls praktiziert, sondern war bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im gesamten deutschsprachigen Raum in diversen Bearbeitungsformen üblich.[1] Die Beliebtheit solcher Bearbeitungen von favorisierten Opernmelodien dokumentieren Musikverlagsprodukte wie Variationswerke, Fantasien oder Potpourris aus Verlagen im deutschsprachigen Raum, in denen die Bühnenwerke auf wenige Bestandteile reduziert wurden. Die ausgewählten Melodien spiegeln dabei die Vorlieben des Publikums, sowohl in Bezug auf die Bühnenwerke als auch auf ihre Einzelteile, wider,[2] weswegen eine genauere Betrachtung der zwischen 1815 und 1828 in Berlin erschienenen Variationswerken, Potpourris und Fantasien weitere Erkenntnisse bezüglich der Wahrnehmung und Wirkung tagesaktueller Opern in Aussicht stellt. Obwohl die dort verarbeiteten Melodien von den Musikverleger:innen oft mit der Bezeichnung „Favorit" auf der Titelseite des Drucks beschrieben wurden, bedeutete diese Wortwahl nicht zwingendermaßen, dass es sich tatsächlich um die Favoritmelodien des Berliner Publikums handelte, wie in der *Berliner Schnellpost* eine Rezension der bei Cosmar & Krause 1827 erschienenen, von Heinrich August Neithardt komponierten Sammlung *Berliner Favorit-Tänze* für zweihändiges Klavier verrät:

> Ob diese Tänze bereits Günstlinge des Berliner Publikums sind, oder ob sie es erst werden sollen, darüber schweigt die Geschichte. Wahrscheinlicher aber kommt uns das Letzte vor; denn es ist ja wohl genügend bekannt, daß Componisten und Verleger mit dem Prädikat: „Favorit" gewöhnlich etwas zu voreilig und freigebig zu sein, und daß sie es in vielen Fällen lediglich im prophetischen Sinne dem Titel einzuverleiben pflegen.[3]

Ein zuverlässigeres Merkmal von Favoritmelodien als von Verleger:innen zur besseren Vermarktung ihrer Produkte gewählte Formulierungen ist

---

1 Kurt von Fischer und Stefan Drees, Art. „Variation, Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Beethoven, Allgemeines", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a., 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51012 [15.07.2022].

2 Vgl. Axel Beer, „Die Oper daheim. Variationen als Rezeptionsform", in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. [37]–47, hier S. 38–40.

3 *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 92.

hingegen die Anzahl von Werken, in denen die Melodien wiederverarbeitet wurden, wie zum Beispiel Variationswerke.

6.1 Oper neu erleben durch Variationen

Variationen von Opernmelodien für verschiedene kammermusikalische Besetzungen erschienen besonders häufig in den ersten fünf Jahren des Betrachtungszeitraumes dieser Arbeit in den Berliner Musikverlagen. Ihr Beitrag zur Verselbstständigung von Opernmelodien lag darin begründet, dass sie nicht nur der Unterhaltung beim häuslichen Musizieren dienten, sondern auch als Übungsstücke im Instrumentalunterricht oder für virtuose Vorträge bei Konzerten angewendet wurden. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts favorisierte das Publikum vor allem Melodievariationen, bei denen das zugrundeliegende Thema jederzeit herauszuhören war. Typischerweise wurden die Themen mit Verzierungen wie Tonrepetitionen, Skalen, Arpeggien oder Punktierungen verändert, wobei die musikalische Grundstruktur bestehen blieb.[4] Da bei vielen Variationswerken das zugrundeliegende Thema bereits im Titel erwähnt wurde, lässt sich bei dieser Art von Opernbearbeitung die Beliebtheit bestimmter Melodien besonders gut herausarbeiten. Wie Axel Beer in seinem Aufsatz *Die Oper daheim* schreibt, gab es unterschiedliche Gründe für die Wahl der variierten Melodien. Einerseits wurden volkstümliche Themen verwendet, andererseits Melodien, die sich in der Wahrnehmung des Publikums bereits aus ihrem ursprünglichen Kontext im Bühnenwerk gelöst und quasi als „Schlager" verselbstständigt hatten. Zu guter Letzt sind noch die – nicht immer klar abtrennbar von der zweiten Art der Themen – aktuellen Favoritmelodien der zeitgenössischen Opernaufführungen zu erwähnen, die von auf Variationswerke spezialisierten, im deutschsprachigen Raum bekannten Bearbeitern wie Josef Gelinek nahezu fabrikmäßig geschrieben wurden.[5] Bei den Berliner Musikverlagsprodukten ist zu beobachten, dass die Opernmelodien in der Regel in einem Heft auf diverse Arten (z.B. viermal) variiert wurden und dann zusammengefasst als „Variationen" erschienen. Dabei wurde nicht immer die Anzahl der enthaltenen Variationen im Titel verraten.[6] Es lohnte daher, solche Drucke in Sammelbänden zusammenzufassen oder mehrere Musikalien dieser Art zu erwerben, um eine größere Auswahl an Stücken und mehr Abwechslung bei den Melodien zur Verfügung zu haben.

---

4 Kurt von Fischer und Stefan Drees, Art. „Variation, Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Beethoven, Allgemeines", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a., 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51012 [15.07.2022].

5 Beer, *Die Oper daheim*, S. [37]–38.

6 Vgl. die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Eine solche Sammlung von Variationswerken wurde zu Weihnachten 1818 in der Beilage der *Berlinischen Nachrichten* von Schlesinger als Weihnachtsgeschenk beworben, was einerseits einen Überblick über die zeitgenössischen Melodiegrundlagen bietet und andererseits die Beliebtheit bestimmter Variations-Komponisten dokumentiert. Diese in der Zeitung beworbenen Musikalien sollen im Folgenden beispielhaft betrachtet werden, denn sie bieten, neben den bereits genannten Hinweisen auf beliebte Melodien und Komponisten, auch Informationen zu ihrer Verwendung in Berlin zwischen 1815 und 1828. In dem Variationen-Paket, wie es im weiteren Verlauf dieser Arbeit genannt wird, bot Schlesinger insgesamt 59 Variationen aus seinem Verlag, primär für Klavier zweihändig, zu einem „Gesammtpreis" von „27 Thlr. 18 Gr." an.[7] Der Kundschaft stand zudem die Option offen, nur einzelne Drucke des Paketes zu erwerben, was angesichts des verhältnismäßig hohen Preises nicht abwegig war. Um den Kauf des gesamten Paketes attraktiver zu machen, reduzierte der Verleger die aufgezählten Variationswerke bei Barzahlung: „Wer dieselben zusammen nimmt, und sich direkt mit baare Zahlung an uns wendet, erhält solche für 4 Stück Friedrichsd'or oder 22 Thlr. Preuß. Cour."[8] Selbst diesen Preis, für den man zum Beispiel auch ein gebrauchtes Klavier erhielt,[9] konnten vermutlich nur wohlhabende Berliner:innen für ein Weihnachtsgeschenk aufbringen.

6.1.1 Die beliebtesten Melodien

Betrachtet man den Inhalt von Schlesingers angebotenem Variationen-Paket (siehe Anhang, Dokument 2), so zeichnet sich eine ähnliche Mischung von verwendeten Motiven ab, wie sie Axel Beer in seinem Aufsatz beobachtet: Neben volkstümlichen Melodien, die mit Bezeichnungen wie „ein sächsisches Lied", „ein russisches Lied" oder „ein bekanntes Lied" nicht näher benannt wurden, dominieren Opernmelodien, wobei einige, wie zum Beispiel das Lied *Wann i in der Früh' aufsteh'*[10] sich 1818 bereits aus ihren ursprünglichen Bühnenkontexten heraus verselbstständigt hatten. Das Variationen-Paket enthielt somit nicht nur Variationswerke über die neuesten Opernmelodien, sondern auch über solche, von denen die Uraufführungen der Ursprungswerke 1818 bereits mehrere Jahre – teils sogar

---

7 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 140 (21.11.1818), o. Pag.

8 Ebenda.

9 Z.B. werden „Mehrere sehr gute und brauchbare Klavier von den berühmtesten Meistern [...] zu den Preisen von 6 bis 25 Thlr." 1820 in der Zeitung angeboten, siehe *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 154 (23.12.1820), o. Pag.

10 Dieses Lied zählt Beer auch als sogenannten „Schlager" auf, siehe Beer, *Die Oper daheim*, S. [37].

Jahrzehnte – zurücklagen. Dies war unter anderem der Tatsache geschuldet, dass Schlesinger Drucke anbot, die er aus dem Sortiment von August Kuhns aufgelöstem Kunst- und Industrie-Comptoir im September 1818 erworben hatte.[11] Wahrscheinlich gewährte der Verleger der Distribution der Kuhn'schen Musikalien zuliebe den Rabatt von 5 Talern 18 Groschen beim Kauf mit Barzahlung für das gesamte Variationen-Paket.

Doch aus welchen Bühnenwerken stammten die Melodien in dem Paket? Die aktuellste Oper war Adalbert Gyrowetz' *Der Augenarzt* (EA Berlin: 14.08.1815), von der ein Variationswerk mit nicht näher benanntem Thema enthalten war, gefolgt von Boieldieus *Jean de Paris* (EA Berlin: 25.03.1813) mit zwei Drucken und Variationswerken über *Einst zog ich an der Brüder Seite* und eine Romanze aus Étienne-Nicolas Mèhuls *Joseph* (EA Berlin: 22.11.1811). Ein weiteres Heft variierte ein Thema aus Ferdinando Paërs *Achilles* (EA Berlin: 15.10.1810), ein anderes *Wer hörte wohl jemals mich klagen* und *Wenn sie mich nur von weitem sieht* aus Joseph Weigls *Die Schweizerfamilie* (EA Berlin: 21.11.1810). Zudem bot Schlesinger jeweils ein Variationswerk über *J'ai de la raison* aus Méhuls *L'Irato ou l'Emporté* (EA Berlin: 22.04.1804), ein Thema aus Joseph Augustin Gürrlichs *Der Opernschneider* (EA Berlin: 20.11.1804), eine Romanze aus Boieldieus *Le Calife de Bagdad* (EA Berlin: 18.03.1803), ein Duett aus Mozarts *La Clemenza di Tito* (EA Berlin: 16.10.1801), ein Lied aus Georg Joseph Voglers *Hermann von Unna* (EA Berlin: 05.09.1800), ein Thema aus Johann Baptist Schenks *Der Dorfbarbier* (EA Berlin: 13.03.1798), einen Marsch aus Mozarts *Die Zauberflöte* (EA Berlin: 12.05.1798), *Wenn mir dein Auge strahlet* aus Peter von Winters *Das unterbrochene Opferfest* (EA Berlin: 01.03.1797) und über die Musette aus Nicolas D'Alayracs *Nina ou La Folle par amour* (EA Berlin: 03.05.1788) an.

Besonders viele Variationswerke in dem Paket widmen sich Melodien aus Nicolo Isouards Oper *Cendrillon*. Mit insgesamt acht verschiedenen Drucken zeichnen sich die beliebtesten Melodien (der Turniermarsch, die Romanze *Je suis modeste* (*Mir ziemt nicht Stolz noch Dünkel*), die Romanze

[11] *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 116 (26.09.1818), o. Pag. Schlesinger zählt in dieser umfangreichen Anzeige alle Musikalien auf, die er von Kuhn übernommen hat, und bietet sie zu reduzierten Preisen an. An Variationswerken stammen die Variationen über eine Romanze aus *Cendrillon* und über den Turniermarsch aus *Cendrillon*, über einen Marsch aus *Achilles*, einen Marsch aus der *Zauberflöte*, eine Romanze aus *Le Calif de Bagdad*, ein Duett aus *La Clemenza di Tito*, eine Galoppade, über den Walzer *Das Posthorn*, den russischen Tanz *Dumka*, die *Favorit-Gavotte de Vestris* und den *Franzensbrunnenwalzer* von Josef Gelinek, die Variation über ein bekanntes Lied von Christian Jäger, Variationen über die Arie aus der *Schweizerfamilie*: *Wenn sie mich nur von weitem sieht* von Philipp Jacob Riotte, die Variationen über 3 beliebte Themas von Johann Georg Wilhelm Schneider und die Variationen über *Wer hörte wohl jemals mich klagen* von Johann Baptist Vanhal aus dem Sortiment des Kunst- und Industrie-Comptoirs.

A quoi bon la Richesse (*Was ist nicht alles Glanz*) und ein Tanz aus der Oper des am 14. Juni 1811 erstmals im Königlichen Nationaltheater in Berlin aufgeführte Bühnenwerks (UA: 22. Februar 1811 in der Opéra Comique in Paris) deutlich ab. Die Musik aus *Cendrillon* besaß für das Berliner Publikum 1818 vermutlich durchaus Aktualität, denn die Oper stand seit ihrer Erstaufführung 1811 bis zuletzt am 28. Mai 1817 in der Übersetzung von Karl Alexander Herklots als *Röschen, genannt Äscherling* regelmäßig auf dem Spielplan der Königlichen Bühnen[12] und ab 1827 von Heinrich Schmidt neu übersetzt und bearbeitet als *Aschenbrödel* auf dem des Königsstädtischen Theaters.[13] Nach der Wiederaufnahme 1827 blieb die Musik des bereits 19 Jahre alten Bühnenwerks weiterhin populär: „Isouard fesselt wohltuend von der ersten bis zur letzten Note. Bei ihm ist nichts überflüssig, nichts steht einzeln und zerstreut da; alles ist klar, wohl geordnet zu einem herrlichen Bilde und vollendeten Kunstwerke“,[14] war zum Beispiel im *Berliner Courier* nach einer Aufführung am 15. September 1829 zu lesen.

Ähnlich zeitlos wie *Cendrillon* war eine Melodie, die ursprünglich aus einem Bühnenwerk stammte, jedoch 1818 bereits als beliebtes Volkslied wahrgenommen und oft variiert wurde. Auch sie fand sich in Schlesingers Paket wieder – es handelte sich um das „tyroler Lied“ *Wann i in der Früh aufsteh*' (siehe Anhang, Dokument 2).[15] Ursprünglich aus dem 1785 in Pressburg uraufgeführten Singspiel *Der Lügner* von Frantisek Xaver Tost (1754–1829) stammend, hatte es sich 1818 durch einige Neutextierungen und Bearbeitungen bereits im deutsch- und englischsprachigen Raum verselbstständigt.[16] Auch in den Berliner Verlagen erschienen bis in die späten 1820er Jahre Variationswerke über *Wann i in der Früh aufsteh*' für verschiedene instrumentale Besetzungen wie zwei Flöten, zwei Hörner, zwei Violinen, Klavier zweihändig und vierhändig, Flöte oder Violine solo sowie Gitarre solo.[17]

---

12 Siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34044.

13 https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34043.

14 *Berliner Courier* Nr. 785 (16.09.1829), S. 1f.

15 Die hier von Schlesinger angebotenen *Variationen über das Tyrolerlied Wann i in der Früh aufsteh für das Pianoforte von Abbé Gelineck*, Berlin, Schlesinger, VN 216 [1816], befinden sich digitalisiert in der Bayerischen Staatsbibliothek: D-Mbs, Signatur: 4 Mus. pr. 23182, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/ de/view/bsb11304460?page=,1 [16.06.2022]).

16 Sandra Hupfauf, „‚Often hab'n wir herzlich g'flent, daß man uns von Oestreich trennt'. *Wann i in der Früh aufsteh*“, in: *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Brigitte Mazohl (= Schriften zur musikalischen Enthnologie, Bd. 2), Innsbruck 2013, S. [211]–221, hier S. [211]f.

17 Siehe die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

In Schlesingers Variationen-Paket durften Werke über Themen aus Josef Weigls *Schweizerfamilie* ebenfalls nicht fehlen. Für diese Oper hat Axel Beer beobachtet, dass die Cavatine der Emmeline *Wer hörte wohl jemals mich klagen* am häufigsten nach der Uraufführung des Werkes im deutschsprachigen Raum variiert wurde, wobei nicht nur Klaviervariationen erschienen, sondern auch Variationswerke für Gitarre, Violine solo, Flöte solo, Czakan, zwei Violinen, zwei Flöten und Flöte und Klavier.[18] Dieses beliebte Thema ist durch Werke von Josef Gelinek und Johann Baptist Vanhal in Schlesingers Variationen-Paket von 1818 repräsentiert, wobei zwar auch andere Melodien aus der *Schweizerfamilie* verwendet wurden, diese Cavatine aber dennoch mit den häufigsten Variationen hervorsticht. Axel Beer beobachtet das Veröffentlichen von Variationswerken zudem als Vermarktungsstrategie für die in Verlagen erschienenen Opern-Klavierauszüge diente, aus denen die gewählten Motive stammen.[19] Es ist nicht davon auszugehen, dass das von Schlesinger zu Weihnachten angebotene Variationen-Paket ebenfalls diese Absicht verfolgte. Viele darin enthaltenen Werke waren 1818 bereits älter und stammten zum Teil aus dem aufgekauften Sortiment des Kunst- und Industrie-Comptoirs. Vielmehr schien Schlesinger die Absicht gehabt zu haben, sein Lager etwas zu leeren und durch ein attraktives Angebot guten Umsatz zu machen.

Im Anschluss an seinen Aufsatz listet Beer die im deutschsprachigen Raum publizierten Variationswerke über Themen aus der *Schweizerfamilie* auf, woraus ersichtlich wird, dass es sich zum Beispiel bei den zehn bei Schlesinger erschienenen Variationswerken über *Wer hörte wohl jemals mich klagen* für zweihändiges Klavier von Josef Gelinek um einen Nachdruck handelte, den auch Concha 1811 und Hummel 1814 in ihren Verlagen reproduzierten.[20] Dies lässt auf eine hohe Nachfrage nach Variationswerken aus Gelineks Autorschaft mit der beliebten Melodie in Berlin schließen, deren rege Produktion in Form von Nachdrucken offenbar lohnend war. Zwischen 1815 und 1828 erschienen in den Berliner Musikverlagen insgesamt 12 verschiedene Variationswerke über *Wer hörte wohl jemals mich klagen*, während andere Themen aus der *Schweizerfamilie*, wie *Setz dich liebe Emmeline* oder *Wenn sie mich nur von weitem sieht*, zwar ebenfalls in den insgesamt 18 Variationswerken über Melodien der Oper vorkommen, im Vergleich aber einen wesentlich geringeren Anteil haben.[21]

---

18 Beer, *Die Oper daheim*, S. 38f.

19 Ebenda, S. 39f.

20 Ebenda, S. 42–47.

21 Vgl. Beer, *Die Oper daheim*, sowie die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Die übrigen Opernthemen, mit denen sich die Autoren der Variationswerke in Schlesingers Paket auseinandersetzten, spiegeln die zeitgenössische Berliner Verlagsproduktion und somit die beliebtesten Melodien wider: Neben Themen aus Mozarts *Zauberflöte*, zum Beispiel *Das klinget so herrlich* oder *Ein Mädchen oder Weibchen,* wurden bevorzugt Melodien wie die Arie *La ci darem la mano* aus *Don Giovanni*, die Arie *Nel cor più non mi sento* aus Paisiellos *L'amor constrastato ossia la molinara*, die Stücke *Welche Lust gewährt das Reisen* und *Der Troubadour* aus Boieldieus *Jean de Paris*, der *Jägerchor* aus Webers *Euryanthe* sowie aus dem *Freischütz* das *Brautjungfernlied*, der *Jägerchor* und das Trinklied *Hier im ird'schen Jammertale* verwendet. Webers *Preciosa* lieferte zudem die Arie *Einsam bin ich, nicht alleine* für Variationen, während die Stücke *Wenn mir dein Auge strahlet* und *Kind willst du ruhig schlafen* aus Peter von Winters *Das unterbrochene Opferfest* sowie *Über die Beschwerden des Lebens* aus Pierre Gavaux *Le petit Matelot* (1796) ebenfalls populär waren (siehe Tab. 8). Oft wurden die Melodien der Variationswerke in den Anzeigen der Musikverleger:innen in den zeitgenössischen Periodika nicht genauer angegeben, sondern entweder nur die Oper als Melodienquelle erwähnt, oder die Angabe beschränkte sich lediglich auf „3 bekannte Themas", „ein bekanntes Lied" oder ähnliches.[22] Nur ein Blick in die Noten kann hier Aufklärung über das verwendete Thema geben, der häufig aufgrund der Quellenlage nicht mehr möglich ist. Eine gewisse Dunkelziffer bei der Ermittlung der Beliebtheit bestimmter Opernmelodien ist daher nicht zu vermeiden. Man kann jedoch davon ausgehen, dass die ermittelbaren Themen zur Abbildung der Popularität bestimmter Favoritthemen ausreichend aussagekräftig sind.

Tabelle 8: Die aus den Titeln ermittelbaren beliebtesten Melodien aus Bühnenwerken, von denen zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Verlagen mindestens vier Bearbeitungen gedruckt wurden:

Melodie	**Bühnenwerk**	**Bearbeitungen**
Wann i in der Früh' aufsteh'	Der Lügner	16
Jägerchor	Der Freischütz	16
Nel cor più non mi sento	La molinara	15
Di tanti palpiti	Tancredi	14
Wer hörte wohl jemals mich klagen	Die Schweizerfamilie	13
Volkslied der Brautjungfern	Der Freischütz	12

[22] Vgl. Schlesingers Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 140 (21.11.1818), o. Pag., sowie die recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Melodie	Bühnenwerk	Bearbeitungen
Non più andrai	Le nozze di Figaro	9
Das klinget so herrlich	Die Zauberflöte	9
Die Tiroler sind oft so lustig	Der Tyroler Wastel	8
La ci darem la mano	Don Giovanni	8
Welche Lust gewährt das Reisen	Jean de Paris	8
Einsam bin ich, nicht alleine	Preciosa	7
Wenn mir dein Auge strahlet	Das unterbrochene Opferfest	7
Una voce poco fà	Il barbiere di Seviglia	6
Lach-Chor	Der Freischütz	6
Di piacer mir balza il cor	La gazza ladra	5
Kind, willst du ruhig schlafen	Das unterbrochene Opferfest	5
Oft, wenn uns der Trübsinn plagt	Joconde	5
Je suis encore dans mon printemps	Une folie	5
Mir leuchtet die Hoffnung	Der Augenarzt	5
Ruft uns zum Tanz	Le petit chaperon rouge	5
Per lui che adoro	L'Italiana in Algeri	4
Zu Steffen sprach im Träume	Der Irrwisch	4
Worte such ich mir vergebens	Hedwig	4
Durch die Wälder, durch die Auen	Der Freischütz	4
Hier im ird'schen Jammertal	Der Freischütz	4
Oh! Wie wogt es sich so schön	Oberon	4
Ein Mädchen oder Weibchen	Die Zauberflöte	4
A peine au sortir	Joseph	4
Über die Beschwerden	Le petit matelot	4
Ascouta, Jeannette	Les deux petits Savoyards	4

6.1.2 Berühmte Virtuos:innen und ihre Variationen

Virtuose Werke mit sehr hohem Anspruch waren ebenfalls auf dem Berliner Musikalienmarkt gefragt, was sie primär ihren berühmten virtuosen Urheber:innen verdankten. Im Folgenden wird daher unter anderem auf die in Konzerten aufgeführten Variationswerke der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gefeierten Sängerin Angelica Catalani (1780–1849) ge-

nauer eingegangen, deren Werke in dem Variationen-Paket von Schlesinger jedoch nicht mit inbegriffen waren. Dennoch sind die auf Berliner Konzerten aufgeführten Stücke wichtige Beispiele für die Rezeptionsmechanismen beliebter Opernmelodien, die virtuose Konzertveranstalter:innen wie Catalani durch ihr Konzertprogramm beeinflussten.

Da nicht nur beliebte Opernmelodien sondern auch berühmte Namen, wie bereits in Kapitel 2.4.5.3 erörtert, den Verkauf von Musikalien beförderten, waren die Variationswerke von berühmten zeitgenössischen Virtuos:innen, die auf Durchreise in Berlin Konzerte gaben, für die Berliner Musikverlage ein lukratives Geschäft. Aus diesem Grund fehlten in Schlesingers Variationen-Paket von 1818 auch bekannte Urheber wie der Klaviervirtuose Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), der mit drei Variationswerken darin repräsentiert war, nicht. Seit 1788 reiste der von Mozart unterrichtete Hummel durch Europa und gab Konzerte, sodass er zwischen 1815 und 1828 aufgrund seiner Kompositionen und Auftritte auch in der Residenzstadt Bekannt- und Berühmtheit erlangt hatte. Hummels Stärken als Pianist lagen in der freien Improvisation und der Interpretation von Werken fremder Komponisten, aber auch dem Spielen eigener Werke auf dem Klavier.[23] Bei den Variationswerken von Hummel in Schlesingers Paket, wie etwa den *Variationen über einen Marsch aus Cendrillon* op. 40 (VN 943), handelte es sich um Nachdrucke des ursprünglich 1811 erschienenen Werkes. Das aus dem Kunst- und Industrie-Comptoir aufgekaufte op. 40 verlegten bis 1817 auch Johann Riedl (Wien),[24] und bis 1828 zudem Haslinger (Wien), Simrock (Bonn), André (Offenbach) und Chanel, Richault und Troupenas (Paris).[25]

Virtuos:innen wie Hummel nutzten Variationswerke in ihren Konzerten besonders gerne, um ihre musikalische Brillanz unter Beweis zu stellen. Die im Konzert gesungenen und gespielten Werke wurden im Anschluss zeitnah in den Berliner Musikverlagen angeboten, wie zum Beispiel die Variationswerke von der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts äußerst bekannten und beliebten italienischen Sängerin Angelica Catalani, die für das Vortragen von schwierigen, ursprünglich für einen rein instrumentalen Vortrag gedachten Variationen in ihren Konzerten bekannt war.[26] Nach ihren Auftritten in Berlin zwischen dem 24. Juni und 28. Juli 1816 konnte man die von ihr gesungenen Variationswerke für Gesang mit Klavierbegleitung aus Schlesingers Verlag bereits Anfang Au-

---

23 Christoph Hust, Art. „Hummel, Johann Nepomuk„, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47844 [25.11.2022].

24 *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817, S. 406.

25 *Handbuch der musikalischen Literatur*, 2. Aufl., Leipzig 1828, S. 735.

26 Hilary Poriss, *Changing the score: arias, prima donnas, and the authority of performance*, Oxford u.a. 2009, S. 151.

gust 1816 erwerben. Der Verleger warb für die Drucke noch bis 1827, nachdem Catalani ihre letzten Konzerte (z.B. am 30. April 1827) in Berlin gegeben hatte.[27]

„[...] die berühmteste Sängerin unserer und vielleicht aller Zeiten, die sich im Süden und im Westen von Europa einen so glänzenden Ruf und einen nicht minder glänzenden Reichthum erworben hat [...]"[28] konnte das Berliner Publikum mit ihren Auftritten ab 1816, für die sie hohe Eintrittspreise von 3 bis 4 Talern – allerdings zum Wohle der Stadtarmen in Berlin, es gab auch Karten für 1 Taler 12 Groschen – verlangte,[29] problemlos für sich gewinnen. Ihre Variationen über die Arie *Nel cor non più mi sento* (*Mich fliehen alle Freuden*) aus der am 16. Oktober 1793 in Berlin auf deutsch in der Übersetzung von Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807) unter dem Titel *Die schöne Müllerin* aufgeführte Oper von Paisiello, die bis zu Catalanis Konzert zuletzt 1813 auf dem Spielplan der Königlichen Bühnen gestanden hatte, ab 1821 jedoch so oft gespielt wurde, dass sie als Repertoireoper bezeichnet werden kann,[30] verkauften sich im Anschluss vermutlich gut. „Wer so glücklich war, am 24sten d. noch Einlaß zu dem ersten Concert der Madame Catalani zu erhalten, hat nun also die erste Sängerin Europa's gehört! Und wahrlich, ein solcher Eindruck war – ungeachtet alles dessen, was man schon fast unglaubliches darüber gelesen hatte – dennoch so wenig zu erwarten, als sich derjenige Zauber der Stimme, der Ton – mit keinem von einer Menschenstimme bisher gehörten zu vergleichen – beschreiben läßt. [...] Der 2te Gesang waren Variationen auf das liebliche Thema: „Mich fliehen alle Freuden" („nel cor più non mi sento") aus des melodiösen Paisiellos „Schönen Müllerin" („Molinara"), von Madame Catalani höchst bezaubernd, bloß mit Pianoforte-Begleitung vorgetragen, und, nach der ihr eigenen – das große Talent noch mehr verherrlichenden Gefälligkeit, dem anhaltenden Wunsche des überaus zahlreich versammelten Publikums zu genügen, auf ganz neue Weise unvorbereitet aufs trefflichste wiederholt.", berichtete ein begeisterter Rezensent in den *Berlinischen Nachrichten* über das Konzert und von der Wirkung, die Catalanis Auftritt auf das Berliner Publikum ausübte.[31]

---

27 Die erste Anzeige befindet sich, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 94 (06.08.1816), o. Pag. und die letzte, in: *Verzeichniss von Musikalien welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin zu haben sind* Nr. 6 (24.07.1827), o. Pag.

28 *Berlinische Nachrichten* Nr. 75 (22.06.1816), o. Pag.

29 *Berlinische Nachrichten* Nr. 91 (30.07.1816), o. Pag.

30 2-mal 1797, 3-mal 1799, 1801, 2-mal 1805, 6-mal 1806, 3-mal 1807, 1808, 3-mal 1809, 2-mal 1811, 1813, 2-mal 1821, 6-mal 1822, 7-mal 1823, 4-mal 1824, jeweils 3-mal 1825 und 1826, 4-mal 1827 und 3-mal 1828, siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34362.

31 *Berlinische Nachrichten* Nr. 77 (27.06.1816), o. Pag.

Da die Variationen beim Konzert nur vom Klavier begleitet wurden, konnte die Sängerin sie anschließend problemlos bei Schlesinger drucken lassen, ohne noch einen zusätzlichen Arrangeur zu benötigen, was die Herausgabe beschleunigte und möglicherweise von ihr im Voraus geschickt zu Marketingzwecken geplant worden war. Neben den Musikalien diente dem Berliner Publikum ein Angebot von Portraits der Bewahrung eines Andenkens an die Auftritte der berühmten Sängerin.[32] Außerdem verkaufte die Haude- und Spenersche Buchhandlung eine Biografie von Catalani, „[...] aus ganz authentischen Quellen gezogen [...]".[33] „Der Verfasser, welcher seit Jahren mit dieser großen Künstlerin genau bekannt ist, hofft dem gebildeten Publikum damit eine Freude zu machen.",[34] warb man in der Anzeige, die strategisch direkt unter der Rezension des Konzertes in den *Berlinischen Nachrichten* platziert wurde. Auch Schlesinger publizierte im August 1816 nach Abreise der Sängerin eine Biografie aus der Autorschaft Georg Ludwig Peter Sievers (1775–1830).[35]

Die „Gesang-Königin"[36] Catalani kehrte im September 1819 nach Berlin zurück, wonach die Variationen des von Ferdinando Paër komponierten Lieds *La biondina in gondoletta*, die sie in den Konzerten sang, bei Schlesinger erstmals im Druck erschienen: „Diese von der Zauberin Angelika Catalani gesungenen, mit enthusiastischem Beifall aufgenommenen Variationen, waren bis jetzt noch nicht gedruckt worden. Durch die Güte der Mad. Catalani, welche ihre eigne Partitur zu Bearbeitung einhändigte, sind wir in Stand gesetzt, den Kunstliebhabern dieses willkommene Geschenk darbieten zu können.", warb der Verleger in den *Berlinischen Nachrichten* am 23. Oktober 1819 für den gerade bei ihm erschienenen, für 14 Groschen erhältlichen Druck.[37] Schlesinger hatte sich offenbar, vermutlich seit ihrem letzten Besuch 1816 in Kontakt mit der Sängerin stehend, die Verlagsrechte an den Konzertstücken Catalanis gesichert. Ein neues gedrucktes Portrait von Catalani verkaufte 1819 zudem die Witwe Schiavonetti Unter den Linden 33.[38] Die Souvenirs zur Rezeption der beliebten Sängerin standen folglich nach jeder Konzertreise durch Berlin aktualisiert zur Verfügung, sodass durch Musikalien und Bilder auf dem

---

32 Ein Portrait erschien z.B. während des Aufenthalts Catalanis in Berlin gezeichnet von den Gebrüdern Henschel, das sie während eines Auftrittes im Königlichen Schauspielhaus während sie die Worte „Oh dolce concento" (aus Mozarts *Zauberflöte*) singt, darstellt, und war bei den Künstlern selbst sowie bei dem Kunsthändler Jacoy unter den Linden für 12 Groschen erhältlich, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 82 (09.07.1816), o. Pag.

33 *Berlinische Nachrichten* Nr. 77 (27.06.1816), o. Pag.

34 Ebenda.

35 *Berlinische Nachrichten* Nr. 95 (08.08.1816), o. Pag.

36 Siehe die Ankündigung, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 107 (07.09.1819), o. Pag.

37 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 127 (23.10.1819), o. Pag.

38 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 116 (28.09.1819), o. Pag.

neuesten Stand das Erlebte auditiv und visuell erinnert und nachgespielt werden konnte. Als Reaktion auf Catalanis immensen internationalen Erfolg komponierte außerdem Ignaz Schuster 1818 in Wien ein Quodlibet mit dem Titel *Die falsche Primadonna von Krähwinkel oder Die falsche Catalani* (Text: Julius von Voß), das in Berlin am 23. Juni 1820 nicht nur auf die Bühne der königlichen Oper gebracht wurde, sondern dessen Musik auch in Schlesingers und Lischkes Verlagen als Klavierauszug und für Gitarre solo angeboten wurde.[39]

Catalani kehrte noch einmal von April bis Juli 1827 nach Berlin zurück, wo sie unter anderem den Salon von Lili Klein, geb. Parthey besuchte und dort am Klavier begleitet von deren Ehemann Bernhard Klein sang. „Die Catalani war vorigen Mittwoch bei uns und hat auch gesungen. Wie sehr hätte ich Dir es zu hören gewünscht. Ich weiß nicht, ob Du sie schon kennst. Man kann umfassendere Stimmen hören, sogar eine bessere Methode, allein jene Macht der Begeisterung ist ihr ganz eigentümlich. Wenn sie anhebt, so ungezwungen, so natürlich und doch mit dem hohen Pathos – mit dieser göttlichen Weihe der Kunst – wem fällt es [ein?], sie irgendeiner anderen zu vergleichen? Ich sah mich um, weil ich wissen wollte, ob sie mir allein so zu Herzen gegangen war, und alle Gesichter waren blaß, auf allen lag die tiefste Ergriffenheit. Klein, der sonst nicht so leicht fortgerissen wird, akkompagnierte sie und schwamm in Tränen“,[40] berichtete die Schriftstellerin und Freundin Lili Kleins, Hedwig von Olfers geb. von Staegemann (1799–1891) ihrem sich zu diesem Zeitpunkt als Gesandter in Brasilien befindenden Ehemann Ignaz von Olfers (1793–1871), „Eben kommt eine Einladung von Lili für den heutigen Abend. Ich bin sehr vergnügt darüber, denn ich werde dort die Catalani in ganz kleinem Zirkel hören.“ Von dem kleinen Zirkel, den Angelica Catalani mit ihrer Anwesenheit beehrte, schrieb sie am Tag darauf (28. April 1827): „Wir sind gestern recht froh gewesen. Erst wurden geistliche Musiken aufgeführt. Die Stimme der Thürschmidt entzückte die Catalani und sie uns hernach durch ihren Vortrag der Mozartschen Musik. Sie sang eine Arie der Susanna mit einer schelmischen Feinheit, mit einer Grazie, welche der Susanna zum ersten Mal in meinen Augen einen poetischen Beigeschmack gab und mich selbst mit ihrem soubretten Charakter aussöhnte. [...] Fast soviel – und wieviel will das sagen! – Freude als ihr Gesang, machte mir es, sie italienisch sprechen zu hören. Ich merkte daraus, wie lieb mir doch Italien ist. [...] Wir unterhielten uns über Neapel, das sie vorzüglich liebt,

[39] Siehe z.B. die Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten und Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 93, (03.08.1820), o. Pag., und *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 108 (07.09.1820), o. Pag.

[40] Hedwig von Olfers, *Ein Lebenslauf. Aus Briefen zusammengestellt*, Bd. 2: *1816–1891. Erblüht in der Romantik, gereift in selbstloser Liebe*, Berlin 1914, S. 110.

und sie stimmte gleich an: ‚Vedete quanto è bella‘,[41] was wir wohl sonst zusammen sangen.“[42] Catalanis Erfolg entsprang folglich nicht nur ihren gesanglichen Fähigkeiten sondern vor allem ihrer ausdrucksstarken Interpretation und charismatischen Bühnenpräsenz.

Hedwig von Olfers Briefe dokumentieren, dass die italienische Sängerin sich auch bei ihrem letzten Aufenthalt in der Residenzstadt beim Berliner Publikum noch immer außerordentlicher Popularität erfreute. „Herrlich wie immer“, schwärmte man zum Beispiel im *Berliner Courier* nach dem Konzert am 27. Juni 1827, wo sie „mit eben so viel Großartigkeit als Virtuosität“ sang und „rauschenden Beifall“ für ihre Fähigkeiten „ärndtete“.[43] Doch es gab auch kritische Stimmen, die Catalanis Konzertprogramm etwa mit einem Zirkusprogramm verglichen:

> Den Beschluß machten einige von den bekannten, Rode’schen Violin Variazionen, welche M. Catalani, zum Beweise ihrer großen Kunstfertigkeit, sang. Wir können versichern, daß mehrere tüchtige Kenner dieses Experiment recht von Herzen mißbilligten. Einmal, weil eine so anerkannte Künstlerin als M.C. solcher Seiltänzereien überhoben sein könnte; zweitens, weil auch die beste Stimme, in Absicht der Fertigkeit und Präzision, doch immer der Geige nachstehen muß und sonach auch M.C. hier nur bewies, daß auch Sie etwas Unausführbares unternommen habe; und endlich: weil jeder instrumentalartige Gebrauch der menschlichen Stimme, dem Wesen des Gesanges zuwider und also zugleich eine Satyre auf den sie dazu mißbrauchenden Sänger ist.[44]

Im *Extra-Courier*, der Beilage des von Moritz Gottlieb Saphir herausgegebenen *Berliner Couriers*, machte man sich ebenfalls über Catalanis Verwertung der Rode’schen Musik lustig:

> Curiosa.
> Thorzettel.
> Heute ist hier einpassirt: Signora Astralia Katakomba, sammt zwei Frachtwagen Rhodescher Variationen. In ihrem Reisekoffer befindet sich eine funfzigjährige Stimme mit neuen Tressen, ein Exemplar von Shakespears „Viel Lärm um nichts“ und das Mittel-

[41] Möglicherweise handelt es sich hier um das neapolitanische Volkslied *La figlia del marinaro*, das in neapolitanischem Dialekt gesungen wurde und mit dem Text „Oh quanto è bella l’aria dello mare“ beginnt, siehe https://opac.rism.info/search?id=451008930&View=rism RISM-ID Nr. 451008930.

[42] Olfers, *Ein Lebenslauf*, Bd. 2, S. 111. Lili hatte Angelica Catalani erstmals am 23.06.1816 im Konzert gehört: „Sonntag. Wir haben Mad. Catalani gehört und sind wie alle Welt ganz bezaubert. Es ist eine himmlische Stimme, von außerordentlicher Kunst erhöht.“, siehe Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 56.

[43] *Berliner Courier* Nr. 123 (28.06.1827), S. 1f.

[44] Rezension von Catalanis Konzert am 15. September 1819, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 112 (18.09.1819), o. Pag.

> wort der vergangenen Zeit des Zeitworts Seyn: „gewesen", in Spiritus. In dem zweiten Wagen liegen die leeren Taschen verschiedener Publikümer, mit der Melodie versehen: „Es reiten drei Thaler zum Thore hinaus! Schnapp auf!"[45]

Obwohl es diese kritischen Stimmen gab, blieb Angelica Catalanis europaweiter, fast drei Jahrzehnte andauernder Erfolg ungebrochen. Die textierten Variationen, die sie nicht nur bei Konzerten, sondern auch als Einlagearien in Opernaufführungen sang, dienten ihr als Alleinstellungsmerkmal.[46] Insbesondere die ursprünglich für die Violine geschriebenen Variationen op. 10 (um 1808) über die Arie *Al dolce canto* aus Rossinis *Il Barbiere di Seviglia* des französischen Violinvirtuosen Pierre Rode (1774–1830), die Catalani zum Singen erneut textierte, blieben im Gedächtnis des Publikums. Dieses als Bearbeitung einer Bearbeitung zu bezeichnende, gesangstechnisch höchst anspruchsvolle Stück, das in den Folgejahren primär als „Variationen von Rode" in Verbindung mit Catalani rezipiert wurde, gab die Virtuosin bereits bei ihrem Aufenthalt in der Residenzstadt 1819 „zum Beweise ihrer großen Kunstfertigkeit"[47] zum Besten. Spuren von Berliner Drucken dieses Variationswerkes aus den Verlagen von Lischke und Schlesinger finden sich jedoch erst ab 1824.[48] Der Erfolg des Werkes, das noch bis ins 20. Jahrhundert hinein als Koloraturarie gesungen wurde,[49] ist vermutlich auch den Berliner Ausgaben zuzuschreiben. Dass Catalanis Variationswerke in dem Paket von Schlesinger nicht mit inbegriffen waren, hatte vermutlich den Grund, dass es eher darauf ausgelegt gewesen zu sein schien, für den heimischen Gebrauch zusammengebunden als Weihnachtsgeschenk oder zum Eigengebrauch zu dienen. Möglicherweise verkauften sich die Werke Catalanis aber auch separat zu gut, um in einer solchen Sammlung unter die Leute gebracht zu werden, weswegen Schlesinger von ihrem Einzelverkauf mehr profitierte.

---

45 *Extra-Courier, Beilage zum Berliner Courier* Nr. 34 (als Nachtrag für den Monat Januar 1827), S. 7.

46 Poriss, *Changing the score*, S. 151.

47 *Berlinische Nachrichten* Nr. 112 (18.09.1819), o. Pag.

48 Während Schlesinger die Variationen aus seinem Verlag bereits in der *Leipziger Zeitung*, Beil. zu Nr. 233 (02.10.1824), S. 2581 bewirbt, ist Lischkes Druck im *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1824, S. 81 aufgeführt, was dafür spricht, dass die Variationen in Lischkes Verlag möglicherweise bereits 1823 erschienen. Im *Handbuch der musikalischen Literatur*, (2. Aufl.), Leipzig 1828, S. 1091 sind beide Berliner Verlage aufgelistet, ebenso wie Cranz in Hamburg und Cappi et Diabelli in Wien. Möglicherweise deckten die Wiener Drucke (Verlag Cappi et Diabelli), die bereits 1821 im *Handbuch der musikalischen Literatur* (S. 81) ohne weitere Verlage aufgelistet sind, den Bedarf in Berlin vorerst.

49 Siehe z.B. Nr. 19 in der *Sammlung der beliebtesten Coloratur-Arien für Sopran*, hrsg. von Mathilde de Castrone Marchesi, Leipzig bei C.F. Peters, VN 6504, [1904], S. 129–133.

Spiel- und gesangstechnisch anspruchsvolle Variationswerke, wie die von Angelica Catalani und anderen Virtuos:innen verlangten ein bereits fortgeschrittenes, musikalisches Niveau, das jedoch auch durch das Üben von leichteren Variationen mit beliebten Opernmelodien erreicht werden konnte.

6.1.3 Variationen zur Unterhaltung und zu pädagogischen Zwecken

„Das Erlebte in Variationen münden zu lassen mag den Wunsch nach einer ganz individuellen Auseinandersetzung mit einer musikalischen Materie widerspiegeln, die sich abhebt vom bloßen Nachahmen des durch die Aufführung (und auch den Klavierauszug) vorgegebenen, fest determinierten Ablaufs", beobachtet Beer im Hinblick auf den Erfolg von Variationswerken im 18. und 19. Jahrhundert.[50] Durch diese Gattung fand die Opernrezeption also auf einer kreativeren, freieren Ebene statt, als das Spielen anderer Arten von Opernbearbeitungen ermöglichte. Die Kreativität stammte dabei jedoch von dem/der Urheber:in der Variationswerke. Beim Nachspielen der Drucke könnten dennoch, inspiriert von dem neuen gebotenen Blickwinkel auf die Opernmelodie, von der spielenden Person weitere, frei improvisierte Variationssätze hinzugefügt worden sein. Die gedruckten Variationswerke spielte man nicht nur im Privaten, sondern auch in geselligen Kreisen, zum Beispiel in Salons oder Teekränzchen, um damit verbunden die Opern-, Ballett- und Singspielaufführungen sowie Konzerte bekannter Sänger:innen und Virtuos:innen zu diskutieren, die man zuvor erlebt hatte.[51] Schlesingers Variationen-Paket bot mit den variierten Opernmelodien dabei eher das Potenzial für eine Reminiszenz von länger zurückliegenden Aufführungen sowie eine Reflexion von Lieblingsmelodien, als für eine Rezeption der 1818 tagesaktuellen Bühnenwerke.

Die Berliner Musikverlage konnte jedoch auch mit Variationen neuer Opernmelodien aufwarten. Ihre Verlagsprogramme beinhalteten nämlich eine Masse von Variationswerken für die unterschiedlichsten instrumentalen Besetzungen in diversen Schwierigkeitsgraden. Die aufgrund ihrer geringen Seitenzahl schnell herstellbaren Drucke versprachen den Verleger:innen einen guten Absatz, denn der Bedarf an Übungsstücken für den Musikunterricht oder Vorführstücken zu repräsentativen Zwecken sowie die private Auseinandersetzung mit Favoritmelodien war in Berlin groß, was die 289, zwischen 1815 und 1828 dort im Druck erschienenen Variationswerke dokumentieren (siehe Tab. 3). Insbesondere beim Musikun-

50 Beer, *Die Oper daheim*, S. 41.

51 Schlüter, *Musikalische „Unterhaltungs"-Techniken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 134.

terricht setzte man solche Opernderivate gerne ein. Lili Parthey berichtete zum Beispiel von ihrer Klavierstunde am 4. Februar 1814, dass sie „neue Variationen aus der Donaunymphe an[fing]."[52] Die ursprünglich als *Das Donauweibchen* 1798 in Wien uraufgeführte Oper von Ferdinand Kauer (1751–1831) war zu dieser Zeit ein äußerst bekanntes und beliebtes Werk und wurde in drei Teilen fortgesetzt, wobei der dritte Teil *Die Nymphe der Donau* am 25. April 1805 in Berlin erstmals auf der Bühne zu sehen gewesen war.

Zeitgenössische Kritiken und Werbeanzeigen in den Periodika dokumentieren ebenfalls die musikpädagogische Verwendung von Variationswerken. In einer Besprechung der *7 leichten Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell über das Thema: „Wer hörte wohl jemahls mich klagen"* op. 117 von Johann Friedrich Kelz zum Beispiel, die etwa 1828 bei Lischke erschienen waren, schrieb der Autor im *Wiener Allgemeinen Musikalischen Anzeiger*: „[...] sie lassen sich gut hören, und noch leichter spielen, und der Clavierlehrer, der sie zum Nahmensfeste des Vaters oder der Mutter durch seinen Schüler vortragen läßt, hat gewiß auf freundlichen, allenfalls auch klingenden Dank zu rechnen."[53] Der Rezensent legte auch dar, dass sich bei regelmäßigen Vorspielen der Lernenden zu besonderen familiären Anlässen spieltechnisch einfacher, aber klanglich eindrucksvoller Variationswerke bedient wurde.

„Zudem bot der diskursive Charakter des Variierens die Möglichkeit der Entfaltung einer gewissen Virtuosität, die nicht nur vielfach in Variationswerken begegnet, sondern die bisweilen auch mit fortschreitender Schwierigkeit und unter Berücksichtigung jeweils ausgewählter pianistischer Probleme und Spielhaltungen eingeführt wird und somit [...] dem Fortschritt in der Beherrschung des Instruments dienen konnte – und dies unter dauerhaft präsentem Rückbezug auf das, was eigentlich zuallererst Freude und Begeisterung hervorgerufen hatte, nämlich die in der Oper erlebte Musik.", beschreibt Beer die pädagogischen Vorteile von Variationswerken.[54] Allgemein ist bezüglich der Distribution dieser Bearbeitungsform zu beobachten, dass die (in Berlin erschienenen) Variationswerke – insbesondere gegen Ende der 1820er Jahre – vermehrt als Modewaren mit geringem Anspruch aber großem Effekt bezeichnet wurden, die besonders dazu geeignet seien, Dilettant:innen, Schüler:innen und anderen Freund:innen leichter und unterhaltender Musik als effektvolles

[52] Lepsius (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher*, S. 36.

[53] *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* Nr. 2 (10.01.1829), S. 8. Der Rezensent merkt weiterhin kritisch an, dass diese Variationen sich für pädagogische Zwecke seiner Meinung nach nicht richtig eignen, da sie mehr den Anschein von musikalischem Können erwecken, als tatsächlich musikalisches Können zu vermitteln.

[54] Beer, *Die Oper daheim*, S. 41.

Vortragstück zu dienen.[55] Ihre Verbreitung und Beliebtheit im Musikunterricht und bei geselligen Zusammenkünften trugen jedoch erheblich zur Opernrezeption und der Manifestierung von Favoritthemen bei. Die Häufigkeit der verwendeten Melodien erlaubt zudem Rückschlüsse auf die Wahrnehmung und Wirkung von Opern und ihren Komponisten. Im Folgenden wird daher die Berliner Rossini-Rezeption mithilfe einer beispielhaften Autopsie der Variationen für Flöte solo über die Cavatine *Di tanti palpiti* aus Rossinis Oper *Tancredi* von Johann Friedrich Kelz aus dem Verlag von Lischke beleuchtet.

Variations pour la Flute seule sur la Cavatine „Di tanti palpiti"de l'opéra Tancredi op. 66 von Johann Friedrich Kelz

Als das Variationswerk op. 66 von Johann Friedrich Kelz 1819 in Lischkes Verlag gedruckt wurde, war die ihm zugrundeliegende Melodie der Cavatina *Di tanti palpiti* aus dem Finale des 1. Aktes von Giaochino Rossinis Oper *Tancredi* dem Berliner Publikum vermutlich bereits bestens bekannt. Seit der Uraufführung der Oper am 6. Februar 1813 im Teatro La Fenice in Venedig hatte sich die eingängige und gefällige Melodie, die von dem Titelhelden Tancredi (Alt) gesungen wird, analog zum wachsenden Erfolg der Oper in ihrer seit der Uraufführung noch einmal überarbeiteten Form ab 1816 als Lieblingsmelodie manifestiert.[56] Bereits im Dezember 1817 erschien im Verlag von Concha in Berlin eine *Scene et Cavatina a.d. Oper Tankred* für zweihändiges Klavier.[57] Bei Lischke konnte man spätestens ab Januar 1818 den vollständigen Klavierauszug der Oper sowie einzelne, von ihm publizierte Stücke daraus kaufen.[58] Damit reagierte der Verleger auf die Berliner Erstaufführung in der deutschen Übersetzung von Johann Christoph Grünbaum (1785–1870) am 5. Januar 1818 in der Königlichen Oper, indem er dem Publikum zeitnah die gehörte Musik zur Verfügung stellte. Ein Rezensent in den *Berlinischen Nachrichten* berichtete davon, dass in Berlin der Klavierauszug von *Tancredi* schon vor der Erstaufführung in den Musikalienhandlungen erhältlich gewesen sei.[59] Diese Aussage

---

55 Siehe z.B. die Kritiken, in: *BamZ* 1/29 (21.07.1824), S. 250, und *BamZ* 2/52 (28.12.1825), S. 419.

56 Vgl. Emanuele Senici, „Rossinis ‚Di tanti palpiti' als Volksmusik", in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 403–415, hier S. 403.

57 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 153 (23.12.1817), o. Pag.

58 *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 9 (20.01.1818), o. Pag.

59 „So hätten wir denn dieses non plus ultra der Neu-Italiener, dessen Klavier Auszug schon lange in den Händen des Publikums ist, in seinem ganzen Zusammenhange, obwohl mit einigen Veränderungen, kennen gelernt und – was sich erwarten ließ – eintreffen sehen: daß wir keinen wahren Genuß darin finden würden!", siehe *Berlinische Nachrichten* Nr. 7 (15.01.1818), o. Pag.

lässt sich durch die Zeitungsanzeigen der Berliner Musikverleger:innen nicht belegen. Der angebotene Klavierauszug stammte jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit aus einem Verlag außerhalb Berlins.[60]

In der Rezension wurde auch die Behauptung gemacht, dass *Tancredi* beim Berliner Publikum nicht gut aufgenommen worden sei und die Berliner:innen „keinen wahren Genuss darin"[61] hätten finden können. Dem widerspricht jedoch die Zahl der Opernbearbeitungen, die in Folge der Berliner Erstaufführung bei den lokalen Musikverlagen erschienen. Sie dokumentieren, dass die Rossini'schen Bühnenwerke sich sogar außergewöhnlich großer Beliebtheit in der Residenzstadt erfreuten (siehe Tab. 10).[62] Fraglos hing diese negative Einschätzung mit der insbesondere bei den Berliner Musikkritikern Ludwig Rellstab und Adolph Bernhard Marx zu dieser Zeit herrschenden anti-italienischen Einstellung[63] zusammen, die sich auch in der Fortsetzung der Rezension in der folgenden Ausgabe der *Berlinischen Nachrichten* äußert:

> Die Verkehrtheit und Richtigkeit des Italienischen Opern-Unwesens im allgemeinen ist längst anerkannt, und ihre Entwickelung aus psychologischen und physiologischen Gründen würde hier zu weit führen. Es kommt hier nur darauf an, nachzuweisen: daß Rossini – das Meteor am Neu-Italienischen Himmel – in seiner Bildung über die alten Grenzen der mittleren und neueren dortigen Schule

60 Ein reger Handel bestand zum Beispiel mit den Wiener Musikverlagen, in denen viele Bearbeitungen von Rossinis *Tancredi* erschienen, vgl. Fabian Kolb, „Diffusion des Populären. Zum Wahrnehmungsspektrum von Beethoven und Rossini in der musikalischen Alltagskultur des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts", in: *Beethoven und Rossini in ihrer Epoche. Kontexte – Komposition – Aufführung – Rezeption. Kongressbericht Bonn/Köln November 2018*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Christine Siegert (= Schriften zur Beethoven-Forschung), Bonn [im Druck], und Fabian Kolb, „Rossini und Artaria: Die Wiener Verlagsproduktion zwischen hausmusikalischer Rezeption, lokaler Verortung und Exklusivansprüchen", in: *Rossini in Wien. Tagungsband Wien März 2022*, hrsg. von Reto Müller (= Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft, Bd. 12), Leipzig 2024, S. 306–360.

61 *Berlinische Nachrichten* Nr. 7 (15.01.1818), o. Pag.

62 Dies ist auch den Sitzungsprotokollen der Königlichen Schauspiele im Geheimen Staatsarchiv in Berlin zu entnehmen: „[...] da im Allgemeinen gegenwärtig die leichte und italienische Oper, namentlich die Rossinische Musik so sehr beliebt sey [...]", siehe *Actum Berlin vom 27.06.1828*, D-Bga, Signatur: BPH 19 M Theater, Nr. 2, Bd. II: *Acta enthaltend die Protocolle über die Conferencen mit H. Grafen von Brühl u p Spontini* Vol. II. vom 1. März 1827 bis ult. Dezember 1828, o. Pag.

63 Vgl. Arnold Jacobshagen, „Jenseits von *Olympia* und *Freischütz* – Rossini in Berlin", in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 239–257.

> nicht hinausgekommen ist, und weder einen höheren Aufflug, noch selbst einmal den Anlauf, den Willen dazu, gewonnen hat.[64]

Im Anschluss an dieses Urteil über Komponist und Oper wurde von den Rezensenten zudem die italienische Willkür bei der Textvertonung in den Solopartien bemängelt. Es liegt nahe, dass die Kritik aus der Autorschaft Rellstabs oder Marx' stammte. Die sich in dem zeitgenössischen Berliner Musikschrifttum abzeichnende abwehrende Haltung gegenüber dem Italienischen, das Rossinis Opern repräsentierten, entsprang primär kulturpolitischen Kausalitäten. Auf der Suche nach einem Unterscheidungsmerkmal im Kulturkampf mit anderen deutschsprachigen Städten wie Wien, wo die Kulturpolitik Fürst Klemens Wenzel Lothar von Metternichs (1773–1859), die auf die Unterdrückung nationaler und liberaler Strömungen abzielte, vorherrschte, nutzten die Musikkritiker das Musiktheater, um ihre Enttäuschung über die Restaurationsbemühungen nach dem Wiener Kongress und die politische Stellung Preußens auszudrücken.[65] Der Beliebtheit Rossinis, über den noch zu Lebzeiten zahlreiche Biografien, Theaterstücke und Romane in verschiedenen Sprachen erschienen,[66] tat dies dennoch keinen Abbruch. Die Publikationen seiner Werke im deutschsprachigen Raum waren von anderen Komponisten nicht zu übertreffen[67] und auch in Berlin erschienen von seinen Opern nach Weber und Mozart die meisten Bearbeitungen zwischen 1815 und 1828 (siehe Tab. 12). Im August 1818 äußert man sich begeistert über die erneute Aufführung von *Tancredi* am 25., die nach bereits vier Wiederholungen seit der Erstaufführung[68] erst den Anfang der bis 1828 kontinuierlichen Präsenz des Werkes auf dem Spielplan der Berliner Bühnen bedeutete: „Den allerverbindlichsten Dank der hochgeehrten Königl. Theater-Intendanz, von mehreren Musik-Freunden, für den schönen Genuß, der dem Musik liebenden Publikum bevorsteht, die liebliche Oper Tancred wieder zu hören."[69] Gustav Parthey berichtete in seinen *Jugenderinnerungen*, dass Rossinis Opern insbesondere durch das Engagement Brühls in Berlin aufgeführt wurden, wobei sich der Generalintendant gegen den General-Musikdirektor Spontini bei der Spielplangestaltung durchsetzen musste. Aus *Tancredi* konnte sich auch in Berlin insbesondere die Cavatina *Di tanti palpiti* verselbstständigen:

---

64 *Berlinische Nachrichten* Nr. 8 (17.01.1818), o. Pag.

65 Jacobshagen, *Jenseits von* Olympia *und* Freischütz. *Rossini in Berlin*.

66 Arnold Jacobshagen, „Der Nachruf als Kanonisierungsinstanz. Veröffentlichtes Gedenken an Rossini anno 1868", in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 348–363, hier S. 348.

67 Jacobshagen, *Jenseits von* Olympia *und* Freischütz – *Rossini in Berlin*, S. 245.

68 Am 09.01.1818, 20.05.1818, 02.06.1818 und 17.06.1818, siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34432.

69 *Berlinische Nachrichten* Nr. 102 (25.08.1818), o. Pag.

> Als Rossinis Opern in Italien einen so ungemessenen Beifall fanden, versuchte es Graf Brühl dieselben, trotz Spontinis offenem und verstecktem Widerstande, der deutschen Bühne anzueignen, aber von den ernsten Opern konnte nur der Tancred, und in diesem nur die bekannte Cavatine: Di tanti palpiti, festen Fuß fassen, von den komischen Opern erwarb der Barbier von Sevilla, ein Musterstück glänzender Genialität, eine bleibende Stätte.[70]

Von allen Melodien des Bühnenwerks wurde sie am häufigsten variiert (siehe Tab. 8). Interessant ist dabei, dass das Stück offenbar nicht mit deutschem Text, sondern mit seinem originalen italienischen Text rezipiert wurde. Obwohl die Oper in Berlin in deutscher Sprache übersetzt zur Aufführung kam und seit 1807 keine Opern in italienischer Sprache auf den Berliner Bühnen zu sehen gewesen waren, nahm man die Cavatina mit ihrem Originaltext wahr. Sicherlich spielten dabei die im Handel erhältlichen Musikdrucke eine Rolle, durch die, wie die Angaben in den Werbeanzeigen der Berliner Musikverleger:innen dokumentieren, sowohl der italienische, als auch der deutsche Text rezipiert wurde.[71]

Für die eingängige Melodie der Cavatina, die nicht nur gut im Gedächtnis blieb, sondern auch ausreichend interessant und abwechslungsreich komponiert war, um genügend Material für Variationen zu bieten, eignete sich der italienische Text deutlich besser, während die deutsche Übersetzung „Nach so viel Leiden" eher schwerfällig wirkte. Das Thema war jedoch auch für rein instrumentale Variationswerke besonders gut geeignet. Die einzelnen Abschnitte des nach der ABA'-Form komponierten Stücks sind deutlich wahrnehmbar und klar strukturiert, wobei gleichzeitig eine Balance zwischen musikalischer Vielfalt und Wiederholung die Melodie einprägsam ordnet. Besonders wichtig für die Eingängigkeit ist dabei, dass sie nach dem periodischen Prinzip konstruiert wurde: Jeweils vier Takte bilden eine musikalische Einheit (Motiv und Gegenmotiv) und vertonen einen Vers des Textes. Hieraus ergibt sich am Ende ein 36 Takte langes Thema, das sich als Grundlage für Variationen optimal eignet. Das Orchester unterstützt die Gesangsstimme dabei mit einer harmonisch und rhythmisch regelmäßigen Begleitung (siehe Notenbeispiel 28).[72]

Kelz' Variationen op. 66 für Flöte solo[73] arbeiten mit dem gesamten 36-taktigen Gesangsthema,[74] das zwar aufgrund der Anpassung an die
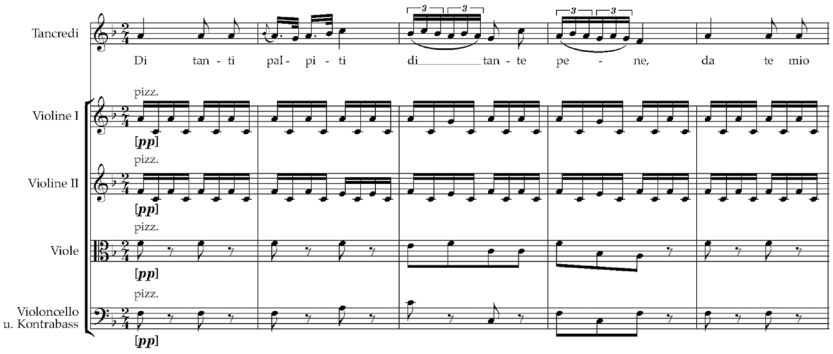
---

70 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 108.

71 Siehe die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.
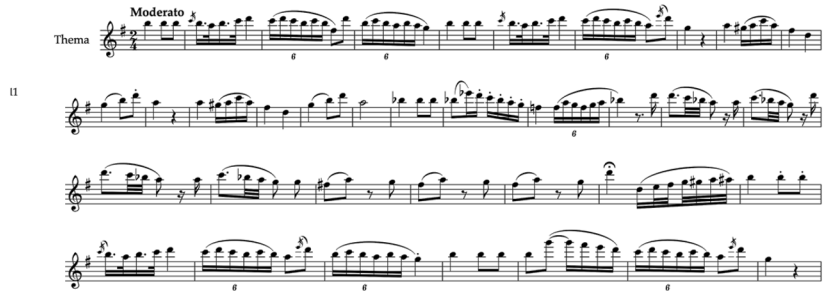
72 Verwendet wurde zum Vergleich: Gioachino Rossini, *Tancredi, melodramma eroico in due atti die Gaetano Rossi*, hrsg. von Philip Gossett (= Giaochino Rossini – Edizione critica delle opere, Bd. 1/10), Pesaro 1984.

73 Verwendet wurde hier das Exemplar: Johann Friedrich Kelz, *Variations pour la Flute seule sur la Cavatine „Di tanti palpiti" de l'Opéra Tancredi,* op. 66, Berlin, Lischke,

Flöte von F-Dur nach G-Dur transponiert wurde, jedoch seine originale 2/4 Taktart beibehalten konnte (siehe Notenbeispiel 29). Die Melodie an sich enthält bereits in ihrer ursprünglichen Form Sextolen und 32tel- sowie 16tel-Läufe, ist aber wegen der Tempoangabe „Moderato" verhältnismäßig leicht zu spielen. Als Grundlage für ein Unterhaltungsstück mit geringem spieltechnischem Anspruch oder ein Übungswerk für die Flöte oder andere Soloinstrumente eignet sich die Cavatina daher besonders gut, was erklärt, warum sie so häufig für Soloinstrumente variiert wurde (siehe Tab. 8).[75] Die Variationen umfassen in Kelz' op. 66 allesamt 36 Takte und behalten die Ton- und Taktart des Anfangsthemas bei.



Notenbeispiel 28: T. 86–90 der regelmäßigen, rhythmischen Orchesterbegleitung der Cavatina *Di tanti palpiti* (Tancredi) in Rossinis Oper *Tancredi*
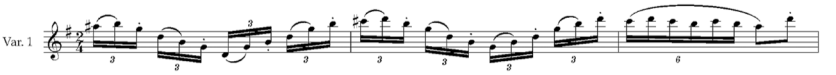


Notenbeispiel 29: Die von Kelz in op. 66 variierte Melodie der Cavatina *Di tanti palpiti* aus Rossinis Oper *Tancredi*

VN 1041, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4372, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11141504?page=1 [30.11.2022]).

74 Er übernahm die gesamte Melodie, inklusive des zweitaktigen Zwischenspiels der Flöte in T. 13–14.
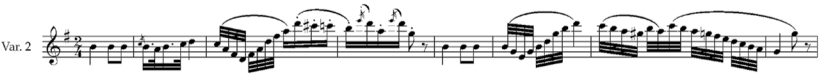
75 Siehe auch die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

In der ersten Variation konzentrierte sich Kelz bei den ersten acht Takten auf die erste Hälfte des Motivs und variierte diese durch sich in Terzen ab- und aufwärts bewegende 16tel-Triolen. Die zweite Hälfte des Motivs (T. 3–4,6) ließ er unverändert und verzierte die das Motiv abschließende Viertelnote in T. 4 durch eine nach einem Quartfall tonleitermäßig aufsteigende Sextole (siehe Notenbeispiel 30). Insgesamt veränderte Kelz bei dieser ersten Variation noch nicht das gesamte Thema, sondern ersetzte primär Notenwerte durch 16tel-Triolen und Sextolen, die sich hauptsächlich in Terzen auf- und abwärts bewegen.



Notenbeispiel 30: Die ersten drei Takte der ersten Variation von Kelz in op. 66
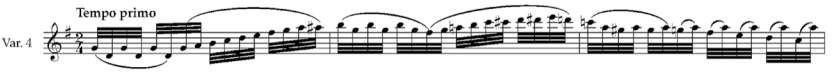
Bei der zweiten Variation nahm sich Kelz die zweite Hälfte des ersten Motivs vor und behielt den ersten Teil der originalen Melodie (T. 1–2), jedoch nach unten oktaviert, bei. Die Sextole der zweiten Hälfte (T. 3) ersetzte er durch acht 32tel, die sich in Terzen ab- und aufwärtsbewegen (siehe Notenbeispiel 31). Aus den beiden Achteln der zweiten Takthälfte machte er 16tel, die nach einem Quartsprung nach oben in einer chromatischen Tonleiter abwärts zur 16tel in T. 4 führen. In T. 4 veränderte er wieder die originale Sextole und wandelte sie diesmal jeweils in zwei 16tel um, die einen Terz- bzw. Quartsprung aufwärts machen, wobei jeweils die zweite Note jedes 16tel-Paares mit einem Vorschlag verziert wurde. Im weiteren Verlauf der zweiten Variation umspielte Kelz die Melodielinie hauptsächlich mit sich auf- und abwärts bewegenden 32-tel-Ketten, die zum Teil mit extremen Intervallsprüngen und -fällen ausgestattet wurden. In T. 22 begann er zum Beispiel mit einer Dezime (h''' nach g'), die er dann auf eine Duodezime (d'''–g') erweiterte, um im Anschluss an eine Tredezime in T. 25 (b'''–d') die Intervallfälle immer größer werden zu lassen, bis diese schließlich in T. 27f. mit der Fermate in T. 28 auf drei Oktaven ausgeweitet (d'''–d') als Höhepunkt enden. Charakteristisch ist für diese Variation außerdem das nach unten oktavierte Anfangsmotiv, das Kelz in der gesamten Variation beibehielt. Außerdem verwendete Kelz hier als zusätzliche Herausforderung lange Artikulationsbögen, die zum Teil über 18 Noten hinweg die richtige Lufteinteilung fordern und bei dem moderaten Tempo eine entsprechende spieltechnische Schwierigkeit darstellen.



Notenbeispiel 31: Der Beginn der zweiten Variation in op. 66

Der Anspruch der dritten Variation besteht vor allem in ihrem Tempo, das Kelz von „Moderato“ nach „Allegretto“ änderte und somit erheblich beschleunigte. Er veränderte zudem das gesamte Thema und behielt keine unveränderten Passagen mehr bei. Die sich auf h'' repetierenden Viertel und Achtel des ersten Taktes wurden durch sich von d' nach d'' in eine Quart und zwei Terzen aufwärtsbewegende 16tel-Triole und Achtel und in Terzen in derselben Rhythmik von g' nach g'' führend ersetzt. Diese rhythmische Figur wiederholt sich jeweils um eine Terz nach oben verschoben in T. 2. Takt 3 und 4 bestehen aus 16tel-Sextolen und enden auf einer Achtel. Diese Variation zeichnet sich durch vermehrt eingebaute Chromatik in ihren 16tel-Sextolen und -Triolen aus, wobei zusätzlich mitunter besonders große Intervallsprünge (z.B. in T. 18 von es' nach g''') zu bewältigen sind.

In der vierten Variation kehrt das Tempo nach „Moderato“ zurück. Obwohl diese Variation ebenfalls nur 36 Takte umfasst, nimmt sie fast dreimal so viel Platz ein wie Nr. 2 und 3. Das liegt an dem von 32tel-Läufen geprägten Notenbild, das sich aus einem Wechsel von sich repetierenden sowie aufweitenden Quarten und auf- und abwärtsführenden Tonleitern zusammensetzt (siehe Notenbeispiel 32). Kelz schien hier alles aus den vorherigen Variationen als eine Art Finale zu vereinen: Durch die 32tel muss schneller gespielt werden, man findet große Intervallsprünge und chromatische Tonleitern, deren Ambitus von d' bis g''' reicht. Lange Artikulationsbögen fordern dabei die richtige Atemtechnik. Flötist:innen, die diese Variationen spielen wollten, mussten ein fortgeschrittenes Spielniveau erreicht haben, denn die Stücke sind durchaus anspruchsvoll. Vom Blatt waren sie wegen der großen Intervalle und der Rhythmik sowie des Tempos eine Herausforderung und eigneten sich daher auch als Übungsstück beim Flötenunterricht.



Notenbeispiel 32: Der Beginn der vierten Variation in op. 66

Variationswerke für Flöte solo waren im Berlin der Ära Brühls beliebt, wobei man Kelz in diesem Bereich als Spezialisten bezeichnen kann: Mindestens 14 seiner zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Werke mit Opernmelodien waren Variationen für Flöte solo. Opernbearbeitungen für diese instrumentale Besetzung konnten auch auf einer Violine gespielt werden, weswegen von den Musikverleger:innen oft beide Instrumente angegeben wurden.[76] Kelz' instrumentaler Schwer-

[76] Siehe die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

punkt lag in seinem berufsmusikalischen Schaffen eigentlich auf einem anderen Instrument – der vielseitig ausgebildete Musiker besaß jedoch die Fähigkeit, für alle beliebten kammermusikalischen Besetzungen zu arrangieren. Im Folgenden Teilkapitel wird nicht nur Kelz kurz biografisch vorgestellt, sondern auch weitere Verfasser von in Berliner Verlagen in der Ära Brühls gedruckten Variationswerken.

6.1.4 Die Bearbeiter

In Schlesingers Variationen-Paket zu Weihnachten 1818 war auch der fleißigste Berliner Variationenschreiber der Ära Brühls, Johann Friedrich Kelz, repräsentiert. Zwei seiner Werke für zweihändiges Klavier und Flöte bot der Verleger an: eine Variation über das Lied *Der treue Tod* mit einem Text von Theodor Körner (1791–1813), das von Mauro Giuliani (1781–1828) vertont wurde, und eine Variation über eine „beliebte Gavotte".[77] Über Kelz, einen königlichen Kammermusikus und Violoncellisten der Opernkapelle, schrieb Ledebur in seinem *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, das „Verzeichniss seiner Werke" sei „zugleich eins der Lieblings-Melodien der Berliner zu seiner Zeit".[78] Als Sohn unbemittelter Eltern 1789 in Berlin geboren, erfuhr Kelz seine musikalische Ausbildung in Form einer Lehre zum Stadtmusikus, wo er mehrere Instrumente erlernte. 1801 hatte er sich nach Abschluss seiner Lehrzeit schließlich auf das Cello spezialisiert. Mit Hilfe seines Onkels Friedrich Milke, der ebenfalls Cellist war, fand Kelz eine Anstellung als Cellist in der Hofkapelle von Herzog Friedrich August von Braunschweig-Lüneburg-Öls (1740–1805, auch Prinz von Braunschweig-Wolfenbüttel), wo er sich weiter auf seinem Instrument verbesserte. Nachdem die Hofkapelle aufgrund des Todes Friedrich Augusts 1805 aufgelöst wurde, kehrte der Musiker nach Berlin zurück.[79]

In der Residenzstadt erhielt er unter anderem Cellounterricht bei den Duport-Brüdern Jean Pierre (1741–1818) und Jean Louis (1749–1819)[80] und trat in Konzerten und als Streichquartett-Spieler (unter anderem bei den Quartettkonzerten von Möser) auf. 1811 bekam Kelz schließlich eine

---

77 *Berlinische Nachrichten* 1. Beil. zu Nr. 140, (21.11.1818), o. Pag.

78 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 278.

79 Wilhelm Joseph Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889, S. 166f.

80 Siehe Christiane Wiesenfeldt, *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 51), Kassel 2006, S. 451. Wiesenfeldt schreibt, dass Kelz von den Duport-Brüdern Unterricht erhielt. In Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, S. 166f. ist zu lesen, dass Kelz vermutlich nicht durchgängig von Duport (dabei geht er davon aus, dass es Jean Louis war) unterrichtet wurde, sondern nur hin und wieder von dessen Ratschlägen profitierte.

Stelle als Kammermusikus bei der Königlichen Kapelle in Berlin, wo er bis zu seiner Pension 1857 spielte. Der Cellist betätigte sich nebenbei nicht nur als Lehrer, sondern komponierte auch um die 300 Werke. In dem hier betrachteten Zeitraum schrieb Kelz eine große Anzahl[81] an Variationswerken, Potpourris, Tänzen und anderen Arrangements von tagesaktuellen Opern der Berliner Bühnen. Neben Rossinis *Tancredi* bearbeitete er zum Beispiel auch Webers *Freischütz*, *Euryante*, *Preciosa* und *Oberon*, Martín y Solers *Una Cosa rara*, Weigels *Die Schweizerfamilie*, Gürrlichs Ballett *Die glückliche Rückkehr*, Winters *Das unterbrochene Opferfest*, Aubers *Le Maçon*, Mozarts *Don Giovanni* und andere Bühnenwerke, die bei Concha, Lischke, Schlesinger, Trautwein und dem Magazin für Kunst, Geographie und Musik erschienen.

Obwohl Kelz Cellist war, sind seine Opernbearbeitungen selten für das tiefe Streichinstrument geschrieben. Da das Cello primär ein Instrument für Männer war (siehe Kapitel 7.4), bestand möglicherweise keine besonders hohe Nachfrage nach leichter Unterhaltungsmusik wie Variationswerken über Opernmelodien hierfür. Für den ausgebildeten Stadtmusikus, der viele verschiedene Instrumente beherrschte, boten sich jedoch offenbar genügend Aufträge für Opernbearbeitungen in anderen instrumentalen Besetzungen, wie Soloflöte oder Solovioline, Klavier zweihändig, Klavier und Flöte, Flötenquintett, Klavier und Singstimmen sowie vereinzelt ein bis zwei Celli, Streichquartett, Flageolett solo, Klaviertrio, Klavier vierhändig oder kleinere Streicherbesetzungen.[82]

Bearbeiter wie Kelz waren Fachleute, deren Variationswerke von Musikverlagen gerne gedruckt wurden. Wenn nicht gerade Virtuos:innen den Musikverlagen ihre fertigen Variationen zum Druck anboten, wie im Fall von Angelica Catalani geschehen, zog man hierzu laut Beer „Musiker, die derlei Arbeiten bereitwillig, termingerecht und möglicherweise mit nicht sonderlich hohen Honorarforderungen übernahmen“[83] heran. Einige wenige Komponisten erlangten allerdings durch diese Bearbeitungsform überregionale Bekanntheit und Anerkennung, die Kelz, der primär in Berlin tätig war, nicht erreichte. Im Gegensatz zu ihm kennt man den erfolgreichen Bearbeiter, böhmischen Komponisten und Pianisten Josef Gelinek (1758–1825) auch noch in der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. Aus seiner Autorschaft stammten in Schlesingers Variationen-Paket 1818 23 der insgesamt 59 Variationswerke – eine zahlenmäßig weit die Drucke der übrigen Bearbeiter übertreffende Summe, die die Populari-

[81] Bisher wurden für den hier betrachteten Zeitraum 57 Bearbeitungen ermittelt (siehe Tab. 13), bei Ledebur sind jedoch noch weitaus mehr aufgeführt, eine zeitliche Einordnung ist bei dieser Auflistung allerdings nicht abschließend möglich.

[82] Siehe die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[83] Beer, *Die Oper daheim*, S. 40.

tät des 1791 erstmals in Wien in Erscheinung getretenen Gelineks im Berlin der Ära Brühls dokumentiert. Als äußerst produktiver Spezialist für Variationswerke wurde er im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt.[84] „Wer kennt nicht unter anderem Gelineks Variationenheer, das sich in seinen Nummern über die Hundert hinaufgeschwungen hat, anderer seiner Vor- und Nachläufer auf diesem Wege zu geschweigen.“,[85] reflektierte man 1826 im *Beiwagen* der *Berliner Schnellpost* den Erfolg Gelineks, wobei die Begriffswahl des Autors darauf hindeutet, dass seine Variationen massenhaft auf den Berliner Klavieren erklangen, und somit für die Berliner Musikverlage ein lukratives Geschäft darstellten.

Am zweithäufigsten ist nach Gelinek mit insgesamt neun Variationswerken im Variationen-Paket der böhmische Komponist, Violinist und Musikpädagoge Johann Baptist Vanhal (1739–1813) repräsentiert, dicht gefolgt von Carl Maria von Weber mit vier und dem Klaviervirtuosen Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) mit drei Werken. Außerdem enthält das Paket jeweils zwei Werke von Philipp Jacob Riotte (1776–1856), Johann Georg Wilhelm Schneider (1781–1811), Johann Friedrich Heinrich Riel (1774–1845), Friedrich Ludwig Seidel (1765–1831), Christian Jäger (gest. 1827) und jeweils eines von Johann Baptist Cramer (1771–1858), Henri Benoît François Darondeau (1779–1865), Franz Joseph Gläser (1798–1861), Christian Gottlob Gündling (1755–1818), Louis-Emmanuel Jadin (1768–1853), Franz Seraphin Lauska (1764–1825), B. von Martens und Ferdinand Ries (1784–1838). Die Vielfalt der Bearbeiter bestätigt Beers Aussage, dass Variationswerke von vielen, oft weniger bekannten Musikern gegen möglicherweise geringe Honorare von den (Berliner) Musikverleger:innen angeboten wurden. Bekannte Namen, wie der von Gelinek oder Angelica Catalani, veröffentlichte man zwar gerne, prinzipiell stellte jedoch die Beliebtheit und Eingängigkeit der zugrundeliegenden Themen das vorrangige Verkaufsargument dar, zumal zum Zweck der Bewerbung von Opern-Klavierauszügen die Opernmelodien im Vordergrund stehen mussten. Neben den Melodien waren den Berliner Musikverleger:innen bei der Veröffentlichung von Variationswerken offenbar auch die musikalischen Besetzungen wichtig, wobei für die beliebtesten Instrumentationen eine möglichst große Vielfalt, für weniger oft gewählte Instrumente aber ebenfalls eine gewisse Auswahl an Musikalien vorhanden sein musste. Während in Schlesingers Paket fast nur Variationswerke für Klavier zweihändig enthalten[86] und die Bearbeiter primär

---

84 Ebenda, S. [37]f.

85 Art. *Musikalisches*, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

86 Außer zwei Variationen von Carl Maria von Weber, von denen eine für Klavier zweihändig und Violine und eine für Klavier zweihändig und Klarinette komponiert ist.

entsprechend spezialisiert waren, gab es in Berlin auch Spezialisten für Variationswerke für andere Instrumentalbesetzungen.

Die Bekanntheit des königlichen Kammermusikus und Flötisten der Berliner Opernkapelle, Johann Wilhelm Gabrielsky (1791–1846) etwa beschränkte sich überwiegend lokal auf Berlin, wo seine zahlreichen Variationswerke in den Musikverlagen gedruckt wurden. Von seinem Vater (Unteroffizier bei der preußischen Artillerie) vom siebten Lebensjahr an auf der Violine unterrichtet, spielte der gebürtige Berliner früh bei Tanzmusikkapellen mit. Mit neun Jahren folgte Instrumentalunterricht auf der Flöte, ebenfalls durch seinen Vater, außerdem durch den Militärmusiker und Artillerie-Hauptmann Vogel und ab 1810 schließlich durch den Soloflötisten der Königlichen Oper in Berlin, August Gottlieb Schröck (1779–1854). Ab diesem Jahr trat Gabrielsky zudem öffentlich in Berliner Konzerten als Solist auf, wo er unter anderem seine Flötenvariationen vortrug. Nach einer kurzen Militärdienstzeit bei der Kavallerie in den Befreiungskriegen ab 1813, die durch einen Sturz vom Pferd und die damit einhergehende Verletzung beendet wurde, arbeitete Gabrielsky ab 1814 im Stadttheater in Stettin, wo er im Orchester spielte und für die Flöte komponierte. Seit 1816 in königlichen Diensten stehend und 1817 zum königlichen Kammermusikus ernannt, nahm er zudem Musiktheorieunterricht bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Joseph Augustin Gürrlich (1761–1817) und Friedrich Ludwig Seidel (1765–1831) sowie später bei Heinrich Birnbach (1793–1879). Mehrere Tourneen führten den Musiker nach Polen (Warschau und Posen), Danzig, Königsberg, Riga und St. Petersburg. Dort trat er als Flötenvirtuose auf und spielte unter anderem seine eigenen Flötenkonzerte. Gabrielsky komponierte fast ausschließlich für die Flöte. Neben den fünf Konzerten für seine eigenen Auftritte schrieb er zahlreiche Variationswerke, pädagogische Stücke sowie Kammermusik für Flöte.[87]

Die überwiegend 1815–1828 bei Schlesinger, aber auch vereinzelt bei Concha und Christiani, gedruckten Opernbearbeitungen des Flötisten sind primär Variationen für die Soloflöte (über Themen aus Rossinis *Tancredi*, Isouards *Joconde*, Boieldieus *Jean de Paris*, Blums *Schiffskapitain*, Gürrlichs *Die glückliche Rückkehr*, *Joseph* und andere).[88] Gabrielskys Tätigkeit als Pädagoge beförderte vermutlich die Komposition von Variationswerken, da diese gerne für den Instrumentalunterricht genutzt wurden. Mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert wurden solche Übungsstücke bei den Schüler:innen jedoch zunehmend unpopulär, weswegen

[87] Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 175–177, und Krzsztof Rottermund, Art. „Gabrielski, Johann Wilhelm", in: *Lexikon der Flöte*, hrsg. von András Adorján und Lenz Meierott, Laaber ^{2}2010, S. 322f..

[88] Siehe die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

neue Bearbeitungsmethoden in Mode kamen und die Zahl der Variationswerke allmählich zurückging. Beers dem Aufsatz *Die Oper daheim* angehängtes „Verzeichnis der Variationswerke über Themen aus Weigls ‚Schweizerfamilie'" zeigt zum Beispiel, dass spätestens bis in die 1840er Jahre noch Nachdrucke der bereits in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gedruckten Variationswerke angefertigt wurden, wobei bereits ab den 1830er Jahren ein deutlicher Rückgang an Nachdrucken und keinerlei Neuausgaben zu beobachten sind.[89]

6.1.5 Das Ende der Variationenmode

Schlesingers Variationen-Paket zu Weihnachten 1818 dokumentiert beispielhaft die Relevanz, die Variationswerken bei der Opernrezeption in Berlin in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zukam. Als der aktuellen Mode folgende Gebrauchsware waren die Noten in der Regel nicht aufwändig ausgestattet. Wie die Militärmusik und die Tänze spielten die Variationswerke jedoch eine wichtige Rolle bei der Verselbstständigung einzelner Melodien zu „Schlagern", da sie, isoliert von dem Bühnenwerk betrachtet, in den Wohnzimmern und Salons der Rezipient:innen oder bei Konzerten erklangen und dabei auch durch Fenster auditiv nach draußen getragen oder von Hausangestellten wahrgenommen werden konnten. Die Variationswerke trugen folglich ebenfalls dazu bei, dass Opernmelodien in das Bewusstsein aller Schichten eindrangen und am akustischen Alltag Berlins einen Anteil hatten.

Obwohl die massenhafte Produktion dieser Gattung von Zeitgenossen reichlich kritisiert wurde,[90] erfreute sie sich dennoch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auch in Berlin ungebrochener Beliebtheit und einer Vielzahl von Abnehmer:innen. Durch sie war es möglich, die von den Sänger:innen in den Aufführungen bei den Arien, mindestens in der Reprise, improvisierten Verzierungen nachzuempfinden und fortzuführen, sodass sie der rezipierenden Person in neuen Perspektiven erschien. Sie erlaubte zudem das Üben und Aneignen von Virtuosität auf einem Instrument.[91] Oft fehlte es Variationswerken an eingängigen Melodien, die im Musikunterricht Freude am Instrumentalspiel hervorriefen, was im fortschreitenden 19. Jahrhundert zu einem gewissen Missmut der Schüler:innen führte. Trotz der großen Auswahl an Stücken wurden die Variationswerke im Laufe der 1820er Jahre als Unterrichtswerke zunehmend

89 Beer, *Die Oper daheim*, S. 42–47.

90 Christine Martin, *Vicente Martìn y Solers Oper* Una cosa rara. *Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 15), Hildesheim u.a. 2001, S. 279.

91 Siehe Siegert, *Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen*, S. 15.

zu „trocken“ und „bis zur Ungebühr [...] plag[end]“, wie die *Berliner Schnellpost* 1826 bemerkte.[92] Die Mode ging immer weiter weg von der Variation hin zur Fantasie, dem Rondeau oder dem Potpourri:

> Ehedem war es Sitte, daß, wenn ein gutes, melodiöses, ansprechendes Thema in irgend einer Oper oder einem Lieder sich hören ließ, dasselbe gleich auf der Stelle von allezeit fertigen Scriblern zu Variationen verarbeitet wurde, und diese reißenden Abgang fanden. [...] Doch: Tempi passati! Die Epoche der Variationen scheint vorüber zu sein, und einer andern, für irgend eine neue Liebhaberei in musikalischer Hinsicht den Platz geräumt zu haben. Jetzt gehören sogenannte Potpourris und Tänze, beide aus den beliebtesten Opernmelodieen formirt, zum bon ton in der musikalischen Welt, besonders unter den Dilettanten, die an die Execution von etwas Schwierigeren und Ausgeführterm aus mehr als einem Grunde nur ungern gehen.[93]

Mit der Beschleunigung des Alltags, die mit der zunehmenden Industrialisierung einherging, scheint die tiefgehende Beschäftigung mit allein einer Favoritmelodie nicht mehr gereicht zu haben und die Gegenüberstellung mehrerer Melodien durch Opernbearbeitungen wie Potpourris, Fantasien oder Rondeaus mit ihrem abwechslungsreichen Unterhaltungspotenzial gewann zunehmend an Popularität.

6.2 Potpourris als Spiegel der aktuellen Opernrezeption

Die Beobachtung in der *Berliner Schnellpost*, dass ab den 1820er Jahren zunehmend Potpourris beim Berliner Publikum beliebt wurden, kann durch einen Blick in die Werbeanzeigen der Musikverleger:innen bestätigt werden. Der Siegeszug des Potpourris lag vermutlich darin begründet, dass es mehrere Opernmelodien in sich vereinen und einander gegenüberstellen konnte, was seinen Unterhaltungswert unweigerlich steigerte. Die einfache Zusammenstellung dieses Arrangements ermöglichte eine hohe Dichte an Bearbeitungen mit Melodien einer oder mehrerer Opern, die eine Art Zusammenfassung des ursprünglichen Bühnenwerks boten, ohne sie als Ganzes nachmusizieren zu müssen. Statt sich, wie in einer Variation, nur mit einer Melodie eingehender auseinanderzusetzen, konnte man sich außerdem mit mehreren Favoritnummern einer Oper zugleich beschäftigen. Die tiefere musikalische und intellektuelle Reflexion ging dabei jedoch mitunter verloren, denn häufig wurden die beliebten und bekannten

---

92 Siehe die Rezension zu den bei Laue erschienen *Souvenirs agréables des opéra favoris, en forme de Divertissements pour le Pianoforte*, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/45 (27.11.1826), o. Pag.

93 *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

(Opern)Melodien, teils ohne musikalischen oder thematischen Zusammenhang oder tiefgreifende Veränderungen ihrer ursprünglichen Struktur, einfach aneinandergereiht. Auf dramaturgische Kontexte innerhalb der ursprünglichen Oper nahm man, ebenso wie auf Tonarten, die zu Gunsten der Spielbarkeit angepasst wurden, keine Rücksicht. Komponierte Übergänge dienten darüber hinaus oft der Modulation oder der angenehmen Überleitung zur nächsten Melodie. Der Anzahl der verwendeten Melodien waren theoretisch keine Grenzen gesetzt, wie Potpourris mit über 20 verschiedenen Themen dokumentieren. Manche Themen wurden in einigen Potpourris variiert, wobei man die Variationen gerne an das Ende der Bearbeitung stellte. Seit den 1780er Jahren in Frankreich in Mode gekommen, gewann diese Form der Opernbearbeitung ab 1800 auch im deutschsprachigen Raum zunehmend an Popularität. Durch Bezeichnungen wie „Fantasie", „Mélange", „Divertissement", „Bouquet", „Medley" oder „Caprice" ist die Gattung dabei mitunter ohne einen Blick in die Noten nicht klar definierbar und die Begrifflichkeiten überschneiden sich mit denen anderer Opernbearbeitungen.[94]

Fraglos trug die wachsende Popularität der Potpourris im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidend zur Verbreitung des tagesaktuellen Opernrepertoires bei. Dabei bot die Gattung für musikalische Dilettant:innen – neben dem Klavierauszug – oft die einzige Möglichkeit, um neuere oder besonders geschätzte ältere Werke kennen zu lernen. Durch ihren Fokus auf die gefälligsten Melodien und ihre geringen instrumentaltechnischen Anforderungen waren Potpourris den Fähigkeiten ihres Publikums einfach anpassbar. So avancierten sie allmählich zu den beliebtesten Medien der häuslichen Musikunterhaltung. Trotz ihrer Popularität wurde diese Bearbeitungsform oft wegen ihres fehlenden inneren musikalischen Zusammenhangs, mangelnder kompositorischer Ausarbeitung und Ideenarmut scharf kritisiert. Dem dem zeitgenössischen Bildungsanspruch aufgrund des unterhaltenden Charakters widersprechenden Potpourri schrieb man lediglich die Eignung zum Zeitvertreib, nicht aber einen geschmacksbildenden Anspruch zu. Alle Kritik konnte jedoch nichts an der Beliebtheit der Potpourris ändern, denn auch im öffentlichen Raum fanden sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts bei Gartenkonzerten, in Kaffee- und Wirtshäusern und im Repertoire von Tanz-, Militär- und Kurkapellen Verbreitung.[95]

---

94 Martin, *Vicente Martìn y Solers Oper* Una cosa rara, S. 300, und Andreas Ballstaedt, Art. „Potpourri", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14008 [28.11.2019].

95 Ballstaedt, Art. *Potpourri*.

6.2.1 Berliner Potpourris und ihre Bearbeiter

Dass der Begriff „Potpourri", obwohl er bereits seit einigen Jahren in Berliner Konzerten verwendet wurde und sich schon vor 1820 auf den Titelseiten von Opernbearbeitungen wiederfand, noch 1824 als etwas Neues angesehen wurde, dokumentiert eine Konzertrezension in der *BamZ*: „Dieses Potpourri (eine neumodische sehr sonderbare Benennung) gefiel noch mehr, als das Nonett."[96] Dennoch zeichnet sich die zunehmende Popularität dieser Gattung von Opernbearbeitungen ab den 1820er Jahren in der Residenzstadt deutlich ab. Statt als Variationswerke, veröffentlichte man beliebte Melodien aus tagesaktuellen Opern wie Rossinis *La gazza ladra* (EA Berlin: 21.12.1824), *Zelmira* (UA: 1822 in Neapel)[97] und *Il barbiere di Siviglia* (EA Berlin: 18.06.1822) oder Webers *Oberon* (EA Berlin: 26.02.1828) immer häufiger als Potpourris,[98] was dem sich wandelnden Modegeschmack im deutschsprachigen Raum entsprach. Die Entwicklungen hinsichtlich der Vorlieben von Opernbearbeitungen der Berliner:innen wurden in einer Werbeanzeige im *Beiwagen der Berliner Schnellpost* 1826 zusammengefasst und zugleich als Reklame genutzt:

> [...] Eine rühmliche Ausnahme hiervon [den zuvor monierten, serienmäßig hergestellten Opernbearbeitungen] machen indessen drei Potpourri's von C.F. Ebers, welche vor Kurzem erschienen sind. Das erste, ältere, bei Trautwein herausgekommen, enthält die Hauptthemat [!] aus Meyerbeers „Crociato", einer Oper, die in Italien sich fortwährend eines sehr großen Beifalls zu erfreuen hat, und die auch in Paris und überhaupt in Frankreich dem Namen unsers Landsmanns den Künstlerruhm gesichert hat, den sein seltenes Talent gewiß in sehr hohem Grade verdient. Das zweite ist aus Melodieen der Oper: „der Maurer" gebildet, welche gleich nach ihrem Erscheinen ein Liebling des hiesigen Publikums geworden ist, besonders durch das treffliche Spiel und den schönen Gesang unserer Seidler und unseres Bader, und das dritte (die beiden letzten Potpourri's sind Verlag der Musikhandlung von Cosmar und Krause) aus Melodieen der Oper „la dame blanche" (Die Dame auf Avenel) von Boieldieu, welche sich freilich in Berlin nicht zu gleichem Kredit erhoben hat, was indeß ganz und gar nicht der Musik, sondern bloß der lahmen und total verfehlten Darstellung zuzuschreiben

---

96 Rezension des 5. Konzerts am 30. Januar 1824, das Louis Spohr selbst dirigierte, in: *BamZ* 1/23 (07.06.1824), S. 204f. Das vorgetragene Potpourri war Spohrs op. 64, das Potpourri für Violine, Cello und Orchester in A-Dur über Themen aus *Jessonda.*

97 Die Oper wurde erst am 3. Februar 1834 erstmals im Königsstädtischen Theater in Berlin in italienischer Sprache aufgeführt, siehe Loewenberg, Bd. 1: *Text*, ^{2}1955, Sp. 682.

98 Vgl. die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

> ist, da sie in Paris und Wien so ganz ausserordentlich gefallen hat. Alle drei Potpourri's sind sehr gut compilirt, die Auswahl der Melodieen ist eine sehr zu billigende Verbindung untereinander eine äußerst gefällige, zwanglose und unmerkliche; dabei ist die Ausführung für den Spieler nicht erschwert und auch minder Geübten möglich gemacht. Wir glauben außerdem, daß diese Arrangements besonders den Verehrern Rossini's eine angenehme Gabe sein werden, da die Komponisten dieser drei Opern, woraus die Potpourri's gebildet sind, alle mehr oder minder, die beiden ersten, Meyerbeer und Auber, ganz, der letzten, Boieldieu einigermaßen in der Manier und im Sinne des beliebten gastronomischen Pesaronen gearbeitet haben.[99]

Besonders bezeichnend ist, dass die in den beworbenen Potpourris verwendeten Opernmelodien hier eng mit den Berliner Aufführungen und den Sänger:innen in den Rollen verknüpft wurden. Eine an das lokale Ensemble geknüpfte Opernrezeption, die sich in den Bearbeitungen widerspiegelt, wurde bereits im Zusammenhang mit den Tänzen mit Opernmelodien in Kapitel 5.2 ermittelt und scheint maßgeblich die Wahrnehmung von Opern in Berlin beeinflusst zu haben. Um den mangelnden Erfolg von Boieldieus *La dame blanche* abzuschwächen, wies man außerdem auf die beiden Modemetropolen Paris und Wien hin, um die positive Aufnahme des Bühnenwerks dort und den Einfluss des Geschmacks des Wiener und Pariser Publikums im deutschsprachigen Raum für das Potpourri verkaufsfördernd zu instrumentalisieren. Spieltechnisch waren die Potpourris so konstruiert, dass sie ein möglichst breites Publikum nutzen konnte; eine marktorientierte Anforderung an diese Art von Opernbearbeitung, die die Verleger:innen vermutlich im Vorhinein mit ihren Arrangeuren absprachen. Die Opernbearbeitungen von Carl Friedrich Ebers (1770–1836) wurden in dieser Rezension äußerst positiv dargestellt. Andere Rezensionen seiner jeweils zeitnah zu den Berliner Ur- und Erstaufführungen geschriebenen Arrangements fielen wesentlich harscher aus: Als „Ganz gewöhnliche Martkwaare!" bezeichnete etwa ein Rezensent des *Allgemeinen musikalischen Anzeigers* „Ein potpourri aus der weissen Frau von Boyeldieu zusammengestoppelt von C.F. Ebers. Berlin bei Cosmar und Krause"[100] im November 1826, das im *Beiwagen* der *Berliner Schnellpost* völlig gegensätzlich beurteilt wurde. Der Rezensent des in Frankfurt am Main bei Fischer erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Anzeigers*[101] schien Ebers' Opernbearbeitungen grundsätzlich kritisch gegenüberzu-

[99] Art. „Musikalisches", in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

[100] *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 20 (11.11.1826), S. 155.

[101] Vermutlich der Herausgeber Franz Stoepel (1794–1836).

stehen, denn auch dessen Walzer mit Themen aus *Le Maçon*, der 1826 bei Laue erschienen war, bezeichnete er als „Ganz ohne Werth."[102]

In der zuvor zitierten umfassenden Rezension in der *Berliner Schnellpost* im September 1826 werden die Potpourris des Musiklehrers Ebers jedoch wohlwollend angepriesen. Zwischen 1815 und 1828 schrieb er mindestens sechs solcher Arrangements mit Opernmelodien, allesamt für Klavier zweihändig. Neben den bereits in der Rezension erwähnten, 1826 bei Cosmar & Krause erschienenen Potpourris aus Aubers *Le Maçon* und Boieldieus *La dame blanche*, existierten 1825 bereits zwei *Potpourri*[s] *über Thema's aus Opern von Beethoven, Cherubini, Spontini, Weber u.a.* aus Schlesingers Verlag und 1826 ein *Potpourri nach der Oper: Il crociato in Egitto* (von Giaocomo Meyerbeer) bei Trautwein, während 1828 ein weiteres Potpourri mit Melodien aus *Il Colporteur* (George Onslow) aus Ebers' Autorschaft bei Cosmar & Krause auf den Markt kam. Man erkennt bereits an diesen Werken, dass es offenbar in Berlin zwischen 1815 und 1828 zwei Arten gab, Opernmelodien in Potpourris zu verarbeiten: Entweder konzentrierte man sich allein auf ein Bühnenwerk und fasste es durch die beliebtesten Melodien zusammen oder man stellte mehrere Opern eines oder verschiedener Komponisten vergleichend nebeneinander und reflektierte so den zeitgenössischen Spielplan.

Möglicherweise entstanden die Potpourris, wie viele von Ebers' Opernbearbeitungen, die auch Tänze, Variationswerke und Opernreduktionen für kammermusikalische Besetzungen umfassten,[103] im Rahmen seiner Tätigkeit als Musiklehrer und wurden von Schüler:innen gekauft. Der „als Bearbeiter vortheilhafter wie als Componist bekannt gebliebene"[104] gebürtige Kasseler besuchte als Kind die Artillerieschule in Berlin. Nach seiner Ausbildung dort arbeitete er als zweiter Kapellmeister und Kammerkomponist in Schwerin, als Dirigent im Pesth-Ofener Theater und schließlich als Dirigent für verschiedene wandernde Theatertruppen. Nur schlecht von den Erträgen seiner Kompositionen lebend verschlug es Ebers 1822 schließlich nach Berlin, wo er als Musiklehrer und Verleger tätig war, wobei er, sich in ärmlichen Verhältnissen befindend, nebenbei weiter komponierte. Die von ihm komponierten Opern und Ballette (*Bella und Fernanda*, *Der Eremit von Formentera*, *Die Blumeninsel*, *Der Liebenskompass* und andere) sowie seine Werke für Vokal- und Instrumentalbesetzungen sind nur vereinzelt überliefert.[105]

---

102 Rezension: *Zwei langsame, zwei Geschwind- und ein Galoppwalzer, auf beliebte Thema's, aus der Oper der Maurer, von Auber, von C.E.* [!] *Ebers. Berlin bei Laue 4 gr.*, in: *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 7 (12.08.1826), S. 52.

103 Vgl. die recherchierten zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

104 Mendel und Reißmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 3, S. 312.

105 Ebenda.

Pädagogische Zwecke, die Ebers' Potpourris vermutlich primär hatten, waren aber nicht der einzige Grund, aus dem solche Arrangements in den Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 veröffentlicht wurden. Je nach Anspruch verfolgte man mit Potpourris auch Zwecke, die über den Instrumentalunterricht hinausgingen. „Wenn alles in der Oper Jessonda, (die Ref. noch nicht gehört hat) eben so melodisch schön und geschmackvoll gesetzt ist, als dieser Potpourri, so muss sie ein wahres des Komponisten würdiges Meisterstück seyn. Was die Ausführung betrifft, so lässt über deren Vollkommenheit der Namen Spohr keinen Zweifel übrig.“,[106] äußerte sich ein Rezensent in der *BamZ* begeistert über das von Louis Spohr (1784–1859) in einem Konzert am 13. November 1824 gespielte Potpourri mit Melodien aus dessen Oper *Jessonda*, wodurch der Zweck des Arrangements erfüllt wurde: eine virtuose Bewerbung des Bühnenwerkes über den Ort der Uraufführung (28. Juli 1823 in Kassel) hinaus. Solcherlei musikalische Werbung hatte nicht nur für den Virtuosen und Komponisten Vorteile, sondern auch für die Musikverleger:innen und die Theater, an denen die Oper zur Aufführung kam. Die erklungenen Melodien erweckten die Neugier des Publikums und bewegten sowohl zum Theaterbesuch als auch zum Erwerb der Musik im Druck.[107] Möglicherweise half Spohrs Potpourri dabei, dass das Werk am 14. Februar 1825 schließlich auch in Berlin erklang.

Reisende Virtuosen wie Louis Spohr verarbeiteten aber nicht nur eigene Werke in Potpourris. „Das Potpourri für Violine, gesetzt und gespielt von H. Spohr, war reich an gefälligen Ideen und geschmackvoller Benutzung der Blase-Instrumente und die zierliche Variirung des Thema's „Reich mir die Hand mein Leben“ – steigerte den allgemeinen Beifall noch höher.“,[108] lautete ein Bericht aus den *Berlinischen Nachrichten* über ein Konzert des Violinvirtuosen und seiner Gattin, der Harfenistin Dorette Spohr geb. Scheidler (1787–1834), am 4. November 1819 in Berlin, was ein Beispiel dafür ist, dass Potpourris mit Opernmelodien in Konzerten vorgetragen wurden, wobei die enthaltenen, meist an den Schluss gesetzten Variationen dem Stück Virtuosität verliehen. Primär wurden dabei die beliebtesten Opernmelodien verwendet, wie zum Beispiel in einem Konzert des Gothaischen Kapellmeisters und Violinvirtuosen Andreas Romberg (1767–1821) und seines Sohns Heinrich (1802–1859) am 10. März 1820 in Berlin: „Der Potpourri für 2 Geigen enthielt mehrentheils The-

106 Rezension zu einem Konzert Spohrs am 13.11.1824, in: *BamZ* 1/21 (26.05.1824), S. 189f.

107 Ballstaedt, Art. *Potpourri*.

108 *Berlinische Nachrichten* Nr. 134, (09.11.1819), o. Pag, Es handelt sich hierbei um Spohrs Potpourri Nr. 2 für Violine und Orchester, op. 22 in B-Dur.

men aus einer Oper, nemlich aus dem D. Juan und zwar die mehrsten Lieblings-Sätze und einen Theil des Finale des 1. Akts."[109]

Welche Opernmelodien die Potpourris aus den Berliner Musikverlagen beinhalteten, ist nicht immer in den Musikalien angegeben. Je nach enthaltenen Bühnenwerken schienen die Verleger:innen die Kennzeichnung als für mehr oder weniger notwendig erachtet zu haben. In dem *Potpourri tiré des airs de Zauberflöte, Don Juan et Figaro pour le Piano-Forte* von Josef Gelinek, das in Berlin bei Lischke gedruckt wurde (VN 1107),[110] wurden die Ursprünge der Melodien nicht angegeben. In Gelineks ebenfalls bei Lischke erschienenen *Deuxième Pot-Pourri tiré des Airs de Tancred, Jean de Paris et Famille Suisse pour le Piano-Forte* (VN 952)[111] wiederum befindet sich über jedem Abschnitt eine gedruckte Angabe zur Herkunftsoper der verwendeten Motive, genauso wie in seinem *Troisieme Pot-Pourri tiré de l'Opéra Sargino, Camilla et Achille pour le Piano-Forte* (VN 1045)[112] aus dem gleichen Verlag. Möglicherweise hatte Lischke diese Angaben bei den im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bereits umfassend bekannten Mozartopern nicht für nötig befunden. Die Drucke aus Lischkes Verlag dokumentieren, dass Gelineks Potpourris, bei denen mehrere Opern vergleichend nebeneinandergestellt wurden, in Berlin beliebt waren. Entsprechend häufig fertigten lokale Bearbeiter als direkte Reaktion auf das aktuelle Theaterprogramm solche Musikalien an.

Der Berliner Justizrat Theodor Gäde (1787–1829),[113] dessen gesellschaftliche und finanzielle Stellung impliziert, dass er regelmäßig die lokalen Opernaufführungen besuchte und sich mit dem Musikleben der Residenzstadt intensiv auseinandersetzte, erstellte in seiner Freizeit Opernarrangements wie Potpourris und Tänze, die primär bei Schlesinger, Lischke, Concha, Trautwein und im Magazin für Kunst, Geographie und Musik veröffentlicht wurden. Gäde beschränkte sich in seinen Potpourris nicht nur, wie Gelinek, auf verschiedene Bühnenwerke, sondern wählte die Melodien der Arrangements – wie Ebers bei seinen zwei Potpourris

---

109 Aus dem Art. *Musik*, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 32 (14.03.1820), o. Pag.

110 Joseph Gelinek, *Potpourri tiré des airs de Zauberflöte, Don Juan et Figaro pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 1107, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4375, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131054?page=1 [06.06.2022]).

111 Joseph Gelinek, *Deuxième Pot-Pourri tiré des Airs de Tancred, Jean de Paris et Famille Suisse pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 952, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4393, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131055?page=1 [06.06.2022]).

112 Joseph Gelinek, *Troisieme Pot-Pourri tiré de l'Opéra Sargino, Camilla et Achille pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 1045, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 2750#Beibd. 3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131061?page=1 [06.06.2022]).

113 Über Gäde gibt es nur einen kurzen Eintrag bei Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 177f.

mit Opernmelodien von Beethoven, Cherubini, Spontini und Weber – primär zum Vergleich der Werke verschiedener Komponisten aus. 1825 erschien im Verlag von Trautwein zum Beispiel ein Potpourri des Justizrats mit dem Titel *Spontini et Gluck* für Klavier zweihändig, das wahrscheinlich[114] die Reflexion des General-Musikdirektors Spontini als Gluck-Nachfolger von Gäde selbst repräsentierte. Der Freizeitmusiker setzte sich in seinen Potpourris folglich nicht nur mit Spontinis Musik auseinander, sondern auch damit, wie der Opernkomponist durch sie in Berlin musikhistorisch wahrgenommen wurde. Dass diese musikalische Auseinandersetzung mit dem Schaffen des General-Musikdirektors nicht nur Gäde selbst interessierte, sondern auch viele weitere Berliner:innen zu beschäftigten schien, rechtfertigte die Publikation des Potpourris in einem Berliner Musikverlag. Eine weitere musikalische Reflexion aus der Autorschaft des Justizrates bildet die theaterpolitische Situation im Berlin der Ära Brühls noch wesentlich signifikanter ab: das im Magazin für Kunst, Geographie und Musik 1823 erschienene Potpourri mit dem Titel *Spontini und Carl Maria von Weber. Pot-Pourri für das Piano-Forte nach Lieblings-Melodien aus den Opern: Die Vestalin, F. Cortez, Olimpia u. der Freyschütz* (VN 25).[115]

6.2.2 Das Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber* von Theodor Gäde

Als das Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber* Anfang Juli 1823 erschien, war der öffentliche Diskurs um Gaspare Spontini und Carl Maria von Weber in Berlin im vollen Gange. Spontinis Ernennung zum General-Musikdirektor der Königlichen Bühnen 1820 war bei dem Generalintendanten Graf von Brühl auf wenig Begeisterung gestoßen. Er hatte bereits 1815 Carl Maria von Weber als dritten Kapellmeister, der gemeinsam mit Luigi Cherubini und Spontini die Dirigenten der Königlichen Bühnen stellen sollte, vorgeschlagen. Friedrich Wilhelm III. hatte jedoch andere Pläne: Der König war spätestens bei seinen Aufenthalten in Paris 1814 von Spontinis *La Vestale* derart begeistert worden, dass er den Beschluss gefasst hatte, den Komponisten nach Berlin zu holen. Durch den

114 Von diesem Potpourri konnte kein überliefertes Exemplar ermittelt werden, weswegen lediglich Rückschlüsse aufgrund des in den Zeitungsanzeigen angegebenen Titels erfolgen konnten.

115 Theodor Gäde, *Spontini und Carl Maria von Weber. Pot-Pourri für das Piano-Forte nach Lieblings-Melodien aus den Opern: Die Vestalin, F. Cortez, Olimpia u. der Freyschütz*, Berlin, Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 25, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4499, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00136548–3 [05.09.2022]).

Brand des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt 1817 mussten die finanziellen Mittel plötzlich in den Wiederaufbau gesteckt werden, sodass eine der Kapellmeisterstellen (die von Joseph Augustin Gürrlich nach dessen Tod 1817) gekürzt wurde. Der Wunsch Brühls, Carl Maria von Weber als Kapellmeister anzustellen, wurde abgeschlagen und 1819 unterschrieb Spontini schließlich den Vertrag für die Stelle als General-Musikdirektor der Königlichen Bühnen, worüber Brühl erst einen Monat nach Abschluss in Kenntnis gesetzt wurde. Dass Brühl Spontinis Dienstantritt im Mai 1820 kritisch gegenüberstand, lag daran, dass dieser Brühls Meinung nach erst zu wenige Opern komponiert habe, die Deutschkenntnisse des Komponisten fehlten und die Bezahlung von 4000 Talern zu hoch sei, wobei der Generalintendant zudem tief gekränkt war, weil man ihn über die Vertragsverhandlungen nicht in Kenntnis gesetzt hatte.[116]

Der fehlende Konsens sollte sich seine gesamte Amtszeit hindurch als Basis für Zwiste zwischen Generalintendanten und General-Musikdirektor erweisen. Befeuert durch die zeitgenössische Presse entbrannten auch im Berliner Publikum heftige musikalische Debatten um Spontini und Weber als Vertreter der italienischen und französischen, großen, klassizistischen Oper auf der einen und der deutschen, romantischen Oper auf der anderen Seite. Die von höfischer Seite favorisierten, prunkvollen Opern Spontinis stießen bei dessen Gegnern auf Missmut, der seinen Ursprung in Spontinis italienischer Herkunft, seinem riesigen Orchesterapparat, monumentalen Bühnenbildern und der früheren Nähe des Komponisten zu dem napoleonischen Hof hatte. Nach der Uraufführung des *Freischütz* kam das Gerücht auf, der Webers Erfolg beneidende Spontini habe für den Ausfall von *Freischütz*-Aufführungen an den Berliner Bühnen gesorgt, was den Komponisten in der Öffentlichkeit in ein schlechtes Licht rückte.[117]

Als Folge spaltete sich das Berliner Publikum in zwei Lager: für Spontini oder für Weber. Gädes Potpourri spiegelt daher den Zeitgeist insofern wider, als dass der Justizrat die bekanntesten Werke der beiden Komponisten einander gegenüberstellte. Die Melodien des *Freischütz* waren 1823 bereits hinreichend durch Opernbearbeitungen verbreitet worden und wahrscheinlich dem gesamten Berliner Publikum gut bekannt. Anders sah es bei den von Gäde verwendeten Bühnenwerken des General-Musikdirektors aus: Obwohl Spontinis Opern oft in großer Nähe zueinander auf dem Spielplan standen, war es allein durch Opernbesuche vermutlich nicht möglich, den Inhalt der Oper ausreichen intellektuell reflektieren zu können. Zur Rezeption war ein anschließendes Nachspie-

116 Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 59–69.

117 Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 28–30, und Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (= Weber-Studien, Bd. 2), Mainz u.a. 1994, S. 149f. Vgl. außerdem die Einleitung dieser Arbeit.

len der weniger eingängigen Melodien notwendig, das nur mit Hilfe von Opernbearbeitungen bewerkstelligt werden konnte. Um Spontinis Opern darüber hinaus untereinander und – den tagesaktuellen, theaterpolitischen Themen entsprechend – mit Webers *Freischütz* zufriedenstellend vergleichen zu können, benötigte man auf dem Klavier oder in anderer kammermusikalischer Besetzung spielbare Bearbeitungen der Opern.

Das Interesse an einem Vergleich der Bühnenwerke Spontinis untereinander war in den 1820er Jahren groß und ist in den zeitgenössischen Periodika regelmäßig zu beobachten:

> Hat doch Spontini noch nicht einmahl sein Wort gelöset, und die Olympia in so weit abgeändert, daß sie hätte gegeben werden können. Das einzige, was sein Genie in Berlin geleistet, sind die Märsche zum Maskenfest: Calla-Rukh [!], und auch in diesen hat er sich selbst in Requisition und Kontribution gesetzt; er hat nämlich aus seiner Oper Milton das meiste entlehnt, und jetzt wird die Musik von Lalla-Rukh von Schlesinger herausgegeben. Noch leben wir also mit Spontini in der Hoffnung. Er hat mächtige Unterstützung, bedarf aber noch mächtigerer, um seine bisherige Unfruchtbarkeit zu entschuldigen. Selbst seine Vestalinn, sein Ein und Alles, altert; das heilige Feuer droht zu verlöschen, wenn er nicht hinzutritt, und es durch eine neue Produktion wieder anschürt. Bald ist er ein Jahr hier, und über ein Jahr hinaus reißt uns Berlinern die Geduld.[118]

So schrieb man zum Beispiel in der *Wiener Zeitschrift* im Juni 1821 kritisch aus Berlin. „Daß unser Publikum Spontini's Vestale schätzt und immer schätzen wird, ist wahr; daß aber in seinem Ferdinand Cortez die Pferde, und in seiner Olympia der Elephant mehr Sinne und Stimmen bestechen, als die Musik, ist es ebenfalls [...]“,[119] hieß es in der Zeitschrift im November desselben Jahres. Allein der Titel von Gädes Potpourris offenbart, dass in dieser Bearbeitung alle großen, bis zu dem Zeitpunkt seiner Veröffentlichung in Berlin aufgeführten Opern von Spontini musikalisch vertreten waren. Die Musikalie spiegelt daher die aktuellen musikästhetischen Fragen wider, die das Berliner Publikum ab 1821 beschäftigten, indem Spontinis *Fernand Cortez*, *Olimpia* und *La Vestale* Webers *Freischütz* vergleichend gegenüberstellt wurden. Dass der Justizrat die Werke des General-Musikdirektors mit der erfolgreichen Oper des Antagonisten Weber verglich, deutet darauf hin, dass er sich durch sein Potpourri theaterpolitisch positionieren wollte. Der überwiegende Anteil an spontinischer Opernmusik in dem Arrangement im Vergleich zu *Freischütz*-Melodien lässt dabei eine Befürwortung des General-Musikdirektors bei dem Justizrat vermuten. Die Herkunft der Melodien ist in dem Potpourri textlich nicht gekennzeichnet, was darauf schließen lässt, dass sie so aktuell

118 *Wiener Zeitschrift* Nr. 66 (02.06.1821), S. 561f.
119 *Wiener Zeitschrift* Nr. 133 (06.11.1821), S. 1130.

und präsent waren, dass das Wiedererkennen des Gehörten den Spielenden und Rezipierenden keine Schwierigkeiten bereitete.

Für die Titelseite der vermutlich mit einem Schutzumschlag aus Papier versehenen Musikalie im Querformat hat das Magazin für Kunst, Geographie und Musik viel Aufwand betrieben: Das Wort „Spontini" wurde in einem nach oben gewölbten Halbkreis gedruckt, dessen Buchstaben an antike Säulen erinnern und von Schleifen umrahmt sind. Dem ersten und letzten Buchstaben entsprießen jeweils Zweige, die sich nach rechts und links unten wölben und zusätzlich die Worte „Spontini und Carl Maria von Weber" außen einrahmen. Das Wort „und" ist auf eine ovale Plakette gedruckt, während „Carl Maria von Weber" in Fraktur und ebenfalls von Schleifen umgeben darunter steht. Zwischen dem Titel und der Gattungsbezeichnung „Pot-Pourri" befindet sich mittig eine kleine Blume. Von unten werden die Worte „Pot-Pourri für das Piano-Forte nach Lieblings-Melodien aus den Opern:" von einer blumenförmigen Girlande eingerahmt, die an einen gerafften Bühnenvorhang erinnert. Auf jedem der Halbkreise dieses Girlanden-Vorhangs steht eine der Opern, die im Potpourri thematisiert wurden. Von rechts nach links: „Die Vestalin, F. Cortez, Olimpia und der Freyschütz" (siehe Abb. 41).

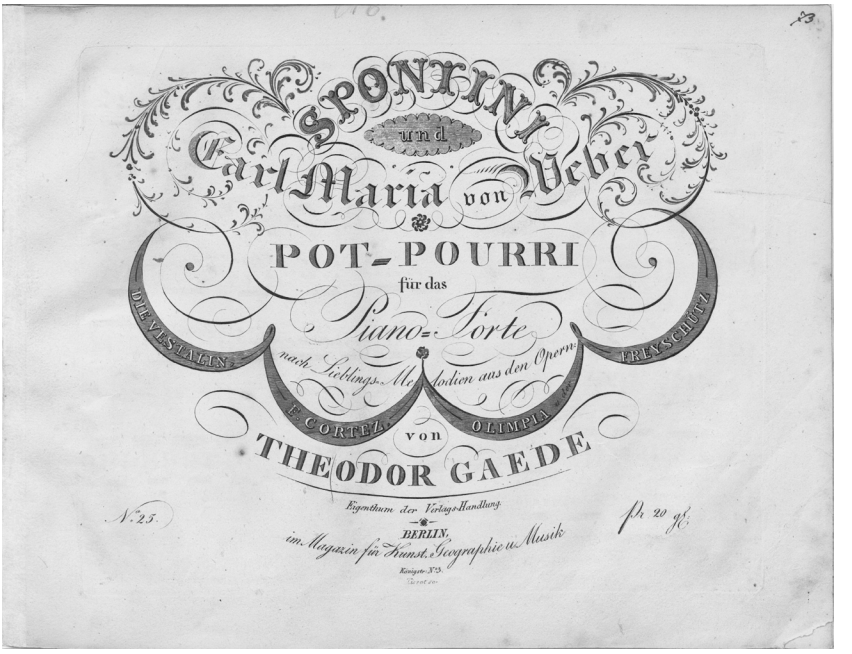


Abbildung 41: Die Titelseite des Potpourris *Spontini und Carl Maria von Weber* von Theodor Gäde, Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 25 [1823], Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4499

Dieses Titelblatt des um 1823 erschienenen Drucks verbildlicht in gewisser Hinsicht die zeitgenössische Rezeption der Musik der beiden Antagonisten innerhalb der tagesaktuellen Berliner Opernmusik: auf der einen Seite Gaspare Spontini als „klassischer" Opernkomponist französischer Bühnenwerke mit an antike Säulen anmutenden Buchstaben und auf der anderen Carl Maria von Weber als Hoffnungsträger für das Etablieren einer deutschen Nationaloper in Frakturschrift. Die vorhangartige Girlande mit den Operntiteln spielt direkt auf den Bühnenkontext des Potpourris an und macht unmissverständlich klar, dass es sich hier um Theaterangelegenheiten handelt. Der Druck ist mit 18 gezählten Seiten und insgesamt 558 Takten relativ umfangreich und bietet eine circa halbstündige musikalische Unterhaltung, je nach gewähltem Spieltempo. Der Preis von 20 Groschen, den das Magazin für Kunst, Geographie und Musik dafür berechnete, befand sich zwischen 1815 und 1828 im normalen Bereich von Berliner Opernbearbeitungen dieses Umfangs.[120] Im Potpourri selbst lassen sich zwölf verschiedene Abschnitte ausmachen, die im Folgenden, auf vier sinnvoll zusammenhängende Teile reduziert, genauer betrachtet werden.

6.2.2.1 Introduktion

Gäde beginnt das Potpourri mit einer langsamen *Introduzione* im 3/4-Takt in g-Moll mit der Tempobezeichnung Largo. Die verwendeten Melodien konnten, trotz intensiver Suche, keiner Oper zugeordnet werden. Vermutlich sind sie von Gäde zur Einleitung frei komponiert worden. Ob derartige Einleitungen in den in Berlin erschienenen Potpourris der 1820er Jahren üblich waren, konnte aufgrund mangelnder Quellen nicht ermittelt werden. Ein Abgleich mit Potpourris aus Gelineks Autorschaft ergab jedoch, dass dort keine einleitenden, selbst komponierten Abschnitte vorangestellt wurden.[121] Die *Introduzione* in Gädes Arrangement

120 Vgl. die Preise der im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

121 Gädes Potpourri wurde abgeglichen mit: Josef Gelinek, *Potpourri tiré des airs de Zauberflöte, Don Juan et Figaro pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 1107, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4375, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131054?page=1 [06.06.2022]); Josef Gelinek, *Deuxième Pot-Pourri tiré des Airs de Tancred, Jean de Paris et Famille Suisse pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 952, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4393, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131055?page=1 [06.06.2022]) und Josef Gelinek, *Troisieme Pot-Pourri tiré de l'Opéra Sargino, Camilla et Achille pour le Piano-Forte,* Berlin, Lischke, VN 1045, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 2750#Beibd. 3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131061?page=1 [06.06.2022]).

scheint einer freien, langsamen Einleitung nachempfunden zu sein, die oft einer Fantasie im 19. Jahrhundert vorangestellt wurde. Gäde versuchte sich hier augenscheinlich an einer Wiedergabe der klanglichen Façon der vier Bühnenwerke, um auf das Folgende musikalisch einzustimmen. Eine solche freie Introduktion war insbesondere bei von Virtuosen gespielten Opernfantasien im 19. Jahrhundert üblich.[122] Hier zeigen sich die schwammigen Grenzen zwischen den Kompositionsprinzipien von Potpourri, Fantasie und Variation, deren Elemente sich in jedem so benannten Werk wiederfinden konnten. Während der letzte Satz von Gelineks *Deuxième Pot-Pourri tiré des Airs de Tancred, Jean de Paris et Famille Suisse* aus fünf Variationen über das Lied *Di tanti palpiti* aus Rossinis *Tancredi* besteht, scheinen solche freien Einleitungen wie bei Gäde im Gegensatz dazu in Potpourris jedoch seltener gewesen zu sein.[123]

6.2.2.2 *Der Freischütz* und *Fernand Cortez*

Webers *Freischütz* und Spontinis *Fernand Cortez* dienten dem Großteil des Potpourris als Melodienquelle. Im Gegensatz dazu begann Gäde erst nach beinahe 400 Takten, Spontinis 1823 aktuellste Oper *Olimpia* in die Bearbeitung einzubringen. *Fernand Cortez* wiederum stand während der gesamten Ära Brühls auf dem Berliner Spielplan und erfuhr von allen Bühnenwerken Spontinis über insgesamt 24 Jahre hinweg die meisten Überarbeitungen.[124] Dass Gäde sich so intensiv mit *Cortez* beschäftigte und die Oper mit dem beliebten *Freischütz* verglich, spricht für eine Spontini-Rezeption im Berlin der 1820er Jahre, bei der dieses Bühnenwerk als wichtigstes und musikalisch relevantestes angesehen wurde.

Die umfangreiche Auseinandersetzung mit den beiden Opern beginnt ab T. 31, nachdem der Bearbeiter über 30 Takte hinweg melodisch und harmonisch das Potpourri eingeleitet hat, mit einem Ton- und Taktartwechsel. In dem nun einsetzenden Allegretto wird der sogenannte „Lachchor" aus Webers *Freischütz* und die darin enthaltene Arie von Caspar *Schau der Herr mich an als König* zitiert. Der Chor aus dem 2. Auftritt des 1. Aufzugs konnte mit der Popularität des *Jägerchors* oder des *Lieds der*

---

122 Christopher D.S. Field, Eugene Helm und William Drabkin, Art. „Fantasia", in: *Grove Music Online*, Oxford 2001, Link: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048 [06.09.2022].

123 Dies hat zumindest ein Abgleich mit weiteren überlieferten digitalisierten Drucken von Potpourris aus Berliner Musikverlagen ergeben. Ein Blick in nicht digitalisierte Quellen könnte weitere Potpourris mit einer freien Einleitung offenbaren, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

124 Klaus Pietschmann, „Die Berliner Fassungen von Gaspare Spontinis *Fernand Cortez*", in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Alessandro Lattanzi, Lucca 2023, S. 109–166, hier S. 136.

Brautjungfern nach der Uraufführung der Oper am 18. Juni 1821 bei weitem nicht mithalten. Er war zwar einzeln im Klavierauszug bei Schlesinger erwerbbar, doch vergleichsweise erschienen weitaus weniger Bearbeitungen davon (siehe Tab. 8).[125] Dass Gäde den Chor gleich an den Anfang des Potpourris setzte, zeigt allerdings, dass die Musik für den Justizrat interessant war und bei der musikalischen Reflexion der Oper in den Vordergrund trat.

In dem verhältnismäßig kurzen Abschnitt des Potpourris, der bis T. 45 reicht, wurde das melodische Material des Chors und der Arie auf das Wesentliche komprimiert. Beginnend mit den Tonrepetitionen in G-Dur und alla semibreve gab Gäde den Chor in der originalen Ton- und Taktart sowie im originalen Tempo wieder. Während in der rechten Hand das „he he he" der Sopran- und Altstimmen des Chores in Achtelnoten gespielt wird, liegt die Stimme Caspars, die ab T. 112 in der Oper „wird er? frag' ich?" in Achtelpaaren einwirft, in der linken Hand, die erst ab T. 33 im Potpourri durchgängig spielt. Gäde sprang nicht nur zwischen den verwendeten Stimmen hin und her, sondern hielt sich auch nicht an die originale Abfolge der Musik. In T. 38–41 (1. Zählzeit) ist, T. 117–120 (1. Zählzeit) der Partitur entsprechend,[126] die Stimme der Flöte und Violine 1 verarbeitet, während in T. 42–43 Caspars Stimme und die der Flöte und des Kontrabasses (Partitur T. 121–122) folgen. In T. 44–45 schloss Gäde den Abschnitt schließlich mit einem Sprung zurück an den Anfang des „Lachchors" ab, indem er die Flöten- und Kontrabassstimme aus T. 101–102 der Partitur verwendete, die, dank der gleichbleibenden Tonart, unverändert zum nächsten Abschnitt weiterleiten können.

Mit einem zu 2/4 gewandelten Taktmetrum zitierte Gäde ab T. 46 den Chor *Ihr Krieger, aus des Lichtes Zonen* (*Enfants du dieu de la lumière*) aus der 6. Szene des 2. Aktes von Spontinis Oper *Fernand Cortez*.[127]

---

125 Johann Friedrich Kelz z.B. schrieb Variationen sowohl über den „Lachchor" als auch über die gesungene Melodie *Schau der Herr mich an als König* von Caspar, die 1822 und 1823 bei Schlesinger für Klavier zweihändig veröffentlicht wurden, vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

126 Zum Abgleich mit der *Freischütz*-Partitur wurde verwendet: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen*, hrsg. von Gerhard Allroggen, Solveig Schreiter und Raffaele Viglianti (= Carl Maria von Weber – Sämtliche Werke, Serie III, Bd. 5a), Mainz u.a. 2017.

127 Der Chor steht zumindest in der handschriftlichen Berliner Partitur der zweiten Fassung (EA Berlin: 20.04.1818): Gaspare Spontini, *Cortez. oder Die Erobrung von Mexiko, Neue Ungeänderte Partitur*, D-B, Signatur: N. Mus. ms. 10313, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F7BE00000000 [08.12.2022]), S. [443], an dieser Stelle der Oper. In einem Libretto der – laut Klaus Pietschmann, „Die Berliner Fassungen von Gaspare Spontinis *Fernand Cortez*", in: *Spontiniana. Studies on Gaspare Spontini's Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Ales-

Fernand Cortez, oder: die Eroberung Mexiko's (*Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique)*, nach dem Libretto von Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764–1846) komponiert, war Spontinis zweite große, in der Pariser Oper am 28. November 1809 uraufgeführte Oper. Sie erfuhr insgesamt vier Überarbeitungen, die sich bis 1832 hinzogen. Die zweite Fassung wurde am 28. Mai 1817 ebenfalls an der Pariser Oper uraufgeführt, die dritte am 6. April 1824 im Königlichen Opernhaus in Berlin, genauso wie die vierte Fassung am 26. Februar 1832. Die erste Fassung, gegen Ende der napoleonischen Herrschaft unter dessen Vorgaben und zum Zwecke seiner politischen Interessen erstmals auf die Bühne gebracht, führte man am 15. Dezember 1814 in der Übersetzung von Johann Otto Heinrich Schaum (1763–1834) in Berlin erstmals auf. Einen durchschlagenden Erfolg beim Berliner Publikum errang allerdings erst die Neufassung von 1817, die in Berlin am 20. April 1818 in der Übersetzung von Johann Christoph May (1757–1828) erstaufgeführt wurde. Diese Version konnte sich europaweit über ein halbes Jahrhundert auf den Spielplänen halten.[128] Mit der Leitung von *Fernand Cortez* trat Spontini am 28. Juni 1820 schließlich das erste Mal öffentlich als General-Musikdirektor in Berlin auf. Die begeisterte Aufnahme des Komponisten und seiner Oper in der Residenzstadt zeichnete sich in der regionalen und überregionalen Presse deutlich ab.[129]
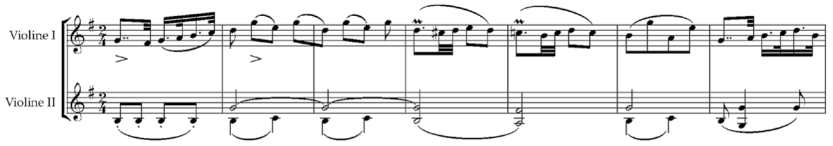
---

sandro Lattanzi, Lucca 2022, S. 109–166, hier S. 116 – zweiten Fassung: [Christoph] May (Übers.), *Fernand Cortez, oder: die Eroberung Mexiko's. Oper in drei Akten, von de Jouy. Musik von Spontini*, Berlin [o.J.], D-B, Signatur: Mus. Ts 1640/9, S. 37f., (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5F000000000 [08.12.2022]) ist der Sänger Carl Adam Bader als Cortez angegeben. Bader spielte in Berlin ab der Vorstellung vom 29.12.1818 bei den Aufführungen von der zweiten Fassung *von Fernand Cortez* diese Rolle, siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 1475, weswegen davon ausgegangen werden kann, dass Gäde 1823 die zweite Fassung für sein Potpourri verwendete. In einem weiteren Libretto einer Münchener Aufführung von 1816, Ignaz Franz Castelli (Übers.), *Ferdinand Cortez, oder: die Eroberung von Mexico. Eine große heroische Oper mit Ballet in drey Aufzügen.* [...] *Die Musik ist von Herrn G. Spontini*, München 1816, D-Mbs, Signatur: Sig. Her. 323, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00062051?page=6,7 [06.07.2022]), befindet sich der Chor als *Ihr Kinder der erhab'nen Sonne* in der 6. Szene des 1. Aktes (S. 14). Bei diesem Libretto handelte es sich um das der ersten Fassung der Oper, wie sie 1809 in Paris uraufgeführt wurde. Erst 1849 wurde in München die zweite Fassung neu einstudiert, siehe Pietschmann, *Die Berliner Fassungen von Gaspare Spontinis* Fernand Cortez, S. 124.

128 Sieghart Döhring, „Spontinis *Fernand Cortez* und Cherubinis *Les Abencérages*: Napoleons Spanienpolitik im Spiegel des Musiktheaters", in: *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. von Detlef Altenburg u.a. (= Musik und Theater, Bd. 11), Sinzig 2015, S. [145]–155, hier S. 146. Siehe Pietschmann, *Die Berliner Fassungen von Gaspare Spontinis* Fernand Cortez, zur Entstehung weiterer Fassungen von *Fernand Cortez* nach 1823.

129 Siehe Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 214f.

Auch die Zahl der Wiederholungen von *Fernand Cortez* spricht dafür, dass Spontinis Oper beim Berliner Publikum gut ankam: Bis zum Druck von Gädes Potpourri im Juli 1823 war das Bühnenwerk in Berlin 39mal gespielt worden, achtmal davon die erste Fassung von 1809 und 31mal die zweite Fassung. Mit dem Begeisterungssturm, den der *Freischütz* im Vergleich dazu auslöste, konnte sie jedoch nicht mithalten. Seit der Uraufführung im Juni 1821 war Webers Oper allein bis 1823 59mal auf der Berliner Bühne zu sehen.[130] Die Häufigkeit der Aufführungen zeigt, dass der Justizrat genügend Gelegenheit hatte, beide Opern wiederholt zu besuchen und sich für die interessantesten Teile daraus zu entscheiden. Für die Arrangements aus *Fernand Cortez* konnte er zudem nicht nur ab 1818 die Partitur der 2. Fassung der Oper bei Schlesinger kaufen,[131] sondern auch bereits 1812 für das Klavier arrangierte und bei Schlesinger erschienene Arien und Ballette der 1. Fassung (VN 56).[132] Der vollständige Klavierauszug von Carl Maria von Webers *Freischütz* lag bei Schlesinger bereits im November 1821 (VN 1078) vor[133] und diente Gäde vermutlich als Vorlage für sein Potpourri.

In dem dritten Abschnitt des Potpourris ab T. 46 übernahm der Bearbeiter Takt- und Tonart aus dem Chor *Ihr Krieger, aus des Lichtes Zonen* genauso wie die Stimme der Violine 1, der die rechte Hand auf dem Klavier bei Einsatz des Chores folgt (in der Partitur ab T. 36, siehe Notenbeispiele 33 und 34).[134]



Notenbeispiel 33: T. 36–42 der Violine 1 und 2 des Chores *Enfants du dieu de la lumière* in der Partitur von Spontinis *Fernand Cortez*
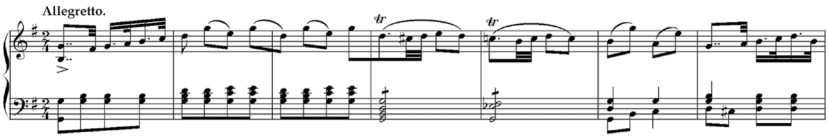
130 Vgl. hierzu die Aufführungsdaten in der Datenbank des DFG-Projektes *Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Oper, Berlin ca. 1815–1828*: https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830.

131 Siehe die Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 48 (21.04.1818), o. Pag.

132 Siehe das Stichbuch Schlesinger, Abschrift von Robert Lienau, Provenienz: Frankfurt am Main, Verlag Zimmermann, vermutlich verkauft.

133 Siehe die Anzeige, in: *Vossische Zeitung* 1. Beil. zu Nr. 132 (03.11.1821), o. Pag.

134 Abgeglichen wurde hier mit der Partitur *Fernand Cortez ou La Conquète du Méxique, Tragédie Lyrique en 3 Actes, de MM. de Jouy et Esmenard; Mise en Musique et Dédiée à Son Excellence Monsieur de Comte de Pradel, Directeur Général du Ministére de la Maison du Roi, etc. par G. Spontini*, Nouv. Ed., Paris chez Erard, [ca. 1817], ohne VN, Ex. F-Pn, Signatur: X-309, (digital unter: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11650560.r=Cortez%20Spontini?rk=42918;4 [06.07.2022]).
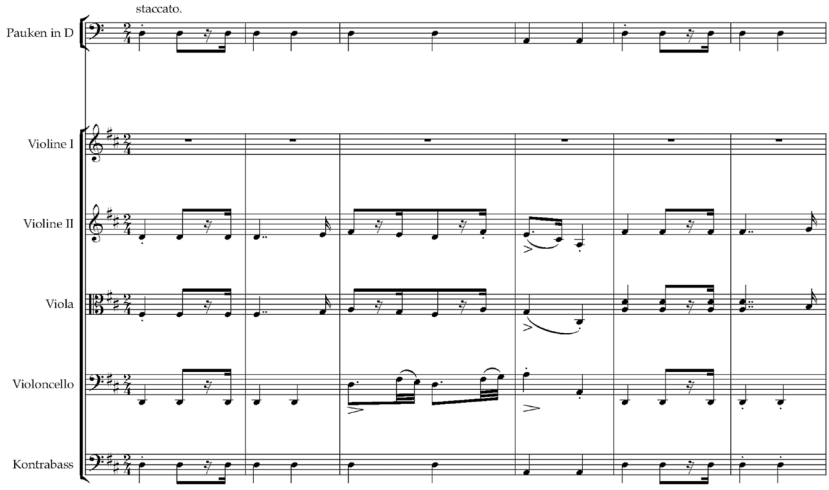


Notenbeispiel 34: T. 46–52 von Gädes Potpourri
Spontini und Carl Maria von Weber

Mit minimalen Änderungen (z.B. dem Weglassen einer repetierenden 16tel in T. 83 und 85) zitierte Gäde die Melodiestimme der Violine 1 (hin und wieder mit Übernahmen aus der Violine 2) aus der Partitur bis T. 99 (Potpourri T. 109) und nahm erst wieder die Melodie ab T. 164 in der Partitur auf. Hier wurden sieben Takte aus der Violine 1 verwendet (Partitur bis T. 170) und im Anschluss noch einmal das Anfangsthema wiederholt (Potpourri T. 116–124). Die überleitende Schlussphrase, die in der Partitur in T. 170 erfolgt, griff Gäde in der zweiten Hälfte von T. 124 auf und modulierte diesen Melodieabschnitt abschließend nach C-Dur. Auf einer Fermate endet im Potpourri in T. 127 der Chor aus *Fernand Cortez* und wird ab T. 128 mit einem Taktwechsel zum 3/4-Takt von Ännchens Arie *Kommt ein schlanker Pursch gegangen* aus der 1. Szene des 2. Aufzugs von Webers *Freischütz* abgelöst.
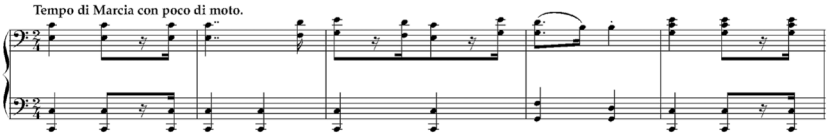
Bei diesem Abschnitt schaffte es der Arrangeur ebenfalls, die ursprüngliche Takt- und Tonart der Vorlage (C-Dur, 3/4-Takt) beizubehalten. Im Potpourri wurde zuerst in der rechten Hand des Klaviers das Vorspiel der Oboe zitiert (Partitur T. 1–9, Potpourri T. 128–136,1). Die Begleitung in der linken Hand findet durch eine Achtelnote gefolgt von einem in sechs 16teln repetierten Akkord statt und setzt sich in diesem Muster, mit dem vermutlich die Hörner, Fagotte, Violinen und Violen in der Partitur abgebildet werden sollen, bis T. 135 fort. Im Anschluss wechselte Gäde in der rechten Hand in die Gesangsstimme und die Stimme der Violine 1. In T. 143 oktavierte er die beiden Viertelnoten a' und g' auf das Wort „Wangen" nach oben (Partitur T. 16), fuhr jedoch danach normal mit der Melodie fort, die er akkordisch zum Teil etwas auffüllte. In T. 150 übernahm der Justizrat wieder die Oboenstimme in der rechten Hand (Partitur T. 23–26) und oktavierte ab dem erneuten Einsatz der Gesangstimme (Partitur T. 27) die Melodie nun um eine Oktave nach oben. Etwas abrupt beendete er den Abschnitt auf *h*", der ersten Silbe des Wortes „Herrchen" in der Arie mit einem Dominantseptakkord, um dann nach einer Viertelpause mit Fermate den Takt zu einem 2/4-Takt zu ändern und in C-Dur ab T. 165 mit der Melodie des Chors der spanischen Krieger *Des Kriegers Muth zu Thaten zu entglühen* (*Pour enflammer notre audace guerrière*) aus der 1. Szene des 3. Aktes von *Fernand Cortez* zu beginnen.[135]

[135] In dem Münchener Libretto befindet sich der Chor in der 1. Szene des 2. Aktes und beginnt mit dem Worten *Es trotzet jene Stadt noch unserm Muthe*.

Die veränderte Taktart in diesem neuen Abschnitt, kombiniert mit der plötzlichen Oktavierung nach unten und der Notierung im Basschlüssel, zeigt durch den so entstehenden Kontrast den Wechsel zu einer neuen Melodie und verleiht dem Potpourri nun einen dunklen, jedoch harmonisch etwas leeren Klang ohne die Quinte, der vermutlich den kriegerischen Charakter des Männerchores der Spanier abbilden soll. Während die Taktart und das Tempo „di marcia" dem Original entsprechen, hat Gäde die Tonart von D-Dur nach C-Dur transponiert.[136] Der Arrangeur verwendete die Musik ab T. 17 in der Original-Partitur, nachdem der einleitende Teil in den tiefen Streichern und der Pauke durch die Violine 2 erhellt wurde (siehe Notenbeispiele 35 und 36).



Notenbeispiel 35: T. 11–22 des Chores *Pour enflammer notre audace guerrière* in der Partitur von Spontinis *Fernand Cortez*
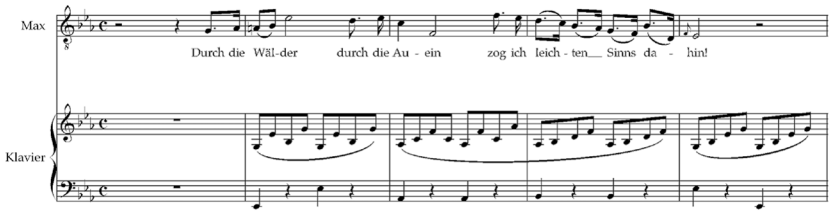


Notenbeispiel 36: T. 165–169 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*

136 Zumindest, wenn man sich an die Partitur F-Pn, Signatur: X-309 hält, bei der, wie im Berliner Libretto, der Chor am Beginn des 3. Aktes steht, was sich mit der Version in der handschriftlichen Partitur in D-B, Signatur: N. Mus. ms. 10313, (digital unter: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN882185152&PHYSID=PHYS_0759&DMDID=DMDLOG_0044&view=overview-toc [06.07.2022]) deckt.
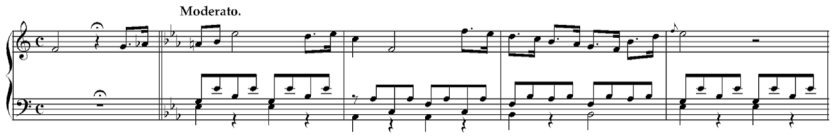
In T. 169 wird der Klang im Potpourri durch das Hinzufügen der Quinte voller, was in der Oper ab T. 21 durch die Viola 2 erfolgt. Nachdem der Chor eingesetzt (Potpourri T. 173, Partitur T. 25) und vier Takte gesungen hat, wechselte Gäde nun zum Violinschlüssel, das Klangbild wird jedoch nur geringfügig heller (Potpourri T. 177, Partitur T. 29). Insgesamt wiederholte er das achttaktige Thema einmal (Potpourri T. 173–180), und ließ danach in T. 181–204 direkt das Zwischenspiel aus dem originalen Bühnenwerk folgen, bei dem der Chor schweigt (Partitur T. 41–80). Die anschließende Wiederholung des Themas im Original ließ Gäde aus und sprang ohne Umschweife an den Schluss (Partitur T. 136), wo der Chor „Un peu plus majesteux" wird, was auch im Potpourri in T. 221 als „Un poco più Maestoso" wiedergegeben wurde. Während die rechte Hand die hohen Streicher (Violine 1 und 2, Viola) und Bläser (Flöten, Klarinetten, Oboen, Hörner, Trompeten) abbildet, begleitet die linke Hand mit der Stimme der tiefen Streicher (Celli, Bässe), Bläser (Fagotte) und Pauken. Gäde folgte dem Original bis T. 179 (Potpourri T. 264), wobei er die Harmonik gegen Ende ausdünnte und in der rechten Hand mal nur die untere Hornstimme, mal nur die Stimme der Violine 1 verwendete, und übersprang dann wieder ein Stück des originalen Chors, um direkt an den Schluss zu gelangen. In T. 265 läutete er das Ende des Chors ein, das er T. 212–215 und T. 217–220 der Originalpartitur entnahm (Violine 2, Viola, Celli und am Ende nur Celli). Nach dem Abschnittsende in T. 272 folgt ein Taktwechsel zu alla semibreve und ein Tempowechsel nach Allegro. Gäde konnte nun das nach Es-Dur modulierende Vorspiel aus dem Schlesingerschen Klavierauszug des *Freischütz* übernehmen (Potpourri T. 273–281), das Max' Arie *Durch die Wälder, durch die Auen* aus dem 4. Auftritt des 1. Aufzugs der Oper einläutet (Klavierauszug S. 42f., T. 15–23).[137]

Dank dieser praktischen Modulation, die harmonisch sehr gut in das Potpourri passt, konnte Gäde die originale Ton- und Taktart der Arie beibehalten, wobei er ab T. 282 mit dem Einsatz der Gesangsstimme (Klavierauszug Auftakt zu T. 28) begann. Diese liegt in der rechten Hand, während die Klavierbegleitung aus dem Klavierauszug in die linke Hand wandert (siehe Notenbeispiele 37 und 38). Im Potpourri wurde die gesamte erste Strophe der Arie, inklusive des Zwischenspiels, bei dem Samiel im Original im Hintergrund die Bühne betritt, wiedergegeben (Klavierauszug T. 61).

137 Verwendet wurde hier der Klavierauszug: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, VN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-B, Signatur: Mus. Kw 230/13, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00027ADF00000000 [07.09.2022]).



Notenbeispiel 37: T. 28–32 von Max' Arie *Durch die Wälder, durch die Auen* des 4. Auftritts des 1. Aufzugs im Klavierauszug von Carl Maria von Webers *Freischütz*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078
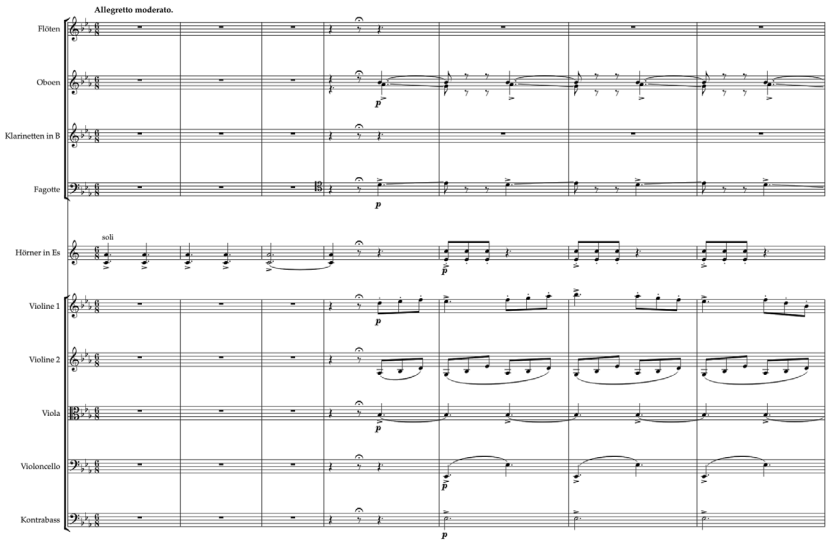


Notenbeispiel 38: T. 282–287 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*

Das Potpourri fährt dann in T. 316 in der gleichen Tonart Es-Dur mit einem Tanz aus Spontinis *Fernand Cortez* fort, der im 6/8-Takt steht. Sowohl Ton- als auch Taktart sind im Original bei dem Ballett Nr. 7[138] vor dem Finale des 2. Aktes gleich. Das Tempo der Opernbearbeitung wechselt von dem Moderato der vorhergehenden Arie zu Allegro moderato. In der Oper beginnt das Ballett im Tempo Allegretto moderato mit einem dreieinhalbtaktigen Vorspiel von oktavierten, sich repetierenden Viertelnoten in den Hörnern, was Gäde auch im Potpourri abbildete (Potpourri T. 316–319,1; Partitur T. 1–4,1). Nach einer Fermate beginnt dann die Melodie in den ersten und zweiten Geigen, die im Potpourri auf die rechte und linke Hand aufgeteilt wurden (siehe Notenbeispiele 39 und 40).
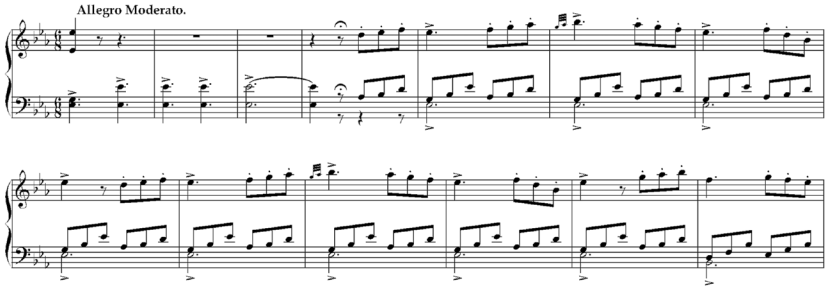
Die punktierten Halben auf dem Grundton es im Kontrabass integrierte Gäde zusätzlich als eine ostinatoartige Konstante in der linken Hand. In T. 343 der Bearbeitung wird die Harmonik voller und die Melodie spielt immer jeweils vier Takte in Terzen und vier Takte mit sehr karger Harmonik, was den Eindruck von Tutti und Solo im Wechsel erzeugt. Dies wurde der originalen Partitur nachempfunden, denn die mehrstimmig spielenden Violinen 1, Flöten, Oboen und Klarinetten wechseln sich dort immer wieder mit einem unisono der hohen Holzbläser ab (Partitur T. 28–44; Potpourri T. 343–359). Gäde zitierte den gesamten Tanz bis T. 80, wo nach einer Fermate in T. 81 im Original der Anfang noch einmal wiederholt wird, im Potpourri aber der nächste Abschnitt beginnt. An

[138] Die Ballette sind in den Quellen unterschiedlich nummeriert. In diesem Fall wurde die Nummerierung aus der Partitur F-Pn, Signatur: X-309 übernommen.

dieser Stelle (T. 400) der Bearbeitung beendete Gäde seine Zitate aus *Der Freischütz* und *Fernand Cortez*, die den Großteil der Melodien des Potpourris liefern.



Notenbeispiel 39: T. 1–7 Des Ballettes Nr. 7 in der Partitur von Spontinis *Fernand Cortez*, Nouv. Ed., Paris, Erard, ohne VN, F-Pn, Signatur: X-309



Notenbeispiel 40: T. 316–328 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*

Es fällt auf, dass die Entlehnungen aus *Fernand Cortez* jeweils wesentlich umfangreicher als die aus dem *Freischütz* sind: der „Lachchor" (*Freischütz*) 15 Takte, *Enfants du dieu de la lumiére* (*Fernand Cortez*) 82 Takte, *Kommt ein schlanker Pursch gegangen* (*Freischütz*) 37 Takte, *Pour enflammer notre audace guerrière* (*Fernand Cortez*) 107 Takte, *Durch die Wälder, durch die Auen* (*Freischütz*) 43 Takte und das Ballett Nr. 7 (*Fernand Cortez*) 79 Takte. Gäde fand offenbar in *Fernand Cortez* wesentlich mehr musikalisches

Material, das er im Potpourri reflektieren wollte und favorisierte möglicherweise diese Oper. Dadurch, dass er die Bühnenwerke immer abwechselnd zitierte, standen sie zudem im direkten Vergleich zueinander. Nach 394 Takten Potpourri hatte der Bearbeiter noch keine Melodien der beiden anderen, auf dem Titelblatt des Drucks aufgeführten Opern erklingen lassen, deren direkten Vergleich mit Webers Bühnenwerk daher offenbar nicht Sinn seiner Bearbeitung waren. Nach dem letzten Abschnitt mit dem Ballett Nr. 7 aus *Fernand Cortez* folgt in T. 395 ein von dem Arrangeur komponierter, sechstaktiger Übergang, nach welchem schließlich der vom Verlag in einer Werbeanzeige versprochene „Triumphmarsch" aus Spontinis *Olimpia* in T. 401 beginnt.

6.2.2.3 *Olimpia*

Statt mit Webers *Freischütz* wird Spontinis am 14. Mai 1821 in Berlin erstmals aufgeführte, zur Zeit der Bearbeitung aktuellste Oper *Olimpia* durch die Positionierung im Potpourri primär eher mit den eigenen Bühnenwerken des Komponisten verglichen. Als das Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber* Anfang Juli 1823 erschien, war es offenbar besonders wichtig, dass es den Triumphmarsch aus *Olimpia* enthielt. Die Anzeigen in der *Leipziger Zeitung* und in der Beilage der *Dresdner Abendzeitung* erwähnen nämlich explizit dieses Stück.[139] Das öffentliche Interesse am Nachmusizieren von den beliebtesten Stücken aus *Olimpia* war folglich offenbar groß, dem (Berliner) Publikum jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich. Spontini hatte die Oper, wie seine anderen Bühnenwerke (bis auf *Lalla Rûkh*), ursprünglich nicht für die Residenzstadt geschrieben (UA: 22. Dezember 1819 in Paris), weswegen sie bei ihrer Berliner Erstaufführung in der Übersetzung von E.T.A. Hoffmann bereits in einer überarbeiteten Version erklang. Das aufwändige Bühnenbild, für das man unter anderem einen lebensgroßen Elefanten baute, unterstrich den pompösen, heroischen Charakter des Bühnenwerkes und erzeugte Gesamtkosten von 28.000 Talern für die Berliner Aufführung.[140] *Olimpia* war zuvor vom Pariser Publikum nicht gut aufgenommen worden, wie aus dem Brief eines unbekannten deutschen Künstlers vom 9. Februar 1821 aus Paris an den Generalintendanten Carl von Brühl hervorgeht:

> Durch Herrn Spohr erfuhr ich vor einigen Wochen hier in Paris daß Ew. Hochgeboren sich zu ihm geäußert wie die Anstellung Spontinis nicht mit Ihrer Bewilligung, sondern auf Königlichen Befehl geschehen. Ueber diese Anstellung mich frei aussprechen zu dürfen,

[139] *Leipziger Zeitung* Nr. 131 (08.07.1823), S. 1598 und *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* Nr. 66 (16.08.1823), S. 264.

[140] Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 187.

> diesen Wunsch trag' ich längst auf dem Herzen, und ich finde vielleicht keine beßere Gelegenheit als jezt. Herr Spontini besizt ein ausgezeichnetes Genie, und er hat ohne gründliche Kenntnisse zum Bedauern viel damit ausgerichtet, ich will indessen nicht wünschen daß der musikalischen Welt zum Scandal seine Macht sich bis zu einem Vorsitze, ja nicht einmal bis zu einer Stimme im Conservatorium ausdehnen dürfte. Ueber seinen Ruf den er als Mensch hier zurückgelassen, kömmt es mir nicht zu zu sprechen, nur heimliche Kabalen sind immer der Beweis einer Schwäche entweder des Genius oder der Kenntnisse. [...] Das hiesige Orchester besteht meistentheils aus Compositoren und die können als gründliche Musiker keine Achtung für Spontinis Satz haben. Seine Olimpie ist hier ganz durchgefallen, und das Orchester nennt diese Musik einen Wald von Noten dessen Wurzeln und Gipfel aus der Vestalin und dem Cortez ausgerissen und abgeflückt sind. – [...] Die Sänger hier haben beinah ihre Stimmen durch die Olimpie verloren, und gefällt diese Oper in Berlin, so ist es ein Beweis wie wenig der Sinn für Musik dort zur Sprache kömmt, und wie leicht er durch ein halbes Regiment Garde-Officiere welche den ersten Rang zieren erdrückt werden und Beifall erlangt werden kann. [...][141]

Kritisiert wurde vor allem Spontinis Charakter, der offenbar weder beim Autor des Briefes noch beim Pariser Publikum einen guten Eindruck hinterlassen hatte, sowie die Lautstärke seines großen Orchesterapparates in der Oper *Olimpia*, gegen den die Sänger:innen stimmlich kaum ankamen. Diese Tatsache bemängelte man auch in Berlin, denn durch den großzügigen Einsatz von Blechbläsern, der mit der Vergrößerung des Orchesters durch den General-Musikdirektor einherging,[142] war auch dort die instrumentale Begleitung des Gesanges zu laut, wodurch dieser schnell übertönt werden konnte. Der Autor des Briefes merkte auch an, der Komponist habe viel aus seinen vorher komponierten Opern *La Vestale* und *Fernand Cortez* entlehnt. Mit 45 Proben war *Olimpia* von Spontini mit dem Berliner Ensemble intensiv eingeübt worden und Carl Adam Bader fand sie „ein schönes, grandioses und herrliches Werk".[143] Nichtsdestotrotz wurde die Oper seit ihrer Erstaufführung in Berlin bis zum Erscheinen des Potpourris im Juli 1823 nur 23mal aufgeführt.[144] In den

---

141 Brief von Unbekannt aus Paris an Carl Graf von Brühl in Berlin vom 09.02.1821, Überschrift von der Hand Brühls: „Auszug eines Schreibens welches der General Intendant von einem deutschen Künstler aus Paris erhalten." Abschrift von der Hand eines Schreibers aus Brühls Diensten, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041663 [08.12.2022], Original, in: D-Dl, Signatur: Mscr.Dresd.App. 514 A, 2346.

142 Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 222f.

143 Ebenda, S. 227.

144 https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34595.

insgesamt nur zwei Abschnitten des Potpourris, die Gäde der Beschäftigung mit *Olimpia* widmete, wollte der Bearbeiter möglicherweise die seiner Meinung nach musikalisch besonders wertvollen Momente der Oper reflektieren, um Kritikern wie dem unbekannten Verfasser des Briefes das Gegenteil von mangelnder Originalität zu beweisen.

In dem Potpourri beginnt die Musik aus *Olimpia* – der in den Anzeigen angekündigte „Triumphmarsch", der in der letzten Szene des 3. Akts der Oper erklingt[145] – ab T. 401 in D-Dur und alla semibreve mit der Tempobezeichnung „Marcia". Obwohl Takt- und Tonart mit Partitur[146] und Klavierauszug[147] übereinstimmen, wird durch den Abgleich der Noten nicht sofort klar, dass es sich an dieser Stelle des Potpourris um den Triumphmarsch handeln soll. Das liegt vor allem an der Rhythmik der Melodie, die so stark von dem Original abweicht, dass man nur durch einen Höreindruck die Ähnlichkeit feststellen kann. Im Potpourri beginnt der Marsch direkt nach der Einleitung hinter der Szene auf dem Theater, zu der der Triumphzug in der Oper auf die Bühne einzieht (Partitur: ab T. 13). Während in der Partitur das rhythmische Motiv aus drei auftaktischen 16tel-Noten, einer Viertelnote, einer 16tel-Pause, weiteren drei 16tel-Noten, 2 Viertelnoten und einer punktierten Viertelnote gefolgt von einer 16tel- und einer abschließenden Viertelnote besteht (siehe Notenbeispiel 41), setzt sich in der Bearbeitung das Motiv aus zwei 32tel-Noten, einer Achtelnote, einer 16tel-Pause, zwei 32tel-Noten, zwei Achtelnoten, einer punktierten Achtelnote sowie abschließend einer 32tel-Triole und einer Achtelnote zusammen (siehe Notenbeispiel 42).

Es wirkt so, als habe der Arrangeur den Marsch lediglich gehört, jedoch noch nie niedergeschrieben gesehen. Der Eindruck, dass Gäde an dieser Stelle nach dem Gehör arrangiert hat, wird durch das Erscheinungsdatum des Potpourris bestätigt. Die früheste Werbeanzeige, die sich in den zeitgenössischen Periodika finden lässt, ist die bereits oben erwähnte Ankündigung in der *Leipziger Zeitung* vom 8. Juli 1823.[148]
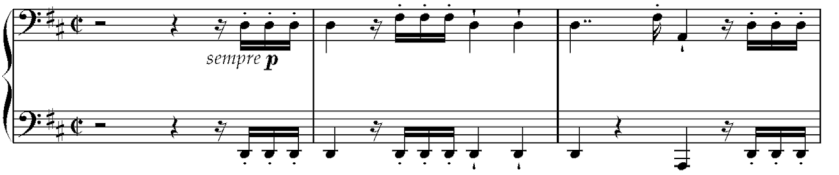
---

145 Nach dem Libretto von 1821 aus Berlin, *Olimpia: Eine ernste Oper in 3 Aufzügen von dem ersten Kapellmeister und General-Musik-Direktor Herrn Ritter Spontini*, Berlin 1821, D-B, Signatur: 20 ZZ 680, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AA9800000000 [25.08.2022]), S. 59f.
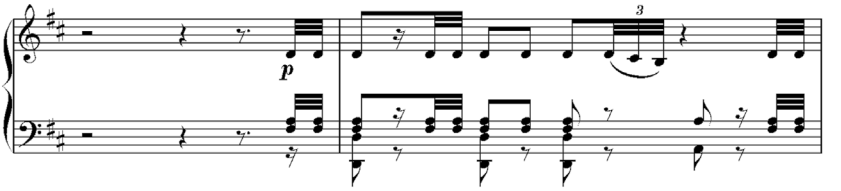
146 Zum Vergleich wurde hier die handschriftliche Partitur aus dem Dresdner Opernarchiv verwendet: Gaspare Spontini, *Olimpie*, [s.l.], Teilautograph, [1825], D-Dl, Signatur: Mus.4308-F-517, (online: http://digital.slub-dresden.de/id379938855 [07.09.2022]).

147 Verwendeter Klavierauszug: Gaspare Spontini, *Olimpia, grosse Oper in 3 Acten in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von* [...], *Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten mit deutschem und französischem Texte*, Berlin, Schlesinger, VN 1158, D-Mbs, Signatur: St.th. 477–1/3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00136623?page=6,7 [11.05.2022]).

148 *Leipziger Zeitung* Nr. 131 (08.07.1823), S. 1598.



Notenbeispiel 41: T. 13–15 des Triumphmarsches aus *Olimpia* im Klavierauszug von Gaspare Spontini



Notenbeispiel 42: T. 401–402 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*
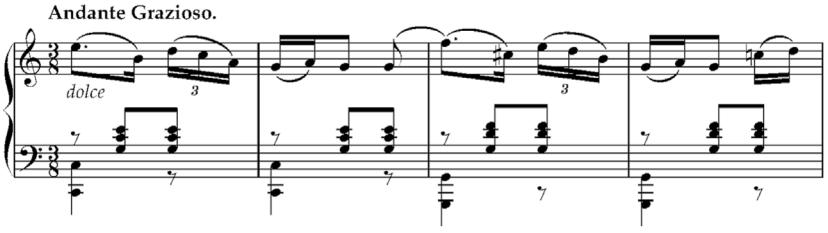
Zu diesem Zeitpunkt war der vollständige Klavierauszug bei Schlesinger jedoch noch nicht gedruckt worden, denn für diesen sind die frühesten Anzeigen im Mai 1824 zu finden. Dass Spontini bereits 1823 die Publikationsrechte für *Olimpia* an Schlesinger abgetreten hatte, zeigt das Erscheinen der Ouvertüre für Klavier zweihändig (arrangiert von Carl Klage) sowie für Orchester im Juli 1823. Die Produktion des restlichen Klavierauszuges brauchte offenbar wesentlich mehr Zeit, denn im Dezember 1823 wurde erst das Arrangement für zwei Flöten von Carl Gross (siehe Kapitel 7.2) publiziert, das Gäde als Vorlage vermutlich geholfen hätte.[149] Im Gegensatz zu dem Kammermusikus Gross hatte der Justizrat Gäde nicht die Möglichkeit, die Partitur der Oper vor dem Erscheinen im Verlag einzusehen und musste sich für das Potpourri auf sein Gehör verlassen.[150]

---

149 Vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen zu Spontinis *Olimpia*: https://doi.org/10.25366/2024.105.

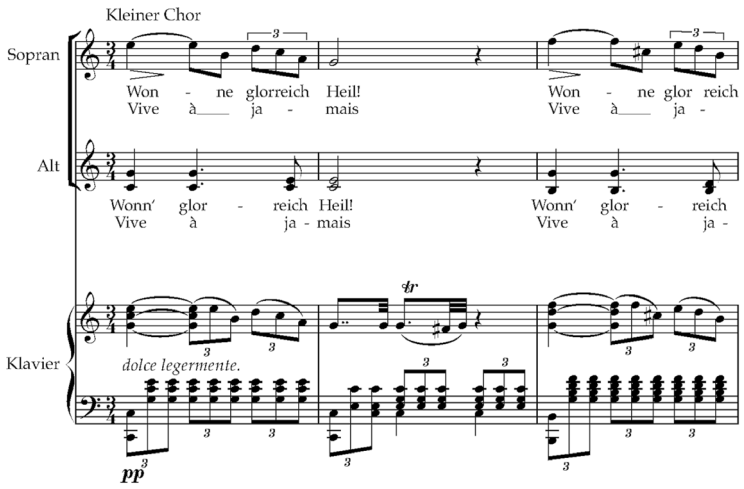
150 Ob er möglicherweise den bereits 1822 bei Steiner in Wien, allerdings in einer Version ohne Text, erschienenen Klavierauszug von Maximilian Leidesdorf verwendete, der bei C.F. Whistling (siehe die Anzeige, in: *Literarischer Anzeiger zu den in der Buchhandlung Brockhaus in Leipzig erscheinenden Zeitschriften* Nr. 18 (Juni 1822), o. Pag.) und Breitkopf und Härtel (siehe die Anzeige, in: *Intelligenz-Blatt zur AmZ*, Nr. 2, März 1823, Sp. 8) in Leipzig angeboten wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Die beiden überlieferten Exemplare des Leidesdorfschen Klavierauszugs, die sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (für Klavier zweihändig: Maximilian Leidesdorf, *Olympia. Grosse Oper von C. Spontini. Eingerichtet für das Pianoforte*, Wien, S.A. Steiner und Comp., PN Nr. 12: 3262, PN Nr. 13: 3263, PN Nr. 14: 3264, PN Nr. 15: 3265, PN Nr. 19: 3269, PN Nr. 20: 3270, PN Nr. 24: 3274, D-Mbs, Sig-

Das Phänomen der fehlenden Übereinstimmung des Notentextes mit Klavierauszug und Partitur offenbart sich auch in dem folgenden Abschnitt des Potpourris, der nach einer viertaktigen Überleitung (T. 450–453) in T. 454 mit der Melodie des Chores *Wonne glorreich Heil* (*Vive à jamais*) aus dem Finale des 3. Aktes von *Olimpia* (Partitur ab T. 25) beginnt. Während das Original im 3/4-Takt steht und das Tempo Allegretto vorgibt, hat Gäde für sein Potpourri einen 3/8-Takt und Andante grazioso gewählt, wobei die Tonart C-Dur übereinstimmt. Wie schon beim Triumphmarsch weichen Rhythmik und Melodik stark vom originalen Notenbild ab und nur durch den Höreindruck kann die Melodie wiedererkannt werden. Gäde setzte das Motiv aus einer punktierten Achtelnote, einer 16tel-Note und einer 16tel-Triole, gefolgt von zwei 16tel-Noten und zwei Achtelnoten zusammen (siehe Notenbeispiel 43), während in der Partitur in der Violine 1 eine Viertelnote, die an eine Achteltriole gebunden ist, eine weitere Achteltriole, eine punktierte Achtelnote, zwei 16tel-Noten und noch einmal eine punktierte Achtel- und zwei 16tel-Noten das Hauptmotiv bilden (siehe Notenbeispiel 44).



Notenbeispiel 43: T. 454–457 von Gädes Potpourri
Spontini und Carl Maria von Weber

natur: 2 Mus.pr. 4454) und in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (für Klavier vierhändig: In diesem Fall erfolgte keine Einsicht in den Klavierauszug, da der Katalogeintrag der Bibliothek ausreichend detailliert war, siehe daher: http://data.onb.ac.at/rec/AC09213099 [07.09.2022]) befinden, enthalten beide in getrennter Zählung nur das Duett Nr. 12 (*Vous amis de la gloire*), die Arie Nr. 13 (*Ô souvenir épouvantable*), Nr. 14 (*Auprés d'un amant si tendre*), das Duett Nr. 15 (*O doux accens!*), die Arie Nr. 19 (*Implacables tyrans!*), Nr. 20 (*Dieux pardonnez à mes injustes plaintes*) und Nr. 24 (*Auguste epouse d'un heros*). Die übereinstimmende Anzahl der Nummern in den beiden Klavierauszügen könnten ein Hinweis darauf sein, dass Leidesdorf nicht mehr Teile der Oper arrangierte und der „Triumphmarsch" nicht angeboten wurde. Andererseits lassen die fortlaufenden Plattennummern der getrennt gezählten Teile des Klavierauszuges darauf schließen, dass noch weitere Nummern der Oper arrangiert worden, oder zumindest in Planung waren: Im zweihändigen Klavierauszug haben Nr. 12–15 die Plattennummern 3262–3265, Nr. 19–20 3269–3270 und Nr. 24 3274, während im vierhändigen Klavierauszug Nr. 12–15 die Plattennummern 3312–3315, Nr. 19–20 3319–3320 und Nr. 24 3324 gegeben wurden. Sollte Gäde der Klavierauszug vorgelegen haben, so wäre davon auszugehen, dass dieser großen Abweichungen von Partitur und Klavierauszug des Komponisten aufweisen würde.
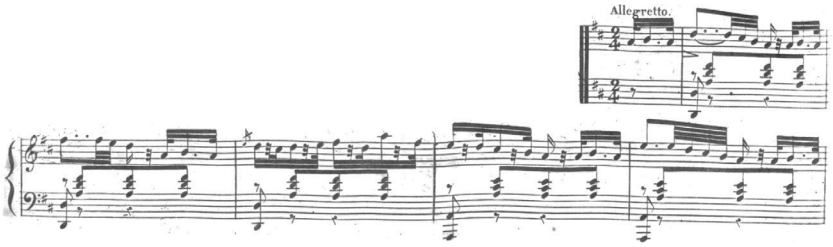


Notenbeispiel 44: T. 25–27 des Chores *Vive à jamais* aus dem Finale des 3. Aktes von *Olimpia* im Klavierauszug von Gaspare Spontini
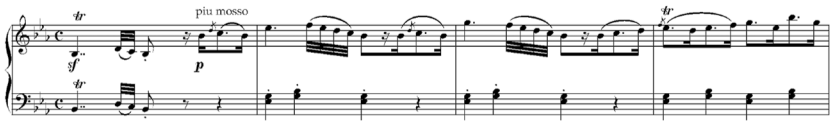
Leicht verändert ist dieses Motiv so auch im Sopran wiederzufinden. Gäde wiederholte in dem nur 33 Takte langen Abschnitt des Potpourris die Melodie zu den Worten *Wonne glorreich Heil wird der Herrsch'rinn stets blühen* (*Vive à jamais, notre Reine chèrie*) mehrmals, verwendete jedoch nicht die Musik, die zu den restlichen Zeilen des Chores komponiert worden ist. Das Ende der Passage im Potpourri erinnert an das Ende des originalen Chores, der durch gesungene Akkorde im Chor in C-Dur abgeschlossen wird, wobei Gäde in Vorbereitung auf den nächsten Abschnitt die Akkorde chromatisch nach oben führte und auf A-Dur mit Septime endete, was als Dominantseptakkord zur nächsten Tonart D-Dur, die im folgenden Abschnitt in T. 487 beginnt, überleitet.

Das hier einsetzende Allegretto verursacht, will man es lediglich durch das Lesen des Notentextes identifizieren – wie die beiden vorangegangenen Zitate aus der Oper – Kopfzerbrechen. Nach dem Spielen der Musik auf dem Klavier wird jedoch klar, dass es sich um das Ballett Nr. 2 aus dem 3. Akt von Spontinis *Olimpia* handeln muss. In diesem Fall stimmen weder Takt- noch Tonart noch Tempo mit dem Original überein. Statt einer Melodie in dem Tempo Andante, die alla semibreve gespielt wird und in Es-Dur steht, liegt im Potpourri ein 2/4-Takt in Allegretto und D-Dur vor. Auch hier weichen Rhythmik und Melodik stark vom Original ab. Bei der Betrachtung der drei Abschnitte aus *Olimpia* erhärtet sich der Verdacht, dass Gäde die Musik allein nach dem Gehör arrangierte. Der Justizrat begann im Potpourri erst mit der Melodie des Auftaktes zu T. 5 des Originals, bei dem in der Partitur eine Tempobeschleunigung „più Mosso" angegeben ist. Wieder zeigt ein Vergleich der Melodielinien von

Potpourri und Klavierauszug, dass hier starke Abweichungen im Notenbild vorliegen, der Höreindruck aber sehr ähnlich ist (siehe Notenbeispiele 45 und 46).



Notenbeispiel 45: T. 487–492 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*, Berlin, Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 25, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4499. Der Druck weißt hier zahlreiche rhythmische Inkongruenzen im Notentext auf



Notenbeispiel 46: T. 4–7 des Balletts Nr. 2 aus dem 3. Akt von Spontinis *Olimpia* im Klavierauszug von Gaspare Spontini

Gäde gab die Melodie des Ballettes bis T. 36 des Klavierauszuges wieder (Potpourri T. 519) und schloss direkt bei der zweiten Hälfte von T. 74, jedoch nur für 4 Takte (bis T. 77 des Klavierauszuges), daran an. In der zweiten Hälfte von T. 523 des Potpourris leitete er schließlich das Ende des Abschnittes ein, das er in Anlehnung an T. 83–85 des originalen Balletts gestaltete. Mit diesem Abschnitt endet auch die verwendete Musik aus *Olimpia* im Potpourri, und Gäde nutzte für die letzten beiden kurzen Passagen des Arrangements auf der letzten Seite des Druckes die auf der Titelseite versprochene Musik aus Spontinis *La Vestale*.

6.2.2.4 *La Vestale*

Spontinis Tragédie lyrique *La Vestale* nach dem Libretto von Victor-Joseph Etienne de Jouy war am 15. Dezember 1807 in der Pariser Oper uraufgeführt worden, nachdem der seit 1805 mit dem Titel eines *Compositeur particulier de la chambre de sa Majesté L'Impératrice Reine* in Paris tätige Spontini unter der Protektion der Kaiserin Josephine (1763–1814) stehend mehrere Jahre dafür kämpfen musste. Die gelungene Uraufführung von *La Vestale* und ihr großer Erfolg in Paris begründeten maßgeb-

lich Spontinis Ruf als Gluck-Nachfolger und Vertreter der klassizistischen Tragédie lyrique. Mit diesem Werk gelang dem Komponisten endlich der Durchbruch auf der Opernbühne.[151]

In Berlin wurde die Oper am 18. Januar 1811 im königlichen Opernhaus erstmals in der Übersetzung von Karl Alexander Herklots unter dem Titel *Die Vestalin* auf die Bühne gebracht und erwies sich auch dort als großer Erfolg.[152] Als eine der meistgespielten Opern der Königlichen Bühnen hielt sie sich über 30 Jahre hinweg regelmäßig wiederholt auf dem Spielplan, womit sie das Paradestück Spontinis blieb, an dem all seine späteren Opern gemessen wurden. Insbesondere zu festlichen Anlässen des Königshauses spielte man, wie jüngst Fabian Kolb in seinem Tagungsbeitrag *Das Feuer bewahren: Spontinis „Vestalin" in Berlin zwischen Repräsentation und Repertoiregedanken* gezeigt hat,[153] bevorzugt *La Vestale*. Solche Feierlichkeiten fanden zum Beispiel 1814, zwei Tage nach der triumphalen Rückkehr des Königs nach Berlin, zu Beginn des Wiener Kongresses oder anlässlich des Staatsbesuches der Zarenfamilie statt. Nicht nur die Anwesenheit der königlichen Familie lockte das Berliner Publikum in die Aufführungen, sondern auch die spektakulären, politisch aufgeladenen Bühnenbilder, die modernste Techniken der Beleuchtung enthielten. Solche Beleuchtungstechniken sorgten mit unvorhersehbaren Zwischenfällen wie Kulissenbränden für zusätzliche Unterhaltung, genauso wie in *La Vestale* auftretende Gesangsstars in Gastrollen. Die zahlreichen, bereits ab 1811 in Berliner Verlagen gedruckten Opernbearbeitungen beförderten zudem die Verbreitung der Musik, wobei vier Märsche für Militärmusik mit Musik aus *La Vestale* erschienen, die durch ihre regelmäßige Verwendung in den Militärkapellen dazu beitrugen, dass die Oper zur Alltagsmusik in Berlin gehörte.[154] „Wenn man Spontini's Meisterwerk dreißigmal mit immer steigendem Interesse gehört und gesehen hat, so steht nicht zu begreifen, wie Paris den Schöpfer solcher Harmonien von sich zu lassen vermochte.",[155] war noch 1820 in den *Berlinischen Nachrichten* über Spontinis *La Vestale* zu lesen, was nicht

151 Matthias Brzoska, Art. „Spontini, Gaspare Luigi Pacifico", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/380416 [09.05.2022].

152 Nicht nur in Berlin war *La Vestale* ein Erfolg, sondern auch im restlichen deutschsprachigen Raum, siehe Herbert Schneider, „Anmerkungen zu *La Vestale* und ihren deutschen Editionen", in: *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. von Detlef Altenburg u.a. (= Musik und Theater, Bd. 11), Sinzig 2015, S. [113]–143, hier S. 121.

153 Fabian Kolb, „Das Feuer bewahren: Spontinis *Vestalin* in Berlin zwischen Repräsentation und Repertoiregedanken", in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 90–125.

154 Ebenda.

155 *Berlinische Nachrichten* Nr. 133 (04.11.1820), o. Pag.

nur die Begeisterung des Berliner Publikums über dieses Werk dokumentiert, sondern auch zeigt, wie üblich es war, sich eine Oper wiederholt anzusehen. Gäde wäre es bis zum Erscheinen seines Potpourris 1823 möglich gewesen, die Oper über 60mal auf der Berliner Bühne zu sehen.[156]

Der Justizrat schien sich mit diesem Bühnenwerk Spontinis jedoch bereits ausreichend auseinandergesetzt zu haben, denn er widmete *La Vestale* in seinem Arrangement nur einen insgesamt 31taktigen Schlussgedanken, der in zwei kleinere Abschnitte aufgeteilt wurde. Das melodische Material entlehnte Gäde aus Introduktion und Finale des 1. Aktes der Oper und schuf so gleichsam einen Rahmen, der nicht nur das Ende des Potpourris beschließt, sondern auch auf den Anfang von Spontinis Laufbahn als europaweit bekannter Opernkomponist hinweist. Der 1. Akt der *Vestalin* hatte in Berlin, wie Kolb nachweisen konnte, die größte Relevanz: Bereits bei der Aufführung am 24. Oktober 1813, wenige Tage nach dem Sieg bei der Leipziger Völkerschlacht, erhielt das Bühnenwerk eine starke politische, preußisch-nationale Aufladung in Berlin, indem Friedrich Wilhelm III. im Triumphzug des 1. Aktes von der Sängerin Auguste Schmalz (1771–1848), die die Julia spielte, als Sieger bekränzt wurde. Der Triumphmarsch und das Bühnenbild bei dieser Szene blieben auch in den folgenden Aufführungen ein besonders aufwändig inszeniertes, mit einer patriotischen Erinnerungsfunktion betrautes Moment in der Oper, das eine große Anziehungskraft auf das Publikum ausübte. Obwohl Spontini dafür bekannt war, seine Opern im Nachhinein oft umzuarbeiten, revidierte er *La Vestale* nur geringfügig. Die stabile, dauerhafte Präsenz der Oper auf dem Spielplan der Berliner Bühnen sorgte dafür, dass sie im Laufe der Ära Brühls den Status eines „Klassikers" erhielt und fest im Repertoire verankert war.[157]

Im Potpourri wechselt die Tonart zu Beginn des ersten Abschnittes in T. 528 nach Es-Dur und das Tempo verlangsamt sich zu Andante sostenuto in einem alla semibreve-Takt. Gäde übernahm in T. 528–534 die Introduktion in T. 1–7 vor dem Rezitativ Nr. 1 aus *La Vestale* und leitete auf diese Weise mit dem Beginn des 1. Aktes das Ende seiner Gegenüberstellung ein. Das Potpourri weicht hier nur insofern von dem im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienenen Klavierauszug der Oper (VN 204) ab,[158]
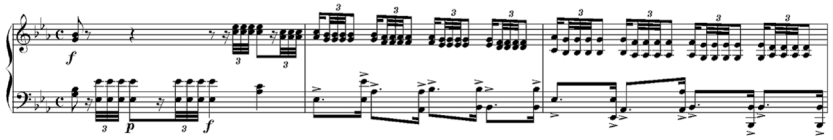
---

156 Vgl. Kolb, *Das Feuer bewahren*. Siehe zudem https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34589.
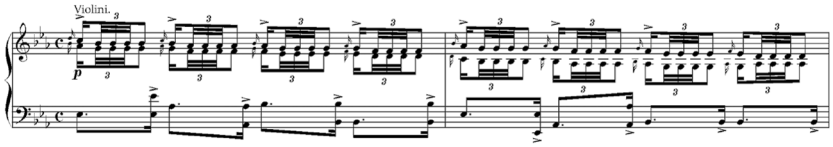
157 Ebenda, S. 91–106.

158 Gaspare Spontini, *Die Vestalinn, grosse Oper in drei Acten von Jouy,* [...] *Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Text*, Berlin, Kunst- und Industrie-Comptoir, VN 204, Ex.: D-Cl, Signatur: TB Op 26(K), (online: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=17644057 [01.09.2022]).

als dass in T. 532–533 die 16tel-Vorschläge vor der ersten Note der jeweils fünf Noten enthaltenden Päckchen von 16tel-, 32tel- und Achtelnoten in T. 5–6 der rechten Hand des Klaviers weggelassen werden (siehe Notenbeispiele 47 und 48). Aus diesem Grund ist es sehr wahrscheinlich, dass Gäde diesen Klavierauszug für sein Potpourri als Vorlage verwendet hat.



Notenbeispiel 47: T. 531–533 (man beachte die beiden hinteren Takte) von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*
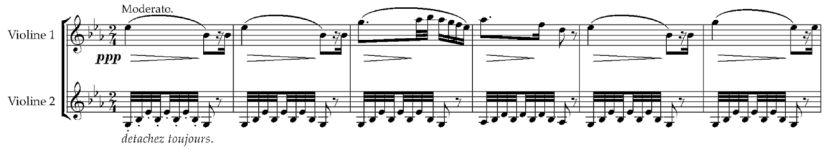


Notenbeispiel 48: T. 5–6 aus dem Rezitativ Nr. 1 des 1. Aktes von Spontinis *La Vestale* im Klavierauszug, Berlin, Kunst- und Industrie-Comptoir, VN 204
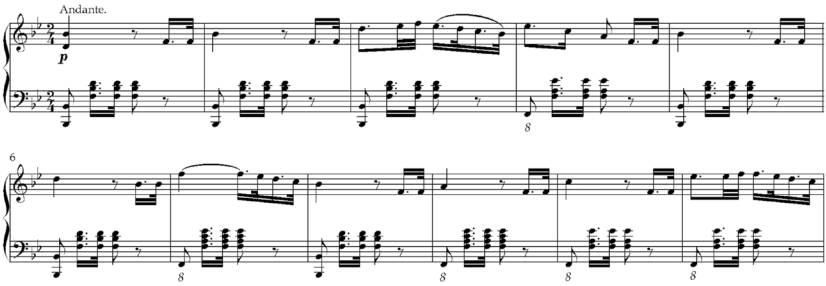
Für den Schluss des Potpourris, der nach einem überleitenden Takt (T. 535) in T. 536 beginnt, wechselte der Justizrat noch einmal die Tonart zu B-Dur und die Taktart zu einem 2/4-Takt. Das Tempo bleibt jedoch weiterhin bei Andante. Die letzten 23 Takte des Potpourris bestehen aus Melodien des Finales des 1. Aktes von *La Vestale*. Gäde legte die Stimme der Violine 1 des Abschnitts im Tempo Moderato ab T. 144[159] in die rechte Hand, übernahm diese allerdings nicht notengetreu aus dem Original. Anstelle von „Moderato" steht der Abschnitt des Potpourris in „Andante", die Tonart ist B-Dur statt Es-Dur und auch bei der Rhythmik veränderte Gäde einige Aspekte. Die erste Hälfte des Motivs, die sich durch eine Viertelnote, die übergebunden um eine Quarte auf eine Achtelnote fällt und von einer 16tel-Pause und -Note auf demselben Ton gefolgt wird, auszeichnet, wurde von dem Arrangeur durch eine der Achtelnote folgende Achtelpause, eine punktierte 16tel- und eine 32tel-Note rhythmisch abgewandelt. Zudem veränderte Gäde Takt 3 des viertaktigen Motivs durch punktierte 16tel-Noten im Wechsel mit 32tel-Noten, statt einer tonleiterartig abwärts führenden 16tel-Kette. Die am Ende des originalen

159 Zum Vergleich wurde hier folgende Partitur verwendet: Gaspare Spontini, *La Vestale, tragédie lyrique en trois Actes, de Mr de Jouy,* [...] *représentée pour la 1ère fois sur le théâtre de l'Académie Royale de musique le 15 décembre 1807*, Paris, Pacini [Erard], PN 700, F-Pn, Signatur: VM2–556, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067462m [05.09.2022]).
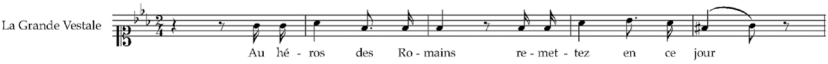
Motivs stehende Achtelpause füllte er mit einer punktierten 16tel- und einer 32tel-Note, wodurch er dem Gegenmotiv einen Auftakt hinzufügte (siehe Notenbeispiele 49 und 50). Möglicherweise wollte Gäde damit die Gesangstimme der Grande Vestale abbilden, die in T. 151 der Partitur auftaktisch zur Violine einsetzt (siehe Notenbeispiel 51).



Notenbeispiel 49: T. 144–149 der 1. und 2. Violinstimme aus dem Moderato des Finales, 1. Akt von Gaspare Spontinis *La Vestale*, in der Partitur



Notenbeispiel 50: T. 536–546 von Gädes Potpourri *Spontini und Carl Maria von Weber*



Notenbeispiel 51: T. 150–155 aus dem Moderato des Finales, 1. Akt von Gaspare Spontinis *La Vestale*

In der linken Hand fügte Gäde der Melodie eine Begleitung hinzu, die so in der Partitur nicht wiederzufinden ist. Die ersten beiden Takte des Motivs werden gespiegelt, indem ein Quartsprung statt einem Quartfall stattfindet und die Rhythmik der rechten Hand mit einer Achtelnote, einer punktierten 16tel-, einer 32tel- und einer abschließenden Achtelnote gefolgt von einer Achtelpause aufgegriffen wird (siehe Notenbeispiel 50). Mit diesem rhythmischen Motiv wird die rechte Hand fast den ganzen Abschnitt hindurch akkordisch begleitet – nur unterbrochen in T. 555, wo repetierte 32tel-Noten auf dem Grundton B in Oktaven übernehmen – und durch sie in T. 558 das Potpourri beendet. Mit der Ältesten der vier Opern endet Gädes Vergleich, wobei die Musik aus *La Vestale* das „Grande Finale“ gleichsam einer Erkennungsmelodie bildet.

Die Betrachtung dieses Potpourris zeigt, dass eine Opernbearbeitung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts viel mehr sein konnte als eine rein musikalische Rezeption von Bühnenwerken im privaten Kontext: Sie diente mitunter auch der öffentlichen kulturpolitischen Positionierung. Gädes Ansicht ist hier eindeutig, denn er verlieh seiner Zusammenstellung eine Signatur, mit der er darauf hinweisen wollte, dass Spontinis Opern für den preußischen Staat bereits leisteten, was sich Kritiker von den Opern Webers erhofften: eine Identität stiftende, nationale Opernmusik. Dies demonstrierte er durch die nur kurzen, vergleichsweise wenige Takte umfassenden Melodien aus Webers *Freischütz* gegenüber der quantitativen Übermacht der spontinischen Opern. Bewusst positionierte er sich innerhalb der theaterpolitischen Diskussionen in Berlin indem er aus Spontinis Opern zahlreiche qualitative Opernzitate wählte und die Relevanz von Webers *Freischütz* mit minimalen Ausschnitten wenig aussagekräftiger Passagen herunterspielte.

Gädes Potpourri war somit weit mehr als eine reine Aneinanderreihung von beliebten Opernmelodien zu unterhaltenden oder pädagogischen Zwecken. In seiner Bearbeitung schwingt eine musikästhetische, politische Positionierung mit, die die beträchtliche Rolle, die das Musiktheater im Alltag der Berliner:innen zwischen 1815 und 1828 spielte, widerspiegelt. Dabei leistete die Gattung Potpourri etwas, das reine Variationswerke nicht vermochten: Sie enthielt eine Botschaft an die Spielenden, die nur durch die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Musik am Klavier entschlüsselt werden konnte. Gädes Potpourri beinhaltete auch die Besonderheiten solcher Arrangements, die von Zeitgenossen geschätzt wurden:

> [...] betrachtet man aber das Potpourri in seiner reinen ursprünglichen Gestalt – was man doch bei Würdigung einer Gattung thun muss – so lässt sich wol nicht läugnen, dass es sehr bedeutende und ganz eigenthümliche Vortheile gewährt. [...] Wenn man ein wohlgeordnetes Potpourri hört, so glaubt man, man durchwandle einige Partien eines Parkes: – beim Eintritt begrüsst uns ein düsterer, schattiger Baumgang, allmählig wird er lichter und lichter und auf einmal stehen wir an einem heitern Wiesenplane; nur eine kleine Wendung und uns überrascht eine freundliche italische Partie (Siciliano); aus einem kurzen Gestripp [!] treten wir in eine pathetische französische Allee und so wandeln wir fort und fort, bis wir am Ende ein Plätzchen gelangen, was uns vor Allem zusagt und wo wir entzückt verweilen![160]

[160] Rezension des *Potpourri concertant pour le Violon avec Accompagnement de deux Violons, Alto et Basse, compose par C.G. Henning. Oeuvre 11. Pr. 18 Gr. Leipzig chez H.A. Probst*, in: *BamZ* 3/10 (08.03.1826), S. 75.

Dieser Autor verglich in der *BamZ* ein Potpourri mit einem vielseitig und aufwändig gestalteten Park, dessen Ziel es war, mit immer wieder neuen Überraschungen und Höhepunkten das Publikum am Ende schließlich in Begeisterung zu versetzen. Bei Gädes Potpourri sorgt die finale Interpretation seiner Zusammenstellung für eben jene Begeisterung, bei der man am Ende „entzückt verweil[t]". Das hier gewählte Beispiel zeigt, dass dieser scheinbar oberflächlichen Gattung durch eine gezielte Selektion und Zusammenstellung von Opernmelodien eine facettenreiche Tiefe verliehen werden konnte, was erklärt, warum Potpourris bis in das 20. Jahrhundert hinein beliebt blieben. Den Potpourris aufgrund der Fluidität der Gattungen Variation, Potpourri und Fantasie sehr ähnlichen Opernbearbeitungen, die oftmals Elemente einer der drei Genannten enthielten, waren die ab den 1820er Jahren in Berlin ebenfalls sehr beliebten Opernfantasien, die im folgenden Teilkapitel näher betrachtet werden.

6.3 Die Fantasie, das Rondeau und andere Bearbeitungsformen von Opernmelodien

In seiner Dissertation *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantaisies written on Opera Themes in the Romantic Era* inkludiert Charles Suttoni in den Begriff „Opera Fantasy" sowohl Potpourris, als auch Variatioswerke und Fantasien (oder Capricen).[161] Er arbeitet jedoch heraus, dass das Verständnis einer Opernfantasie in den 1820er und 1830er Jahren differenzierter war, als in dem von ihm betrachteten, späteren Zeitraum ab 1840. Die fruchtbarste Quelle von Melodien für Fantasien waren dabei die gesanglichen Vorträge in den Opernaufführungen, deren Themen aus ihrem dramatischen Kontext herausgeholt und im Anschluss unabhängig von ihrem ursprünglichen Bühnenwerk in Fantasien verwendet wurden.[162] In dieser Arbeit wird daher die von Suttoni zusammengefasste, 1829 herrschende Definition einer Opernfantasie übernommen, die Carl Czerny in *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 beschreibt: Das Fantasieren als eine Form der Improvisation, bei dem ein oder mehrere Themen weiterentwickelt werden. Sowohl das Potpourri, das beliebte Opernmelodien mit modulierten Übergängen vereint, als auch die Variation zählte Czerny gesondert auf.[163] Da im Rahmen dieser Arbeit viele Opernfantasien nicht eingesehen werden konnten, soll primär eine Orientierung an den Titeln der Verlagsprodukte erfolgen. Bei sogenannten „Fantasien", „Rondeaus", „Ricordanzas" oder „Impromptus"

161 Vgl. Das Kapitel „The Fantasy in Musical Life" in: Suttoni, *Piano and Opera*, S. 13–59.

162 Ebenda, S. 29.

163 Ebenda, S. 26.

über Opernmelodien, die in der Ära Brühls häufig auf dem Berliner Musikalienmarkt angeboten wurden, wird daher von einer ähnlichen gearteten Gattung ausgegangen. Sowohl Elemente der Variation als auch des Potpourris können dabei in solchen Fantasien enthalten sein, sodass zwischen Kompositionen auch von Zeitgenossen nicht immer klar definierte Grenzen gezogen werden konnten. Opernfantasien schrieb man im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sowohl als virtuose und brillante Stücke für Konzerte, als auch in Form von leicht fasslicher Unterhaltungsmusik für den Gebrauch von Dilettant:innen.[164]

Diese Instrumentalstücke, die parallel weiterhin oft in ihrer ursprünglichen Form als Finalsätze von Klaviersonaten existierten, hatten meist eine langsame Einleitung und verarbeiteten im Anschluss ein Opernthema als mehrfach wiederkehrenden Hauptteil, oder setzten sich musikalisch modulierend und variierend mit verschiedenen Themen auseinander.[165] Solche brillanten Opernbearbeitungen, in denen die Dramatik der Oper, die sich in der Regel erst bei ihrer Aufführung auf der Bühne als Ganzes entfaltet, mit Hilfe eines Ausschnittes – meist einer beliebten Arie – nachempfunden oder neu konstruiert wird, sind weitestgehend eigenständige Kompositionen von Virtuosen wie Ferdinand Ries (1784–1838), Ignaz Moscheles (1794–1870) oder im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts Franz Liszt (1811–1886), Louis Moreau Gottschalk (1829–1869) und Sigismund Thalberg (1812–1871).[166]

Der im 19. Jahrhundert sehr allgemein verwendete Ausdruck „Fantasie" definiert nicht immer klar, wie die Kompositionen aufgebaut sind.[167] Die zeitgenössische Schwammigkeit der Begrifflichkeiten machte nicht nur den Arrangeuren die Benennung ihres Stückes schwer, sondern auch den Rezensenten der Werke zu schaffen, wie aus einer Rezension einer bei Schlesinger erschienenen *Ballade de la Dame blanche, Fantaisie pour la Flûte avec Accomp. de Piano*, op. 81 (VN 1370) von Antoine Benoit Tran-

---

164 Diese sind relativ gut erforscht, siehe z.B. Suttoni, *Piano and Opera*; Dagmar Teepe, Art. „Fantasie, 19. und 20. Jahrhundert", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15977 [21.06.2022]; Christopher D.S. Field, Eugene Helm und William Drabkin, Art. „Fantasia", in: *Grove Music Online*, Oxford 2001, Link: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048 [06.09.2022]; Michele Calella, „‚Norma' ohne Worte, oder: Wie ‚erzählen' Opernfantasien?", in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. 71–87.

165 Ulrich Leisinger, Art. „Rondeau – Rondo, Das instrumentale Rondo", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/373529 [21.06.2022].

166 Sumner Lott, *The Social Wolds of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 47.

167 Teepe, Art. *Fantasie, 19. und 20. Jahrhundert*.

quille Berbiguier (1782–1835) im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* 1826 hervorgeht: „Die Ballade aus der Dame blanche ist das Thema zu 7 etwas freien Variationen, und das wird dann eine Fantasie genannt. Die Var. sind übrigens nicht übel und nicht leicht.“,[168] schrieb der Autor, wobei deutlich wird, dass hier Fantasie und Variation schwer voneinander abgegrenzt werden konnten. In demselben Blatt konnte man ein Jahr später über *La Ricordanza. Fantasie piour le Pianoforte. Composée et tirée de l'Opéra: Le Maçon d'Auber* op. 76 von Friedrich Kalkbrenner, die in Berlin bei Lischke erschienen war, lesen: „Eine artige Musik, die nicht sehr schwierig ist und so als Phantasie – d.h. nach dem modernen Künstler-Wörterbuche, als ein Ding von dem man eigentlich nicht weiss was es ist und bedeuten soll – unter der Masse mit hinläuft.“[169] Die beiden Rezensionen dokumentieren, dass es Opernfantasien für diverse spieltechnische Ansprüche gab und diese nicht nur als Virtuos:innenstücke konzipiert waren.

6.3.1 Verwendete Opernmelodien und Besetzungen

Wie repräsentativ die verwendeten Opernmelodien in den in der Ära Brühls in den Berliner Musikverlagen gedruckten Opernfantasien für die zeitgenössische Berliner Opernrezeption sind, ist schwer abzuschätzen. Insbesondere bei den Bearbeitungen von bekannten Virtuos:innen handelt es sich meist um Nachdrucke, die der Popularität solcher Stücke beim Publikum wegen in Berliner Verlagen angefertigt und verkauft wurden. Lediglich bei Fantasien oder Rondeaus von lokalen Bearbeitern wie dem bereits im Zusammenhang mit seinen Variationswerken vorgestellten Johann Friedrich Kelz ist damit zu rechnen, dass seine Werke, zum Beispiel ein *Rondoletto über ein Thema aus Oberon* op. 116 (erschienen ca. 1827/1828 bei Lischke) oder eine *Introduction und Rondo über Melodien aus Euryanthe und dem Freischütz* op. 96 (erschienen ca. 1824/1825 bei Trautwein) für zweihändiges Klavier, in Berlin erstmals gedruckt wurden. Bei Kelz kann man davon ausgehen, dass er die Themen in seinen Bearbeitungen nach ihrer Beliebtheit oder der Popularität des Bühnenwerkes, aus dem sie stammten, auswählte, um den Unterhaltungswert der Musikalien zu steigern. Dass nur Rondos über Melodien aus Webers tagesaktuellen Opern, die beim Berliner Publikum sehr beliebt waren, von Kelz geschrieben wurden, zeigt, dass er in diesem Fall auf den Berliner Spielplan und die Vorlieben des Publikums reagierte: bei dem *Rondoletto* op. 116 auf den Wunsch der Berliner:innen, Webers letzte Oper *Oberon* endlich auf der

168 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 15 (07.10.1826), S. 115.
169 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 38 (17.03.1827), S. 358.

Bühne der Residenzstadt zu sehen[170] und im Fall der *Introduction* und des *Rondos* op. 96 vermutlich als vergleichende Reflexion der bereits 1823 in Wien uraufgeführten, in Berlin jedoch erst am 23. Dezember 1825 erstaufgeführten Oper *Euryanthe* mit dem erfolgreichen, 1821 erstmals gehörten *Freischütz*. Opernmelodien zum Fantasieren wurden von Virtuos:innen aber auch als Hommage an bereits verstorbene Komponist:innen, Kolleg:innen oder hochgestellte Persönlichkeiten wie Könige ausgewählt.[171] Charles Suttoni bemerkt in seiner Dissertation, dass Opernfantasien, Rondeaus und Capricen primär für das Klavier publiziert wurden.[172] In den Berliner Verlagen erschienen zwischen 1815 und 1828 insgesamt 63 als Fantasien, Rondeaus, Capricen oder ähnliches bezeichnete Musikalien mit Opernmelodien für zwei- oder vierhändiges Klavier (siehe Tab. 3). Nur wenige Werke weichen von der Klavierbesetzung ab, wobei auffällt, dass solche abweichenden Instrumentationen überwiegend das Klavier enthalten und durch Flöte oder Violine ergänzt werden.

Für Flöte und Klavier komponierte der international bekannte Flötenvirtuose Louis Drouet (1792–1873) 1824 eine Fantasie über die Arie *Largo factotum* (VN 1261) aus Rossinis *Barbier de Sevilla*, eine *Fantaisie facile* über die Arie *Di piacer mi balza il cor* (VN 1260) aus *La gazza ladra* von Rossini und eine *Fantaisie facile* über eine Favorit-Romanze aus *Otello* (VN 1270), ebenfalls von Rossini, die allesamt bei Schlesinger gedruckt wurden. Für die gleiche Besetzung und im gleichen Verlag erschienen außerdem um das Jahr 1825 eine Fantasie über *Leise, leise, fromme Weise*, den *Jägerchor* und einen Walzer (op. 80, VN 1339) sowie eine über zwei weitere Motive aus Webers *Freischütz* (op. 77, VN 1338), ungefähr 1826 eine Fantasie über Themen aus Boieldieus *La Dame blanche* (op. 82, VN 1370) und um 1827 eine Fantasie über zwei Themen aus Hérolds Oper *Marie* (op. 84, VN 1420), geschrieben von dem französischen Flötenvirtuosen Benôit Tranquille Berbiguier. Für Soloflöte – genauso wie für andere Soloinstrumente neben dem Klavier – konnte man selten Fantasien aus Berliner Musikverlagen kaufen; das Magazin für Kunst, Geographie und Musik bot ab 1824 jedoch eine *Fantaisie et Variations sur un Thême favori de Rossini* op. 12 von dem Berliner Flötisten, Komponisten und königlichen Kammermusikus Karl Anton Schönfeld (ca. 1819 bis ca. 1842) an. Neben dem Klavier scheint folglich die Flöte als virtuoses Soloinstrument bei den Freizeitmusiker:innen in Berlin besonders beliebt gewesen zu sein (vgl. Tab. 11).

---

170 Zur Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers *Oberon* siehe Kapitel 8.1.2.

171 Suttoni, *Piano and Opera*, S. 60f.

172 Ebenda, S. 36.

6.3.2 Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Fantasien

Einer der Sammelbände der vermutlich aus Berlin oder einer anderen, sich in der Nähe Berlins befindenden, preußischen Stadt stammenden Dorothee Misch in der Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main,[173] der bereits in Kapitel 3.3 genauer betrachtet wurde, suggeriert anhand der Anordnung der dort enthaltenen Drucke die erfolgte Auseinandersetzung mit Opern in einer Kombination aus Fantasie und Klavierauszug. Misch, die offenbar von den Werken des aus Bonn stammenden Komponisten und Klaviervirtuosen Ferdinand Ries begeistert war, vereinte in diesem Band zwei „Rondeaus" oder „Rondos" für Klavier zweihändig mit Klavierauszügen von weiteren Stücken der Opern, aus denen die von Ries gewählten Melodien stammten. Bei den Drucken handelt es sich um Nachdrucke aus dem Verlag von Lischke,[174] nämlich um *Au Bachá rendons hommage (Singt dem grossen Bassa Lieder) Choer de Mozart, arrangé en Rondeau* op. 88/3 (VN 1475) und *Rondo pour le Piano-Forte sur un Air de Rossini Una voce poco fa* op. 88/2 (VN 1543).[175]

Das erste Rondeau befindet sich an dritter Stelle des Sammelbandes, nach einem zweihändigen Klavierauszug der Ouvertüre von Mozarts *Don Giovanni* (arrangiert von A.E. Müller, Leipzig, Peters, VN 812) und Aubers *La Neige* (Berlin, Lischke, VN 1756). Direkt im Anschluss hat Misch als Nr. 4 ein Arrangement für Klavier zweihändig von ausgewählten Arien aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Mainz, Schott, VN 2171), aus der auch das Thema des voranstehenden Ries'schen Rondeaus stammt, einbinden lassen. Der in dem Rondeau thematisierte Chor *Singt dem großen Bassa Lieder* ist in dem Druck Nr. 4 nicht enthalten. An fünfter Stelle folgt im Sammelband das zweite Rondo von Ries mit der Arie *Una voce poco fa* aus Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. Direkt im Anschluss an dieses Rondo wollte sich Misch offenbar weiter mit Rossinis Oper auseinandersetzen, denn an sechster Stelle des Sammelbandes ist die Ouvertüre der zuvor themengebenden Oper (Hamburg, Böhme, ohne VN), diesmal jedoch für vierhändiges Klavier, eingebunden.

---

173 Sammelband D-F, Signatur: Mus.pr. Q 50/673, Nr. 3 und 5.

174 Ursprünglich erschienen die in 1819–1820 als Nr. 2 und 3 der während Ries' Aufenthalt in London entstandenen drei Rondos für Klavier op. 88, Nr. 1–3 im Royal Harmonic Institution von Welsh in London. Das erste Rondo basiert auf der Romanze *Gentille Annette* aus Boieldieus Oper *Le petit chaperon rouge*, siehe Cecil Hill, *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue* (= University of New England monographs, Bd. 1), Armidale 1977, S. 87f., und Philipp Leibbrandt, *Die Kammermusik von Ferdinand Ries: Trio bis Oktett*, Diss., Univ. München 2020, S. 344.

175 Ferdinand Ries, *Au Bachá rendons hommage (Singt dem grossen Bassa Lieder) Choer de Mozart, arrangé en Rondeau pour le Piano-Forte* (op. 88/3), Berlin bei Lischke, VN 1475, und Ferdinand Ries, *Rondo pour le Piano-Forte sur un Air de Rossini Una voce poco fa* (op. 88/2), Berlin bei Lischke, VN 1543, beide Exemplare befinden sich, in: D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 50/673 (Nr. 3 und 5).

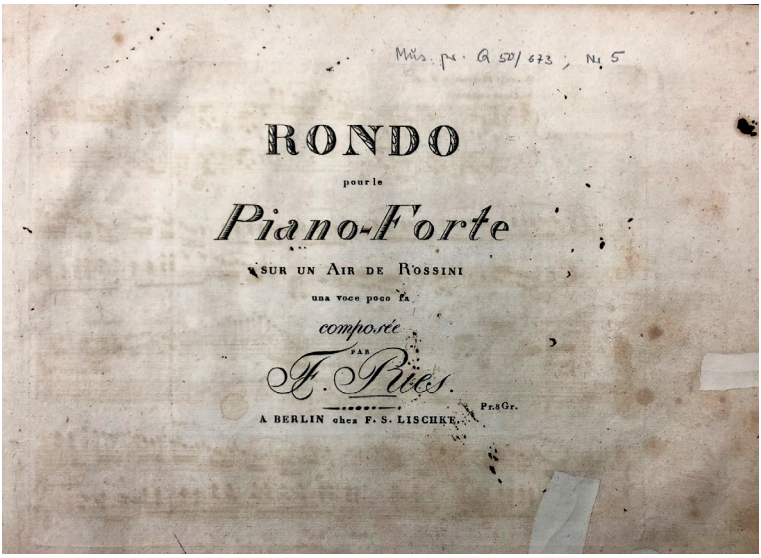


Abbildung 42: Titelblatt des *Rondo pour le Piano-Forte sur un Air de Rossini Una voce poco fa* von Ferdinand Ries, Berlin bei Lischke, VN 1543, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus.pr. Q 50/673, Nr. 5



Abbildung 43: Titelblatt von *Au Bachá rendons hommage (Singt dem grossen Bassa Lieder) Choer de Mozart, arrangé en Rondeau pour le Piano-Forte* von Ferdinand Ries, Berlin bei Lischke, VN 1475, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus.pr. Q 50/673, Nr. 3

Auch das darauffolgende Stück ist für Klavier vierhändig arrangiert und bietet eine erneute Reflexion des ersten Ries'schen Rondeaus mit Hilfe der Ouvertüre aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Berlin, Laue, VN 40). Danach kehrt Misch zu Ries und Rossini zurück, indem sie die *Variations pour le Piano-Forté à quatre mains, sur l'air favori: Di tanti palpiti* WoO 28 von Ries (Offenbach, André, VN 4446) folgen ließ. Abschließend können diese Variationen im Sammelband durch die Ouvertüre von Rossinis *Tancredi* – wieder die melodiegebende Oper der vorangegangenen Ries'schen Opernbearbeitung – für Klavier vierhändig (Wien, S.A. Steiner, VN 2652) reflektiert und ergänzt werden.

Mischs Sammlung vermittelt, bis auf die ersten beiden Ouvertüren, den Eindruck, als hätte sie Mozart und Rossini direkt vergleichen wollen, wobei die Rondeaus und Variationswerke von Ries sie dazu inspirierten und sie dessen Gedanken mit Hilfe der Klavierauszüge weiterführte. Insbesondere Mozarts *Entführung aus dem Serail* scheint sie dabei intensiver beschäftigt zu haben. Die Oper stand in Berlin zwar kontinuierlich, aber dennoch relativ selten mit jährlich ein bis drei Aufführungen in den 1820er Jahren auf dem Spielplan.[176] Offenbar waren die Melodien Misch nicht so präsent wie die der Rossini'schen Opern, denn neben der Ouvertüre hatte sie das zusätzliche Spielen der beliebtesten Arien für nötig befunden. Rossinis *Il barbiere di Siviglia* war seit seiner Berliner Erstaufführung am 18. Juni 1822 im Königlichen Schauspielhaus bis 1824 hingegen sechs bis siebenmal aufgeführt worden. Erst ab 1825 ging die Zahl der jährlichen Aufführungen auf drei bis fünf zurück.[177] *Tancredi* wiederum war Misch möglicherweise noch aus den elf Aufführungen, die im Jahr 1818 der Erstaufführung der Oper am 5. Januar in der Königlichen Oper in Berlin folgten, bekannt. Das Bühnenwerk wurde 1819 noch siebenmal aufgeführt, danach gingen die Vorstellungen jedoch stark zurück auf eine bis drei jährlich.[178] Die beliebte Cavatine *Di tanti palpiti* hatte sich zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits mit Hilfe zahlreicher Variationswerke, wie denen von Ries, verselbstständigt (vgl. Kapitel 6.1.3.1) und war auch Misch vermutlich gut bekannt.

Welche Opern oder Opernkomponisten Misch bevorzugte, ist aus ihrer Notensammlung nicht herauslesbar. Die sich deutlich unterscheidende Auffassung von Rossini als Komponisten von Unterhaltungsmusik und Mozart als Erschaffer anspruchsvoller, über Jahrhunderte aktuell bleibender Opernmusik, die in Berlin zwischen 1815 und 1828 in den Kritiken der zeitgenössi-

176 Siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34169.

177 Siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34417.

178 Siehe https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34432.

schen Periodika vertreten wurde (vgl. Kapitel 4.1.1 und 6.1.3.1), spiegelt sich jedoch in den Titelblättern der Lischke'schen Nachdrucke wider.

Für 8 Groschen bekam man bei dem Rondo über Rossinis *Una voce poco fa* aus *Il Barbiere di Seviglia* ein relativ schlichtes Titelblatt, das einem Notentext von sechs Seiten voranstand (siehe Abb. 42), während das Rondeau über Mozarts *Singt dem großen Bassa Lieder* aus der *Entführung aus dem Serail* mit einem wesentlich aufwändigeren, in unterschiedlichen Schriftarten und mit Schleifen verzierten Titelblatt (siehe Abb. 43) und zehn Seiten Notentext für 12 Groschen zu kaufen war.

Der Nachdruck, der um 1822/1823 erschienen ist, lässt sich weder mit einer besonderen Aufführung von Mozarts Oper noch mit einem Konzert von Ferdinand Ries in Verbindung bringen. Der Komponist kehrte erst 1824 aus London in den deutschsprachigen Raum zurück und gab 1827 erstmals ein Konzert in Berlin,[179] wobei er die preußische Residenzstadt mit ihrer militärischen Prägung insgesamt wenig leiden konnte.[180] Sein Bruder Hubert war allerdings ab 1824 am Königlichen Theater in Berlin als Geiger angestellt,[181] was suggeriert, dass der ältere und bekanntere Ferdinand Ries zumindest in den Köpfen des Berliner Publikums ebenfalls präsent war.

Ries beschäftigte sich in seinen Werken oft mit Mozart und verwendete Themen aus Mozarts Opern in Klavierfantasien und Variationswerken, aber auch in eigenen Kompositionen, wie zum Beispiel dem Schlusssatz seines Klavierquintetts in h-Moll op. 74, in welches er eine Hommage an Pedrillios Romanze *In Mohrenland gefangen war* aus dem 3. Akt der *Entführung aus dem Serail* einbrachte.[182] Obwohl der Komponist selbst selten persönlich in der Residenzstadt auftrat, waren seine Werke als Konzertrepertoire in Berlin populär.[183] Die zahlreichen Nachdrucke der

---

179 Zumindest wird dies in der *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 72 (10.04.1827), Sp. 575, über Ries' Konzert am 25. Januar 1827 erwähnt: „Aus Berlin [...] Mit großer Freude erwähnen wir dagegen das Konzert des berühmten Ferdinand Ries, der sich zum ersten Male hier hören ließ." Das Konzert in Berlin brachte Ries offenbar eher finanzielle Verluste als Gewinne ein, obwohl er beim Berliner Publikum gut ankam. Am 30. Januar 1827 spielte er zudem Konzert-Variationen als Zwischenaktmusik im Königstädtischen Theater, siehe Cecil Hill (Hrsg.), *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente* (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 27), Bonn 1982, S. 297 und 300.

180 Vgl. Leibbrand, *Die Kammermusik von Ferdinand Ries*, S. 484–486.

181 Ebenda, S. 460.

182 Ebenda, S. 376f.

183 Z.B. bei einem von Carl Möser gegebenen Konzert am 09.02.1823, siehe *AmZ* 25/9 (26.02.1823), Sp. 142f., am 26.02. und 02.10.1823 in einem Konzert der Zwillingsschwestern Eva (1807–1830) und Caroline Lithander (1807–1880), siehe *AmZ* 25/12 (19.03.1823), Sp. 186 und *AmZ* 25/46 (12.11.1823), Sp. 754; am 15.05.1823 in einem Konzert der zwölfjährigen Hamburgerin Louise David, siehe *AmZ* 25/26 (25.06.1823), Sp. 418; am 23.10.1823 in einem Konzert zum Besten des Friedrichsstiftes, siehe *AmZ* 25/46 (12.11.1823), Sp. 755 u.a.

Ries'schen Rondos op. 88/2 und 3, die nicht nur die Berliner Musikverlage, sondern auch viele weitere Verlage im deutschsprachigen Raum verkauften, dokumentieren die Beliebtheit der Ries'schen Opernbearbeitungen. Das Rondeau über *Singt dem großen Bassa Lieder* lobte man zum Beispiel in der Rezension eines Druckes von Peters in Leipzig aufgrund der Wahl des zugrundeliegenden Themas und der Verarbeitung der Melodie durch den Komponisten 1823 in der *AmZ*:

> Himmel, was giebt ein Genie, wie Mozart, nicht alles her, wovon noch lange nach seinem Tode die Leute zulangen, damit sich Brot verdienen, und, wenn sie es recht machen, vielen Andern Vergnügen bereiten können! Hr. R. hat es hier wirklich recht gemacht, und so kann er auch vielen Andern damit Vergnügen bereiten. Die Rede ist von dem Chor aus der Entführung: Singt dem grossen Bassa Lieder – zu diesem hat Hr, R. erst eine kurze Einleitung geschrieben, die auf die Hauptgedanken jenes Chors anspielt; wie er bekanntlich so etwas gar gut auszuführen versteht. Dann kömmt das Chor selbst, und dies wird nicht in abgesetzten Variationen durchgenommen – ein Verfahren, das, wenn es nicht mit ganz sonderlichem Geiste, besonders mit der Fähigkeit, wahrhaft Neues in Figuren und Ausführung zu erfinden, unternommen wird, durch tausendfältigen Gebrauch endlich fast zum Ueberdruss werden muss – sondern es wird darüber und auf seine Veranlassung viel und mancherley Angemessenes und Unterhaltendes fortlaufend, nach Art eines Rondo, gesagt; was sich denn, nett und rasch weggespielt, recht artig ausnimmt, wenn es auch keine bedeutenden Ansprüche erfüllt, die es aber auch nicht macht. Es ist mithin ein angenehmes Unterhaltungsstück und auch weder schwerer, noch leichter auszuführen, als der nicht Ungeübte es sich am liebsten wünscht.[184]

Der Rezensent konstatierte den spieltechnischen Anspruch des Rondeaus als einen mittleren Schwierigkeitsgrad, der für fortgeschrittene Pianist:innen zufriedenstellende Unterhaltung zur Verfügung stellte. Dorothée Misch war folglich keine Anfängerin auf dem Klavier, als sie sich diese Sammlung von Drucken zusammenbinden ließ. Sowohl die Rezension in der *AmZ*, als auch die Sammlung Mischs und die zahlreichen Nachdrucke aus den Berliner Musikverlagen zeigen, dass Ries' Opernbearbeitungen, genauso wie seine eigenen Kompositionen, in den 1820er Jahren allgemein geschätzt wurden.[185] Die Opernfantasien über Melodien aus Rossinis

---

184 Rezension: „*Al Bascia si faccia onore. Choeur de Mozart, arrangé en Rondo pour le Pianoforte par Ferd. Ries.* Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)", in: *AmZ* 25/23 (04.06.1823), Sp. 376.

185 Ries gab seit 1809 als reisender Klaviervirtuose europaweit Konzerte und war zudem als Beethoven-Schüler bekannt und geschätzt. Er etablierte sich als produktiver Komponist durch Salonmusik (wie Opernfantasien, Variationswerke etc.) aber auch durch „ernste" Musik mit höherem musikalischen Anspruch, die er

Opern stießen bei zeitgenössischen Kritikern aber nicht nur auf positive Resonanz:

> Riessche Kompositionen müssen vor allem klassifizirt werden; denn es giebt keinen so zweiseitigen – man möchte sagen, doppelzüngigen Mann, als Herr Ries als Künstler ist. Wer die meisten seiner neuern Kompositionen, namentlich seine sogenannten Fantasien und Potpourri's von Rossinischen und andern Gewürzen ansieht, der muss ihn für eines der modischen Talentmännerchen halten, allenfalls von mehr Pianoforteroutine, als einige andere – für den musikalischen Lakaien des modernsten und wässerigsten Thees. Angenehme, aber durchweg charakterlose Melodien, moderne, meist hundertmal gehörte, selten neue Figuren, eine gewisse Fülle, die aber nicht sowohl durch kräftige und reiche Modulation, als durch Vollgriffigkeit bewirkt ist, ein loser – oft sehr loser Zusammenhang, überall aber eine Behandlung, die von grosser Kenntniss des Fortepiano zeigt; das wären die Züge, mit denen man diese Kompositionen bezeichnen könnte, aus denen man das obige Urtheil über den Komponisten abstrahiren müsste. [...] Ein so fähiger und bewährter Künstler kann nur durch Aeusserlichkeiten zu einer Verläugnung seines Genius, zu seiner unwürdigen Arbeiten verleitet werden. In ökonomischer Beziehung würde dieser Handlungsweise ein Irrthum zum Grunde liegen. Denn welcher Verleger würde nicht für die vortreffliche Schöpfung von Ries, die alle Moden des Tages und Jahres und hundert Generationen der leicht wiegenden Geschöpfgen von demselben Ries überdauern, ohne bei ihrer Klarheit auch nur im Anfange ein kleineres Publikum befürchten zu lassen – welcher Verleger würde nicht für jene Arbeiten gern doppeltes Honorar geben?[186]

Ries' Opernbearbeitungen standen folglich, trotz der zugrundeliegenden Themen, nicht für triviale Unterhaltungsmusik, sondern für anspruchsvolle Musikalien. Die Rezension in der *BamZ* lässt darauf schließen, dass sich der Name des Komponisten gut verkaufte, wie auch der Sammelband von Dorothée Misch dokumentiert. Ries passte sich geschickt an die Bedürfnisse des Musikalienmarktes an und reagierte auf die aktuelle musikalische Mode mit von den Verlegern dank seines bekannten Namens gut bezahlten Arbeiten für diverse Zielgruppen.

Damit stellte Ries als Klaviervirtuose keine Ausnahme dar – bekannte Namen beförderten den Verkauf von Opernfantasien und wurden daher

---

nicht nur in seinen Konzerten selbst spielte, sondern die auch von anderen professionell und in der Freizeit Musizierenden als Konzertrepertoire geschätzt wurde, siehe Christoph Hust, Art. „Ries, Ferdinand", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48779 [27.06.2022].

186 *BamZ* 1/28 (14.07.1824), S. 241–243.

von den Berliner Musikverleger:innen bevorzugt verlegt und nachgedruckt. Auch die Werke des böhmischen Komponisten, Pianisten und Dirigenten Ignaz Moscheles, der durch Konzertauftritte und seine Tätigkeit als gesuchter Lehrer[187] äußerst bekannt war, wurden zahlreich publiziert. Moscheles hatte eine solche Masse von Variationswerken, Fantasien und Rondos über beliebte (Opern)Melodien geschrieben, dass ihm 1826 von der zeitgenössischen Presse unterstellt wurde, er könne einem Verleger ein leeres Blatt Papier mit seinem Namen vorlegen und dennoch ein hohes Honorar dafür verlangen, wie die Rezension der in den Augen des Kritikers der *BamZ* minderwertigen *Trois rondeaux brillants, composés pour le Pianoforte sur des motifs favoris du vaudeville allemande: les Viennois à Berlin op. 67*, die bei Schlesinger in Berlin erschienen waren, verrät:

> Nun, was lässt sich darüber sagen? Es sind Rondo's, zu denen „die Wiener in Berlin" begeistert haben. Sie sind glatt, modern, elegant, von Moscheles unterschrieben und empfehlen sich zur Fingerübung und Unterhaltung solcher Scholaren, bei denen es im musikalischen Treiben auf Fingerübung und Unterhaltung abgesehen ist. Auch werden in eleganten Zirkeln, wo man sie vorträgt, angenehme Erinnerungen an die Kunstgenüsse in den Ranglogen erweckt werden und jeder Beisitzer solcher Gesellschaften wird unbedenklich diese Rondo's allen übrigen Modesachen gleichstellen. – Uebrigens kann selbst Herr von Rothschild keines so glücklichen Kredits geniessen, als die Häuser Moscheles und Kalkbrenner bei Herrn Schlesinger (* und allen andern Verlegern, denk' ich. M.). Jener muss doch wenigstens einen Schuld- oder Empfangsschein ausstellen. Aber diese schicken blankes Papier mit ihrem Namen in die Welt und ziehen dafür Summen; damit kein missbrauch mit dem bianco getrieben werde, setzen sie Noten bei. Aber die Hauptsache ist doch immer der Name und das Geld.[188]

Selbst wenn dem Rezensenten die *Trois Rondeaux* an sich nicht gefielen – der Name Moscheles, genauso wie der des Klaviervirtuosen Friedrich Kalkbrenner, versprach Schlesingers Kundschaft eine bereits durch den

---

187 Vgl. Christoph Hust, Art. „Moscheles, Ignaz, BIOGRAPHIE", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48500 [20.06.2022].

188 Rezension: „*Trois rondeaux brillants, composés pour le Pianoforte sur des motifs favoris du vaudeville allemande: les Viennois à Berlin, par I. Moscheles.* Berlin bei Schlesinger. Preis von No. 1. 17 ½ Sgr., No. 2. 12 ½ Sgr., No. 3. 15 Sgr.", in: *BamZ* 3/12 (22.03.1826), S. 90f. Ob es sich bei dem Druck um einen Nachdruck handelte, konnte nicht ermittelt werden. Die Rondeaus erschienen, außer bei Schlesinger, auch bei Spehr in Braunschweig, Cranz bzw. Böhme in Hamburg, und André in Offenbach, vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Komponisten gewohnte, unterhaltsame Auseinandersetzung mit der Liederposse *Die Wiener in Berlin* nach der besuchten Theateraufführung. Die aus österreichischen Volksliedern und Melodien zusammengestellte Wiener Lokalposse von Carl von Holtei mit Musik von Heinrich August Marschner wurde vermutlich am 14. Juni 1824 in Berlin erstaufgeführt[189] und begeisterte das dortige Publikum. Ihr „große[r] Verdienst, den Zuschauer zu belustigen, ohne ihn zu tief zur niedern Volksklasse herabzuziehen"[190] resultierte in zahlreichen Variationswerken, Fantasien, Rondos, Tänzen, Potpourris und Arrangements im Klavierauszug, für Gitarre und andere Instrumente von deren Beliebtheit nicht nur Schlesinger, sondern auch Lischke, Christiani, Trautwein und das Magazin für Kunst, Geographie und Musik profitierten (siehe Tab. 10).

Moscheles widmete die *Rondeaux brillants* der Pariser Bankiersgattin Nanette Valentin, geb. Dellevie (ca. 1784–1848), die unter anderem eine Bekannte der Berliner Salonnière Rahel Varnhagen von Ense (1771–1833) war. Das Thema des ersten der drei, für fortgeschrittene Pianist:innen geeigneten Rondos ist das als Volks- und Kinderlied bekannte Stück *Kommt a Vogerl geflogen*, das bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts als Volkslied in Tiroler Mundart populär war. Es erlangte durch *Die Wiener in Berlin*, dessen Klavierauszug um das Jahr 1824 bei Christiani erschien, große Verbreitung.[191] Als zweites Thema wählte Moscheles das Lied des Franz aus dem Finale *Daß das G'spiel nix G'scheites war* und als drittes das Lied der Louise *In Berlin sagt er mußt du sein*. Die *Trois Rondeaux* erschienen bei Schlesinger im Hochformat und waren einzeln mit den Plattennummern 1348 bis 1350 erhältlich.[192] Dass Schlesinger Moscheles' Rondeaus druckte und dem Komponisten vermutlich ein großzügiges Honorar für seine Werke zahlte, zeigt einerseits, dass in Berlin ein großes Interesse an der Posse *Die Wiener in Berlin* herrschte, und andererseits, dass Moscheles als Arrangeur solcher Opernbearbeitungen sehr beliebt

189 Möglicherweise wurde das Bühnenwerk bei dieser ersten Aufführung in Berlin auch uraufgeführt. Laut Till Gerrit Waidelich, , Art. „Marschner, Heinrich August, WERKE, Bühnenwerke", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57642 [13.12.2022] war die Uraufführung am 24. August 1825 im Theater am Linckeschen Bade in Dresden. Da die Berliner Aufführung laut https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830, ID: 34118 aber früher war, kann das von Waidelich angegebene Datum nicht stimmen.

190 *BamZ* 1/29 (21.06.1824), S. 253.

191 Erich Otto Deutsch, „‚Kommt a Vogerl geflogen' Woher und wohin?", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 13 (1958), S. 253–257.

192 Betrachtet wurde hier das Exemplar: Ignaz Moscheles, *Trois rondeaux brillants, composés pour le Pianoforte sur des motifs favoris du vaudeville allemand: les Viennois à Berlin et Dédiés à Madame Nanette Vallentin*, Berlin, Schlesinger, VN 1348–1350 [ca. 1825], D-B, Signatur: Mus. 4755.

war, denn von ihm erschienen zwischen 1815 und 1828 diverse (Nach)-Drucke auf dem Berliner Musikalienmarkt (vgl. Tab. 13).[193]

Trotz aller Kritik waren Opernfantasien, Variationswerke, Potpourris und andere musikalische Beschäftigungsformen mit Opernmelodien im Berlin der Ära Brühls eine beliebte Art von Opernbearbeitung für den Musikunterricht und zur Unterhaltung oder intellektuellen Auseinandersetzung mit Opernmelodien. Aufgrund der Fluidität der Gattungen sind die Derivate nicht immer einwandfrei einer der Kategorien zuzuordnen, denn jede Gattung kann Elemente der anderen enthalten. Insbesondere bei Opernfantasien kann der kompositorische Eigenanteil des Bearbeiters so hoch sein, dass man sie genau genommen als eigenständige Kompositionen werten müsste. Die verwendeten Melodien wurden weiterentwickelt, ihre musikalischen Gedanken fortgeführt und es wurde melodisch, harmonisch und rhythmisch experimentiert, wodurch manche Fantasien den Weg in zukünftige musikalische Richtungen eröffnen konnten. Gemeinsam mit den bisher hier vorgestellten Bearbeitungsarten trugen sie dazu bei, dass Opernmelodien sich außerhalb der Bühne verselbstständigen konnten. Opernfantasien, Variationswerke, Potpourris, Tänze und Klavierauszüge erschienen jedoch überwiegend für zweihändiges und vierhändiges Klavier. Obwohl das Instrument im 19. Jahrhundert äußerst populär war und auch in Berlin, überwiegend von einem weiblichen Publikum, gespielt wurde, gab es auch Abnehmer:innen für anderweitig kammermusikalisch besetzte Opernbearbeitungen. Dabei schien der Fokus weniger auf Unterhaltungsmusik, wie Fantasien, Variationswerken oder Tänzen gelegen zu haben, als auf dem Nachspielen ganzer Opern oder Teilen von Opern. Die originalen Opernpartituren mussten für solche Besetzungen reduziert werden, wodurch die sogenannten Opernreduktionen entstanden, die im folgenden Kapitel genauer betrachtet werden.

193 Vgl. auch die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienen Opernbearbeitungen mit Melodien aus *Die Wiener in Berlin* sowie die Bearbeitungen von Ignaz Moscheles: https://doi.org/10.25366/2024.105.

7 Opernreduktionen für verschiedene Instrumente: Transfer von der Bühne in den heimischen und pädagogischen Kontext

Obwohl der Klavierauszug das gängigste Mittel war, eine Oper in der eigenen Wohnung zu erleben, zeugt die rege Produktion von Opernmusik für weitere kammermusikalische Besetzungen davon, dass sich nicht jeder Berliner und nicht jede Berlinerin allein mit Klavierbearbeitungen zufriedengab. Stattdessen konnte das Berliner Publikum zu der Reduktion eines Bühnenwerkes greifen, die dessen Orchestermusik mit Gesang auf kleinere instrumentale Besetzungen reduzierte. Die Besetzungen reichten von Opern für Militär- oder Harmoniemusik (siehe Kapitel 4) über Streichquartett oder -quintett, Flötenquartett, Gitarre oder Harfe bis hin zur Orgel. Die klangliche Qualität der Bearbeitungen wich, abhängig von den Fähigkeiten des Arrangeurs und der instrumentalen Besetzung, nicht nur erheblich vom Original ab, sondern unterschied sich auch innerhalb der Reduktionen voneinander. Ihr Zweck war vielseitig und variierte von pädagogischen Zwecken über reine gesellschaftliche oder private Unterhaltung bis hin zu öffentlichen Aufführungen in kleinerem Kontext.[1]

Bei Opernreduktionen für kleinere kammermusikalische Besetzungen oder solistischen Besetzungen ging unweigerlich ein großer Teil der ursprünglichen instrumentalen Wirkung eines Bühnenwerkes verloren. Insbesondere charakteristische Klangfarben von Instrumenten, wie zum Beispiel das Solohorn zu Beginn der *Freischütz*-Ouvertüre, konnten nicht gleichwertig abgebildet werden. Der Fokus der Opernreduktionen lag folglich primär auf der Melodie sowie, bei akkordfähigen Instrumenten oder Besetzungen für mehrere Instrumente, auf der Harmonik des ursprünglichen Werkes.[2] Insbesondere die Elimination der harmonischen Strukturen, die bei Reduktionen für Soloinstrumente oder Duette nicht akkordfähiger Instrumente erfolgen musste, veranlasste einige Zeitgenossen zwischen 1815 und 1828 zur Kritik dieser Opernbearbeitungen:

> Sollten denn die Verleger nun etwa anfangen, sich solcher Verlagswerke zu schämen? Gott behüte, nein. Schämen sich doch Musiker, wie C.F. Ebers, nicht, (der freilich wohl noch nie etwas Tüchtiges aus eigenem Vermögen gemacht hat) ihre Namen zu solchen Un-

1 Gesine Schröder, Art. „Bearbeitung, Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung, Reduktion und Arrangement", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51227 [26.07.2022].

2 Ebenda.

> sinns-Geburten herzugeben! Und schämen sollte sich das jeder Ehrenmann und jeder, der nur irgend etwas mehr, als Notenschreiben kann! Dann könnten die Verleger solche, für die Kunst und ihren Zustand bei uns, wahre Schand-Artikel nicht verlegen. Aber das Publikum!! – Ach, man sage doch das nicht. Das Publikum überhaupt hat immer einen sehr richtigen Takt im Urtheilen über Musikwerke. Man gebe ihm nur wahrhafte Musik, Melodieen, die unmittelbar von Herzen kommen, die einfach und natürlich, nicht seiltänzerische Kunstfertigkeiten fordern, und – es wird solche Producte gern vergessen. „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen", – – Nro. 1. ist ein „Allegro marciale." Man denke sich das für zwei Flöten! Dürfte ich doch den Artikel „Ueber Arrangiren" im 1ten Hefte der Cäcilia noch einmal abschreiben! Aber solche Musiker, die solches treiben, lesen und verstehens am Ende doch nicht!![3]

In dieser Rezension über die *Sämmtliche*[n] *Ballets aus der Oper: die Vestalin. Musik von Spontini. Für 2 Flöten eingerichtet* von Carl Friedrich Ebers im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* empörte sich der Autor über den im Magazin für Kunst, Geographie und Musik erschienenen Druck und deutete an, dass ein kunstliebendes Publikum mit intuitiver Urteilsfähigkeit von solchen Musikalien Abstand nehme. Die Auswertung der in den Berliner Musikverlagen in der Ära Brühls erschienenen Opernbearbeitungen gibt jedoch ein anderes Bild ab: Opernreduktionen nahmen bei der Berliner Verlagsproduktion von Opernbearbeitungen zwischen 1815 und 1828 an Häufigkeit den zweiten Platz hinter den zweihändigen Klavierauszügen ein und machten damit 17 % der Berliner Opernbearbeitungen aus (siehe Tab. 3 und Figur 3).

Dabei produzierten Concha und Lischke von allen Berliner Verleger:innen die meisten Opernreduktionen.[4] Insgesamt 184 Reduktionen von Bühnenwerken konnten bei Concha und Lischke für die Ära Brühls ermittelt werden – an erster Stelle Bearbeitungen für Gitarre und Singstimme (60), auf dem zweiten Platz Ausgaben für zwei Flöten (31), gefolgt von zwei Violinen (27), Klavier oder Gitarre und Singstimme (14) und Flöte solo (11). Für Schlesinger, der ähnlich viele Opernbearbeitungen wie Concha und Lischke in seinem Verlag herausgab und hier an zweiter Stelle steht, konnten insgesamt 78 Opernreduktionen aus seiner Produktion ermittelt werden. Bei Schlesinger bilden dabei Besetzungen für

---

[3] Rezension: „Sämmtliche Ballets aus der Oper: die Vestalin. Musik von Spontini. Für 2 Flöten eingerichtet von C.F. Ebers. 2 Lieferungen. Jede 18 ggr. Ohne Angabe des Verlegers. [Magazin für Kunst, Geographie und Musik]", in: *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 15 (07.10.1826), S. 113f.

[4] Siehe die ihm Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen: https://doi.org/10.25366/2024.105.

zwei Flöten (12) die Spitze, dicht gefolgt von denen für Gitarre und Singstimme (10), für Streichquartett (10) und für zwei Violinen (6). Opernreduktionen für zwei Flöten waren folglich besonders populär im Berlin der Ära Brühls, was auch die Verlagsprodukte aus dem Kunst- und Industrie-Comptoir bezeugen: Obwohl nur insgesamt 16 Opernreduktionen aus diesem Verlag ermittelt werden konnten, übertreffen die Werke für zwei Flöten mit elf Drucken um das elffache alle anderen Besetzungen (jeweils ein Druck für Streichquartett, Flöte solo, Flötenquartett, Violine und Klavier und Violine oder Flöte solo).

Die schon vor 1820 gegründeten Berliner Musikverlage versorgten die Bevölkerung der Residenzstadt offenbar hinreichend mit Opernreduktionen, denn bei den in den folgenden Jahren hinzukommenden Firmen von Laue, Cosmar & Krause, Wagenführ, Trautwein oder dem Magazin für Kunst, Geographie und Musik sind nur wenige solcher Opernbearbeitungen gedruckt worden. Gröbenschütz & Seiler, in deren Sortiment nur eine einzige Opernreduktion (die Romanze *Dans un délire* aus Isouards *Joconde* für Klavier oder Harfe und Gesang) ermittelt werden konnte, sahen offenbar bereits vor 1820 keinen Bedarf für die Produktion von Opernreduktionen in ihrem Verlag mehr. Zu groß schien die Konkurrenz der anderen Berliner Musikverlage gewesen zu sein.[5]

Im Gegensatz zu Tänzen, Variationswerken und Fantasien waren Opernreduktionen Musikalien, die ihre Aktualität lange beibehielten. Dennoch bestand ein Bedarf an neuen Bearbeitungen, denn jede (beliebte) Oper, die erstmals auf dem Berliner Spielplan stand, wollte vom Publikum auch in kleineren Besetzungen nachmusiziert werden. Concha und Lischke, die ihre Musikalien primär in den Berliner Tageszeitungen bewarben und selten in Blättern außerhalb der Residenzstadt, schienen dabei den größten Kundenkreis in Berlin gehabt zu haben, während Schlesinger zum Beispiel seine Opernreduktionen auch in überregionalen Periodika anbot und diese unter anderem bei Händlern in Leipzig erhältlich waren. Concha und Lischke hatten folglich genügend Kundschaft vor Ort, die ihr großes Angebot von Opernreduktionen kaufte, was den Bedarf von Opernmusik in kleinen kammermusikalischen Besetzungen als Rezeptionsmedium jenseits der Bühne in Berlin dokumentiert.

[5] Möglicherweise erschienen nach 1828 in den nach 1820 gegründeten Verlagen weitere Opernreduktionen, da sich manche Firmen am Ende der Ära Brühls erst am Beginn ihrer Verlagsgeschichte befanden. Die Ermittlung dieser Reduktionen bleibt jedoch ein Forschungsdesiderat, das aufgrund des begrenzten Betrachtungszeitraums in dieser Arbeit nicht erfüllt werden kann.

7.1 Opernreduktionen, instrumentale Besetzung und Gender im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts

Die instrumentalen Besetzungen von Opernreduktionen geben Hinweise auf die Zielgruppe, für die sie geschrieben waren. Insbesondere Frauen stand im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Wahl des Musikinstruments nicht vollkommen frei. Bereits in Kapitel 3.2.1 zeichnet sich bei der Erörterung der musikalischen Ausbildung von Berliner:innen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ab, dass das Geschlecht das Instrumentalspiel beeinflusste. Während Männern in dieser Hinsicht keine gesellschaftlichen Schranken auferlegt waren und aus allem Verfügbaren frei gewählt werden konnte, erkannte man bei Frauen nur Musikinstrumente an, die der Repräsentation ihrer Weiblichkeit dienten. Dabei waren bestimmte Instrumente entweder aufgrund ihrer Spielpraxis oder der ihnen zugeschriebenen Funktionen (z.B. ihrer Verwendung in der Militärmusik) „männlich" oder „weiblich" konnotiert.[6]

Dies hatte zur Folge, dass für Frauen nur wenige Musikinstrumente als schicklich galten: neben dem Klavier und der Glasharmonika erlaubte man den heranwachsenden Töchtern, die Gitarre und Harfe zu spielen und zu singen. Jegliche Blas- und Streichinstrumente wurden als für Frauen ungeeignet erachtet, da sie das Gesicht zu hässlichen Grimassen zwangen, oder zu heftige Arm- und Körperbewegungen hervorriefen, sodass die Schönheit einer Frau damit zunichte gemacht würde und sie nicht mehr dem zeitgenössischen ästhetischen Ideal entspräche.[7] Die strengen bür-

---

6 Melanie Unseld, Art. „Instrumente. 1. Einleitung", in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 288f.

7 Freia Hoffmann und Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 77), Hildesheim u.a. 2013, S. [7]f. Als Frau im 18. und frühen 19. Jahrhundert die freie Wahl des Musikinstrumentes zu haben war allein in den venezianischen Mädchenkonservatorien möglich, von denen der Musikpädagoge Johann Adam Hiller Ende des 18. Jahrhunderts beeindruckt berichtet: „Alle Instrumente, selbst der Contraviolon, wurden von jungen Frauenzimmern gespielt", siehe Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig 1774, Vorrede, S. X, zitiert nach: Dorothea Hofmann, „Das Frauenbild des Musikpädagogen Johann Adam Hiller – fortschrittlich oder konservativ?", in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 3), Herbolzheim 2002, S. 165–175, hier S. 173. Die Attraktion, die diese Frauenorchester darstellten, zog viele Reisende an, die nicht nur aufgrund der qualitativ hochwertigen Musik, sondern auch aus Neugier die Konzerte besuchten. Bei ihren Aufführungen schirmte man Orchester und Chor jedoch vom Publikum durch ein Gitter und zum Teil eine verdeckte Aufstellung so ab, dass sie beim Musizieren nicht vollständig den Blicken des Publikums

gerlichen Vorgaben bezüglich der Instrumentenwahl wurden aber nicht von allen Berlinerinnen befolgt, wie in den folgenden Kapiteln anhand von Quellen gezeigt werden kann. Die allgemeine, über das Klavierspielen hinausgehende, musikalische Ausbildung von Mädchen und Frauen zwischen 1815 und 1828 im deutschsprachigen Raum ist bisher noch nicht tiefergehend erforscht worden.[8] Ebenso bleiben lokale, berlinspezifische Methoden der Musikerziehung von Kindern ein Desiderat der musikhistorischen Forschung.[9]

Als von der Natur gegebene Methode des Musizierens wurde im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem der Gesang angesehen. Gesangsunterricht bildete daher auch in öffentlichen Bildungseinrichtungen einen Bestandteil des Lehrplans. Das Singen machte ein Segment eines erstrebenswerten Weiblichkeitsideals aus und entsprach den ruhigen Wesen, als die Frauen in der Gesellschaft erscheinen sollten. Musikinstrumente, die dieses ruhige Ideal beförderten, waren das Klavier, die Harfe, die Glasharmonika und die Gitarre.[10] Die Rollenverteilung innerhalb der

---

ausgeliefert waren, siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 174f.

8 Eine Ausnahme bildet die veraltete Dissertation von Krille, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)* von 1838. Musiklehrerinnen und ihren Unterricht im europäischen Raum untersucht z.B. Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*.

9 Einige kurze Abschnitte sind der Musikerziehung in: Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, gewidmet, genauso in: Karl Heinrich Ehrenfort, *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*, Mainz u.a. 2005. Eine biographisch auf einen Lehrer zentrierte Untersuchung liefert z.B.: Rainer Lorenz, *Musikpädagogik in den ersten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel Carl Gottlieb Herings* (= Musikpädagogik, Bd. 26), Mainz u.a. 1988. Mit institutioneller Musikerziehung setzt sich z.B. auseinander: Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), Regensburg 1973. Mit Mädchenbildung allgemein setzen sich z.B. auseinander: Gisela Schreiner, *Mädchenbildung in Kurmainz im 18. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Residenzstadt* (= Geschichtliche Landeskunde, Bd. 65), Stuttgart 2007; Daniela Wagner, *Mädchenbildung als Objekt staatlicher Reformpolitik. Preußen und Österreich 1780–1809*, Diss. Univ. Trier 2010; Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), *Der weite Schulweg der Mädchen. Die Geschichte der Mädchenbildung als Beispiel der Geschichte anthropologischer Vorurteile* (= Schriftenreihe zum Bayerischen Schulmuseum Ichenhausen, Bd. 9), Bad Heilbronn 1990; Elke Kleinau (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Bd. 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main u.a. 1996; James C. Albisetti, *Mädchen- und Frauenbildung im 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn 2007; Wiltrud Ulrike Drechsel (Hrsg.), *Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, Bd. 21), Bremen 2001 u.v.m.

10 Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 241–242 und 289.

Familie war insbesondere in bürgerlichen Kreisen klar geregelt: Der Mann kümmerte sich um Geschäftliches, wobei ihm die Musik zur Bildung und zum Genuss in der Freizeit dienen sollte, während der Frau der häusliche Raum und die Besorgung der Hauswirtschaft sowie die Kindererziehung und Fürsorge als Mutter zugewiesen wurde. Sie sorgte zudem durch Musik für die Unterhaltung von Familie und Gästen; beiden Geschlechtern diente das Musizieren darüber hinaus dem Füllen einer durch den Mangel an Beschäftigung entstandenen Freizeit.[11] Eine Kritik in der *AmZ* wies 1817 darauf hin, dass diese Rollenverteilung, entweder aus finanziellen Mängeln oder aufgrund eines (Frei)Zeitmangels, zum Teil nur wenig Zeit für die ausgiebige Beschäftigung mit Musik übrigließ:

> In einer kürzlich erschienenen Schrift: Ueber Selbstkunde, Menschenkenntnis und den Umgang mit Menschen, von Carl Nicolai, sind Bemerkungen über das Musiktreiben enthalten, über welche man in einer mus. Zeit. Wol mit dem Verf. rechten darf, indem er dadurch aller Halbheit und Mittelmässigkeit Thor und Thür öffnet. Nachdem er nämlich mit Recht die Erlernung irgend eines Instruments (als herrliches Mittel zur Selbstbeschäftigung) und zwar so früh als möglich (um mit dem Mechanischen vertraut zu werden) empfohlen hat, warnt er, zu viel Stunden auf die Musik zu verwenden, und solche Zeit dem Geschäft, oder der Ausbildung anderer Art zu entziehen. (Allerdings richtig! Es ist ein unangenehmer Anblick, einen Virtuosen zu treffen, der kein gebildeter Mann ist, insofern sich dies vereinigen lässt; oder einen Beamten, der, statt seinen Beruf zu verwalten, geigt!) Nun aber sagt Hr. N. „doch, den Mann ruft wol noch das Geschäft ab, es fordert ihn unvermeidbar: die Frauen aber sitzen daheim, ohne dass ein bestimmtes Geschäft sie mahnt." (Nun, wäre das so: dann wäre es ihnen ja noch eher vergönnt, mehr Zeit auf die Musik zu wenden? Aber nein!) „Sie sind daher besonders davor zu warnen, nicht zu viele Zeit an die Musik zu wenden. Glauben sie Virtuosinnen in der Kunst werden zu wollen, so leidet doch jedesmal die Wirthschaft darunter." (Mehr aber gewiss durch die Casinos, Ressourcen-Bälle, Spielassembleen, Theegesellschaften etc., wozu sich immer Zeit findet.) „Ganz vorzüglich aber warnen wir sie davor, der Eitelkeit nicht so viel Raum zu geben, dass sie sich öffentlich hören lassen; die zarte Weiblichkeit leidet darunter, denn die Frau gehört nicht für das Publicum, sondern für das Haus." Hiermit ist nun über alle Liebhaber-Concerte der Stab gebrochen, und Kunstfreunde müssten auf solche Genüsse Verzicht leisten, wenn die Frauen nicht vor Andern singen dürfen. Freylich ist nichts widriger, als wenn eine Dilettantin vom Musikdirector um des lieben Gewinnstes halben wie ein Paradepferd gehandhabt wird, und wol mag darunter die Weiblichkeit leiden: aber es ist dagegen nicht löblich, wenn ein wirklich gebildeter Musikverein sich zu öffentlichen Productionen von Meis-

[11] Ebenda, S. 233–239.

> terwerken versteht, u. dann ein ebenfalls gebildetes u. empfängliches Auditorium um sich versammlet? Alles Geld und alle Zeit, auf Musik verwendet, ist verloren, wenn dadurch nicht etwas wahrhaft Anhörenswerthes errungen wird. Dies besteht aber nicht gerade in Trillern und Passagen, deren Uebung ein Virtheil des Lebens erfordert, will man sie vollkommen machen, sondern im richtigen und schönen Vortrage, sey es auch nur eines Liedchens oder Tanzes. Zu bedauern ist der Ehemann, der das rhythmenlose Geklimper seiner Hälfte auf verstimmter Guitarre anhören soll, weil Madame nicht „zu viel Zeit auf die Musik verwendet hat."[12]

Das Ideal blieb folglich für Männer, genauso wie für Frauen, dass sie weder zu viel noch zu wenig Zeit für das Erlernen eines Musikinstrumentes aufbringen sollten. Dabei kam der Frau als Unterhalterin im häuslichen Raum wesentlich mehr Verantwortung im Musikunterricht zu, denn man sah Musik nicht nur als Mittel, potenzielle Ehemänner für sich einzunehmen, sondern auch als Zeichen, dass ihre Fähigkeiten nach der Eheschließung an die Kinder weitergegeben werden konnten.[13] Gleichzeitig wird in dem Artikel auch deutlich, dass öffentlich in Konzerten auftretende Frauen nicht gerne gesehen waren. Dies erklärt die auffällige Knappheit an Virtuosinnen – außer Sängerinnen – die in der Ära Brühls zu beobachten ist. Bis auf wenige Ausnahmen traten instrumental musizierende Virtuosinnen erst nach 1830 vermehrt auf.[14]

Die intellektuelle Unterforderung, die aufgrund der oberflächlichen Frauenbildung entstehen konnte, belastete, verbunden mit übermäßiger Freizeit, mitunter die Psyche schwer, was nicht selten bei finanziell gut gestellten Frauen eine bleierne Langeweile hervorrief. Dieser Ausschnitt aus den im *Morgenblatt für gebildete Stände* in Briefen publizierten *Glaubensansichten* gibt einen – zwar fiktionalen aber dennoch vermutlich übertragbaren – Einblick, wie eintönig sich das Leben einer gesellschaftlich und finanziell privilegierten Frau im 19. Jahrhundert mitunter gestaltete:

> In meiner Lebensweise und in meinen Beschäftigungen hing ich noch immer dem vornehmen Müßiggang nach, der keine eigentliche Arbeit, keinen ausdauernden Fleiß, kein bestimmtes Tagwerk kennt; ich stickte, zeichnete, las, spielte Guitarre, ging spazieren, und fühlte es in mir immer hohler und hohler werden, da mir so alle äußre Selbstständigkeit im Leben fehlte, [...].[15]

---

12 *AmZ* 19/29 (16.07.1817), Sp. 498f.

13 Krille, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau*, S. 21.

14 Vgl. Freia Hoffmann und Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 77), Hildesheim u.a. 2013.

15 „Glaubensansichten. In Briefen einiger Freunde. Emma an Adelheid", in: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 114 (13.05.1818), S. 454.

Um dieser Langeweile, die das Statussymbol des „vornehmen Müßiggangs“ hervorrief, entgegenzuwirken und zumindest über einen Teil ihres Lebens selbst bestimmen zu können, suchten sich einige Frauen karitative Aufgaben oder erteilten Musikunterricht. Viele unverheiratete Frauen oder Witwen ergriffen jedoch auch notwendigerweise den Beruf einer Musiklehrerin, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.[16] Aufgrund dieser geschlechterspezifischen Musikerziehung ist davon auszugehen, dass die in der Ära Brühls bei Berliner Musikverlagen erschienenen, zahlreichen Opernreduktionen aufgrund ihrer instrumentalen Besetzungen bereits Rückschlüsse auf die jeweiligen Abnehmer:innen erlauben. Für welche Kundschaft die verschiedenen Reduktionen konzipiert waren, soll im Folgenden erörtert werden.

7.2 Opernreduktionen für Blasinstrumente

Blasinstrumente wurden im Berlin der Ära Brühls primär von Männern gespielt, weswegen man davon ausgehen kann, dass Opernreduktionen aus Berliner Musikverlagen für Bläserbesetzungen vor allem von Männern gekauft wurden, für Männer konzipiert und auf ihre Ansprüche ausgerichtet waren. Von allen Blasinstrumenten schien man in der Residenzstadt die Flöte am meisten zu favorisieren. Dies suggerieren die zahlreichen Opernreduktionen für verschiedene Flötenbesetzungen, die in den Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 herausgegeben wurden. Nur vereinzelt erschienen hingegen Reduktionen für andere blasinstrumentale Besetzungen: Bei Schlesinger konnte man Duette für zwei Fagotte aus Friedrich Heinrich Himmels Oper *Die Sylphen* (UA: 14. April 1806 in Berlin), für zwei Klarinetten und Fagott aus Webers *Freischütz* oder *Pièces choisies de l’Opéra Geusalemme deliberats* von Vincenzo Righini (UA: 17. Januar 1803 in Berlin) arrangiert für Klarinette solo, und bei Lischke die Ouverture von Boieldieus *Le Calif de Bagdad* (UA: 16. September 1800 in Paris, EA in Berlin: 13. März 1803) für zwei Klarinetten aus eigener Verlagsproduktion erwerben.

Für Flöten gestaltete sich das Angebot im Vergleich um ein Vielfaches reicher: Neben Reduktionen für Soloflöte oder zwei Flöten[17] publizierten die Verlage Bearbeitungen für Flöte und Gitarre, Violine, Orchester, Harfe, Streichquartett oder Klavier, sowie drei Flöten, Flötenquartett

16 Vgl. Brigitte Vedder, Art. „4. Musikpädagogin“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 377–379, hier S. 378.

17 Allein 77 der 297 ermittelten Reduktionen sind für zwei Flöten (57) oder Flöte solo (20).

oder -quintett[18] (vgl. Tab. 11).[19] Allein 31 Reduktionen für zwei Flöten wurden 1815 bis 1828 bei Lischke herausgegeben, während Schlesinger zwölf und das Kunst- und Industrie-Comptoir elf druckte. Für Soloflöte erschienen bei Lischke immerhin elf Werke, dem Schlesinger mit sechs Drucken gegenüberstand. Die zahlreichen Reduktionen für Flötenmusik dokumentieren die Beliebtheit der Flöte seit Friedrich II., dessen Instrumentenwahl dafür gesorgt hatte, dass die Zahl der Flötisten enorm zunahm und die Flöte für die folgenden Jahrzehnte zu einem bei Berufsmusikern und Liebhabern oft gewählten Instrument machte.[20]

Dass dennoch einige Frauen Flöte spielten, obwohl über das lange 19. Jahrhundert hinweg Blasinstrumente als „männlich" und „unweiblich" angesehen wurden und man der Meinung war, nicht nur die körperliche Konstitution hindere Frauen daran, ein Blasinstrument zu spielen, sondern auch die unästhetische Verzerrung des Gesichtes, die beim Musizieren auf diesen Instrumenten unweigerlich erfolgen musste,[21] zeigt dieser Ausschnitt aus Gustav Partheys *Jugenderinnerungen*:

> Mein Vater verdankte, wie schon bemerkt, die gute Aufnahme im Nikolaischen Hause seinem ausgezeichneten Flötenspiel, doch hörten wir mehrmals, wie er sich scherzend beklagte, daß seine beiden Frauen die Flöte nicht geliebt. Er nahm sie daher nur selten zur Hand. Desto mehr staunten wir, als eines Tages laute Flötenmusik aus des Vaters Zimmer herüberschallte, und wir beim Eintritte sahen, daß er ein glänzendes Flötenduett mit einer uns unbekannten Dame ausführte. Es war dies eine ältliche verwittwete Frau von Ehrenberg aus Gera, die auf der Durchreise meinen Vater, als einen früheren Bekannten, aufsuchte. Sie blieb zum Essen, und gefiel uns allen wegen ihres freundlichen anspruchlosen Wesens. Es war viel vom Flötenspiel die Rede und da erregte es die allgemeinste Heiterkeit, als sie uns mittheilte, daß sie zweimal verheirathet gewesen, und daß ihre beiden Männer die Flöte nicht hätten leiden können. Diese Uebereinstimmung mit dem Schicksale meines Vaters gab zu manchem Scherze Veranlassung. Nach der Abreise der Frau von Ehrenberg wanderte meines Vaters Flöte sehr bald in ihr

18 Als Flötenquartett wurde die Besetzung von einer Flöte, zwei Violinen, Viola und Cello bezeichnet, bei einem Quintett wurde eine zweite Viola hinzugefügt.

19 Vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen mit Flötenbesetzung unter https://doi.org/10.25366/2024.105. Ausgeklammert werden in diesem Kapitel die Opernreduktionen für Militär- und Harmoniemusik, die in Kapitel 4 bereits gesondert betrachtet wurden; selbstverständlich handelt es sich bei diesen Werken auch um Opernreduktionen für Blasinstrumente.

20 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 211.

21 Melanie Unseld, Art. „6. Blasinstrumente", in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 291.

> braunledernes Futteral zurück, und kam seitdem fast gar nicht mehr zum Vorschein.[22]

Die Flöte, die zuweilen etwas schrill klingen kann, packte Friedrich Parthey aufgrund ihrer Unbeliebtheit im eigenen Haus im fortgeschrittenen Alter also nur aus, um mit seiner adligen Bekannten zu Musizieren. Die Frau stammte allerdings nicht aus Berlin, war zudem verwitwet und fortgeschrittenen Alters. Die Flöte schien sie jedoch bereits früher gespielt zu haben, denn die Ablehnung ihrer verstorbenen Ehemänner gegen dieses Instrument wurde ebenfalls erwähnt. Dennoch steht die Witwe aus Gera beispielhaft dafür, dass Frauen im 19. Jahrhundert durchaus Flöte spielten und das Instrument von weiblichen Laien zwar selten gewählt wurde, aber mitunter bei ihnen vorkam, worauf auch die Selbstverständlichkeit, mit der Gustav von der Flöte spielenden Dame berichtete, schließen lässt.

Trotz der auch durch die Militärmusik bedingten engen Assoziation von Flöten mit männlichen Instrumentalisten gab es daher vermutlich auch in Berlin einige wenige Flötistinnen unter den musikalischen Laien, noch wenigere aber unter den professionellen Musikerinnen. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein waren Virtuosinnen auf der Flöte äußerst selten, weswegen sie aufgrund ihrer Abnormität eher einen Unterhaltungswert hatten, statt wegen der Virtuosität auf ihrem Instrument Schlagzeilen zu machen.[23] Ein außergewöhnliches Beispiel hierfür ist die Flötistin und Sängerin Wilhelmine Schulz (1798–1839), die am 16. Mai 1817 und 26. April 1818 gemeinsam mit der Violinistin Friederike Klinsing (geb. ca. 1800) in Berlin zwei Konzerte gab. Als Tochter des Berliner Kammermusikus und Flötisten A. Schulz hatte sie ihre musikalische Ausbildung, genauso wie ihr Bruder Carl Schulz (1796–1816), bei ihrem Vater erhalten und die Virtuosität auf ihrem Instrument so weit gebracht, dass sie Flötenkonzerte von Benoît-Tranquille Berbiguier „mit viel Fertigkeit und gutem Ton“ spielte.[24] Im Gegensatz zu ihrem Bruder Carl, der bereits mit 13 Jahren bei der Kapelle des Königlichen Nationaltheaters als Flötist angestellt wurde und zudem komponierte,[25] verfolgte Wilhelmine nach einigen Konzertreisen ihre Karriere als Flötistin nicht weiter, sondern gab nach ihrem Eintritt in den Opernchor der Königlichen Bühnen 1820 als Solosängerin ihr Debüt. In den folgenden Jahren arbeitete sie dort als Schauspielerin und Sängerin mit einer Spezialisierung auf komische Rollen und wurde nach ihrer Eheschließung mit dem Justizrat von Wrochem unter dessen Namen bekannt.[26]

---

22 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 115f.
23 Unseld, Art. *6. Blasinstrumente*, S. 291.
24 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 215.
25 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 527.
26 Ebenda, S. 653f.

Es ist auffällig, dass die professionelle Flötistin aus einer Musikerfamilie stammte, deren männliche Mitglieder die Flöte spielten und Familienmitglieder darauf unterrichten konnten. Von einem Lehrer, der nicht zur Familie gehörte, Unterricht für ihre Töchter auf einem derart für Frauen unangemessenen Instrument wie der Flöte geben zu lassen, wäre für Bürgersfamilien aufgrund der Unschicklichkeit wohl undenkbar gewesen, und Lehrerinnen gab es nur äußerst selten.[27] Unter adligen Frauen war die Flöte etwas verbreiteter, denen schon aufgrund der fehlenden bürgerlichen Konventionen eine freiere musikalische Entfaltung, die mitunter aus Provokation oder Langeweile ausgeübt wurde, offenstand. Dies erklärt auch, warum Gustav so selbstverständlich von der adligen Witwe sprach, die mit seinem Vater auf der Flöte musizierte. Solche Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm waren bei bürgerlichen Frauen äußerst selten. „Vermutlich hat das Bestreben der Bürger, ihre Töchter in Absetzung von der adligen „Sittenlosigkeit" besonders anständig zu erziehen, Nachahmungen meist verhindert", schreibt Freia Hoffmann über adlige Flötistinnen und ihre mögliche Rolle als Vorbild für bürgerliche Frauen.[28] Ob Lili Parthey ebenfalls die Flöte hätte erlernen dürfen, wäre ihre Wahl auf dieses Instrument gefallen, ist fraglich. Möglicherweise war das in ihrem Selbstverständnis als Frau und Bürgerstochter keine Option, und sie wählte ihr Instrument aus den für sie verfügbaren, ohne ein Blasinstrument in Erwägung zu ziehen.

Die unterschiedlichen Bedürfnisse hinsichtlich der musikalischen Freizeitgestaltung von Männern und Frauen forderten unterschiedliche Arten von Opernbearbeitungen, um diese zufriedenstellend erfüllen zu können. Während man für Frauen meist leichte, unterhaltende, aber effektvolle Stücke für Klavier, Gesang, Gitarre oder Harfe intendierte, die sich oft auf ein häusliches Musizieren beschränkten, hatten Männer das Bedürfnis, ihre Freizeit außerhalb des von Frau und Familie dominierten Eigenheimes unter Gleichgesinnten zu verbringen. Im deutschsprachigen Raum dienten hierzu zahlreiche Freimaurerlogen, die nicht nur zum Austausch und zur Freizeitgestaltung ihrer männlichen Mitglieder genutzt wurden, sondern auch für ein dichtes, freundschaftliches Netzwerk zwischen den Männern sorgten,[29] denn Adlige und Bürger waren in den demokratisch organisierten Logen gleichberechtigt. In Berlin gab es viele Freimaurerlogen, denen Komponisten, professionelle Musiker und andere einflussreiche, musikliebende Berliner angehörten. Frauen waren in der Regel von den Logen ausgeschlossen.[30] Die Freizeitaktivitäten von Män-

27 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 212.

28 Ebenda, S. 211.

29 Sumner Lott, *The Social World of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 13f.

30 Vgl. Motschmann (Hrsg.), *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, S. 258–424. Eine Ausnahme war die *Große Loge Royal York zur Freundschaft*

nern der Mittel- und Oberschicht bedurften, um ihren gesellschaftlichen Status zu unterstreichen, verschiedener Eigenschaften. Neben dem Aspekt der Geselligkeit erachtete man Aktivitäten, die den Erwerb von neuen Kenntnissen und Fähigkeiten förderten, den Intellekt weiter ausbildeten und als männliche Tätigkeiten angesehen wurden, als angemessen. Im eigenen Heim konnten solche Freizeitaktivitäten nicht adäquat ausgeführt werden, insbesondere dann nicht, wenn der Bürger über eine große Familie und nur eine kleine Wohnung verfügte. Männer, die in ihrer Freizeit musizierten, spielten in der Regel nicht Klavier, sondern wählten Instrumente, die Frauen verboten waren: Streich- und Blasinstrumente.[31] Opernreduktionen für diese instrumentalen Besetzungen hatten daher oft einen ganz anderen spieltechnischen und intellektuellen Anspruch als solche für Gitarre und Gesang oder Klavier und ein Soloinstrument, wie in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet wird.

7.2.1 Die Bearbeiter für Flötenmusik

Unter den Musikern, die die Opernreduktionen für blasmusikalische Besetzungen aus den Berliner Musikverlagen kauften, waren sowohl Freizeitmusiker als auch professionelle Instrumentalisten. Letztere arrangierten viele der angebotenen Opernreduktionen, denn sie boten eine willkommene zusätzliche Einnahmequelle. Einer dieser professionellen Musiker war der Flötist Carl Gross, dessen Bearbeitung von Spontinis *Olimpia* für zwei Flöten bei dem Verleger Schlesinger für so viel Begeisterung sorgte, dass er diese im Druck herausbrachte, obwohl er den königlichen Kammermusikus sonst nicht mit Opernreduktionen für Flöte beauftragte:

> Nun war es aber dem Verleger nicht genug, die Klavierauszüge der Opern zu veröffentlichen, die zugänglichsten Sätze – Ouvertüre, Märsche, Ballette – wurden in jeder möglichen Anordnung gegeben: für Orchester, für Blasharmonie, für Quartett u.s.w. Ich war gegenwärtig, als ein Kammermusiker mit einem Begleiter in Schlesinger's Bureau trat und ihm die Ouvertüre zu Olympia, damals das rauschendste Musikstück, anbot: eingerichtet für zwei Flöten. Schlesinger, der außerordentlich zornmüthig sein konnte und das Anerbieten wahrscheinlich für Hohn gegen Spontini auffaßte, richtete schon einen gar bösen Blick auf den Antragsteller, als ich hinwarf, man könnte ja das Arrangement hören. Nun wurde denn geblasen (die Ankömmlinge hatten ihre Flöten mitgebracht); der alte Herr wiegte freundliche schmunzelnd sein Haupt nach dem Takte

in der Letzten Straße 24, zu der an Tagen, an denen keine Logenarbeiten stattfanden, auch die Ehefrauen der Logenmitglieder Zutritt hatten, genauso wie Angehörige fremder Logen oder Nichtmaurer, siehe ebenda S. 323.

31 Sumner Lott, *The Social World of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 14f.

> und es erschien die Ouvertüre zu Olympia und den erzumrauschten Diadochen, eingerichtet für zwei Flöten.[32]

Adolph Bernhard Marx beschrieb in seinen *Lebenserinnerungen*, wenngleich fraglos etwas idealisierend, wie Opernreduktionen zum Verleger gelangen konnten. Bei besagtem Kammermusikus handelte es sich um Carl Gross, der nur mit dieser einen Bearbeitung von Spontinis *Olimpia* für zwei Flöten (VN 1227) auf dem Berliner Musikmarkt zwischen 1815 und 1828 erschien[33] und über dessen Lebenslauf nichts bekannt ist. Dass Gross auf diese Weise seine Opernreduktion an Schlesinger verkaufte, ist daher gar nicht unrealistisch. Schlesinger hatte in der Regel eine Reihe von auf bestimmte Instrumentalbesetzungen spezialisierten Bearbeitern, zum Beispiel den bereits in Kapitel 6.1 als Experte für Flötenvariationen vorgestellten Johann Wilhelm Gabrielsky,[34] die er mit Reduktionen und anderen Opernbearbeitungen beauftragte.

Besonders oft verlegte Schlesinger aber Opernreduktionen für Flötenmusik, die von dem königlichen Kammermusikus, Flötisten und Pianisten der Berliner Opernkapelle, Louis Johann Alexander Horzizky (1798–1829), angefertigt wurden. Über den aus einer Musikerfamilie stammenden Sohn des am Berliner Hof angestellten Waldhornisten Johann Horzizky (ca. 1757–1837) ist nicht viel bekannt, vermutlich aufgrund seines frühen Todes mit 31 Jahren.[35] In Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon* findet sich nur wenig, das über die Erwähnung des Berufs und der Lebensdaten des Musikers hinausgeht: Der gebürtige Berliner demonstrierte bereits 1808 erst zehnjährig in Konzerten dem Publikum der Residenzstadt sein Talent auf dem Klavier. Nachdem er ab 1814 auch eigene

---

32 Marx, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. 241f.

33 Möglicherweise stammt von Gross auch ein bei Lischke und Gröbenschütz & Seiler erschienener *Leichter Cotillon nach Fiorella* (Oper von Auber) sowie eine *Sammlung der ausgewähltesten Tänze* bei Christiani, die jedoch aufgrund mangelnder Quellen dem Kammermusikus nicht zweifelsfrei zugeordnet werden konnten (siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105) – da in dem Eintrag zu dem Cotillon im *Handbuch der musikalischen Literatur*, Bd. 1828, S. 1221, lediglich der Nachname vermerkt ist, der zwischen 1815 und 1828 auf mehrere Musiker zutrifft, siehe Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 210f., könnte es sich auch um einen anderen Bearbeiter gehandelt haben.

34 Gabrielsky fertigte für Schlesinger z.B. verschiedene Flötenarrangements von Webers *Oberon* an, siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

35 Die Darstellung von Franz Lorenz (SL), Art. „Horzizky", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26933 [02.11.2021] über die Musikerfamilie fällt sehr knapp aus und beruht bezüglich Louis Johann Alexander lediglich auf dem Eintrag bei Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 257.

Konzerte als Flötenvirtuose gab, bekam er 1815 schließlich eine Anstellung als Flötist in der Königlichen Kapelle.[36] Von Horzizkys lokaler Bekanntheit und seinen musikalischen Fähigkeiten zu Lebzeiten, die ihn zu einem wichtigen Bearbeiter Schlesingers machten, zeugt der bereits in Kapitel 2.4.5.2 erwähnte Streit zwischen August Kuhn, dem Inhaber des Kunst- und Industrie-Comptoirs, und Schlesinger, der 1818 in den *Berlinischen Nachrichten* ausgetragen wurde. Der gute Ruf Horzizkys als Musiker und Bearbeiter wurde von Schlesinger im Zusammenhang mit dem Arrangement von Carl Blums *Schiffskapitän* für eine Flöte aus seinem Verlag betont.[37] Die in Berlin offenbar bekannten Fähigkeiten des Kammermusikus auf der Flöte verschafften ihm bei Schlesinger zwischen 1815 und 1828 diverse Aufträge für Opernbearbeitungen: Er bearbeitete den gesamten *Freischütz* von Weber für zwei Flöten (1822), Spontinis Festspiel *Lalla Rukh* für zwei Flöten (1822), Gürrlichs Ballett *Die glückliche Rückkehr* für Flöte und Gitarre (1819), die sieben beliebtesten Tänze daraus für Flöte solo (1817) sowie Blums *Schiffskapitän* für Flöte solo und Flöte oder Violine solo (1818). Außerdem druckte Schlesinger Horzizkys Variationen für Flöte solo und Klavier und Flöte (1822, über Favoritthemen aus *Der Freischütz* und 1819 über *La ci darem la mano* aus *Don Giovanni*), und der Kammermusikus arrangierte vier Hefte der Serie *Neueste Berliner Favorit-Tänze* mit Melodien aus Marschners *Die Wiener in Berlin* (1825), Gürrlichs Balletten *Die Deutschen Frauen* (1815) und *Die Glückliche Rückkehr* (1816) und Webers *Freischütz* sowie drei Hefte *Neueste Berliner Lieblingstänze* mit Themen aus Rossinis *Tancredi* (1819), Bernhard Anselm Webers *Arlequins Geburt* (1819) und Mozarts *Le Nozze di Figaro* (1821) für Flöte oder Violine solo.[38]

7.2.2 Spontinis *Olimpia* für zwei Flöten

Man kann davon ausgehen, dass Horzizky auch mit dem Arrangement der *Olimpia* für zwei Flöten beauftragt werden sollte, denn Schlesinger war, entgegen der Behauptung von Marx, der Herausgabe solcher Arrangements gegenüber nicht abgeneigt, wie die Produktion von Opernreduktionen in seinem Musikverlag dokumentiert. Wie konnte aber Carl Gross den Verleger von seiner Bearbeitung überzeugen? Zum einen musste

36 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 257.

37 Siehe Schlesingers Werbeanzeige für den Klavierauszug und das Arrangement für eine Flöte des Vaudevilles *Der Schiffskapitän* von Carl Blum, in: *Berlinischen Nachrichten* Beil. zu Nr. 48 (21.04.1818), o. Pag.

38 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, von Horzizky bearbeiteten Opernbearbeitungen, die zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Schlesinger dem weniger routinierten und bekannten Gross vermutlich ein geringeres Honorar für seine Arbeit zahlen, zum anderen bekam er für diese geringere Entlohnung eine dennoch zufriedenstellende oder möglicherweise sogar die Arbeiten Horzizkys übertreffende Bearbeitung. Für einen erfahrenen Geschäftsmann wie Schlesinger reichten diese Argumente wahrscheinlich aus, um einen weniger bekannten Bearbeiter auf der Titelseite der Reduktion in Kauf zu nehmen. Dass Gross in Berlin tatsächlich bekannter war, als die mangelnden Quellen über ihn vermuten lassen,[39] ist ebenfalls nicht auszuschließen. Als königlicher Kammermusikus trat der Flötist höchstwahrscheinlich in öffentlichen Konzerten auf und gab Instrumentalunterricht, wie es bei Berufsmusikern üblich war. Sein Name auf der Titelseite zeugte daher sicherlich zumindest in den Augen der Berliner Kundschaft von der Qualität des Inhaltes der Musikalie.

Schlesinger publizierte das Arrangement von Gross in einer *Auswahl der besten Stücke aus Olympia* für zwei Flöten in zwei Lieferungen,[40] wobei die Ouvertüre und der Triumphmarsch als erstes fertig waren und bereits Ende 1823 im *Literarisch-artistischen Anzeiger zum Freimüthigen und der Theaterzeitung* inseriert wurden.[41] Der gedruckte Triumphmarsch für zwei Flöten ist in der Universitätsbibliothek Regensburg überliefert.[42] Das Arrangement hat Gross nach G-Dur transponiert; in Partitur[43] und Klavierauszug[44] von *Olimpia* ist der Marsch in D-Dur notiert. Bei einem Abgleich der Flötenstimmen mit dem Schlesinger'schen Klavierauszug wird offensichtlich, dass Gross diesen nicht als Grundlage seines Arrangements genutzt haben kann. Nicht nur weichen Gesamtaufbau und Um-

---

39 Über den Kammermusikus konnte nichts ermittelt werden; er ist auch nicht, wie die meisten der anderen Bearbeiter, in Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* zu finden.

40 *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen* Nr. 2 (04.05.1824), o. Pag.

41 *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen und der Theater-Zeitung* Nr. 11 (27.12.1823), o. Pag.

42 Carl Gross, *Triumphmarsch aus der grossen Oper Olimpia vom Ritter Spontini für zwei Flöten arrangirt*, Berlin, Schlesinger, VN 1227 [ca. 1823], D-Ru, Signatur: 999/Mus. 5,5,7, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-ubr21690-3 [28.07.2022]).

43 Siehe die handschriftliche Partitur von Spontinis *Olimpia* aus dem Dresdner Opernarchiv: Gaspare Spontini, *Olimpie*, [s.l.], Teilautograph, [ca. 1825], D-Dl, Signatur: Mus.4308-F-517, (online: http://digital.slub-dresden.de/id379938855 [07.09.2022]).

44 Gaspare Spontini, *Olimpia, grosse Oper in 3 Acten in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von* [...], *Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten mit deutschem und französischem Texte*, Berlin, Schlesinger, VN 1158, D-Mbs, Signatur: St.th. 477–1/3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00136623page=6,7 [11.05.2022]).

fang (Klavierauszug: 303 Takte, Dal Segno-Wiederholungen; Flötenarrangement: 358 Takte, ohne Wiederholungen) stark voneinander ab, sondern auch die aus der Partitur extrahierten Melodielinien. Besonders deutlich wird dies zum Beispiel in T. 86–93 des Klavierauszuges, wo Spontini die orgelpunktartigen Solotriller der Flöte in die rechte Hand der Klavierbegleitung legte, während sich Gross melodisch lieber bei Violinen, Klarinetten und Oboen bediente (T. 86–93). Die aufgrund eines Mangels an Berliner Drucken oder Handschriften in dieser Arbeit zum Abgleich verwendete Dresdner Partitur kann ebenfalls nicht den gleichen Aufbau der Grundlage von Gross' Arrangement gehabt haben, denn auch in ihr weist der Triumphmarsch mit 340 Takten einen um 18 Takte geringeren Umfang auf.

In der Flötenbearbeitung finden sich jedoch 28 Takte, die nicht in die Reihenfolge von Partitur und Klavierauszug passen. Dies sind die Takte 313–340 am Ende des Marsches, die einen Abschnitt in Forte bilden, bevor sich das Tempo für das Finale noch einmal ändert. Hier handelt es sich um eine Wiederholung der Takte 215–242 in der Partitur, nach denen mit einem Tonartwechsel nach B-Dur und einem Tempowechsel der *Marche religieuse* (T. 244) beginnt. Vermutlich verwendete Gross hier eine Berliner Partitur, in der Spontini diesen Teil noch einmal vor den Schluss des Triumphmarsches setzte. In dem Berliner Libretto von 1821[45] ist die Anzahl der Wiederholungen des Chores nur mit einem „etc." angedeutet, sodass sich auch hier nicht klar erkennen lässt, ob Gross die Partitur der Berliner Erstaufführung für seine Bearbeitung verwendete. Es ist davon auszugehen, dass Gross nicht nur als Kammermusikus an den Aufführungen der *Olimpia* in Berlin im Orchester mitgewirkt hat, sondern ihm hierdurch auch ein einfacher Zugang zur Partitur der Oper ermöglicht wurde. Aufgrund der Quellenlage lässt sich jedoch nicht mehr rekonstruieren, welche Version genau dem Arrangeur vorlag.

Bis auf diese Abweichung folgt das Flötenarrangement der Dresdner Partitur, wobei Gross das melodische Material aus den verschiedenen Stimmen so zusammensuchte, dass den Musizierenden gleichermaßen schwierige Partien vorliegen. Diese entnahm er meist den hohen Streichern und Holzbläsern, mitunter jedoch auch den Blechbläsern, Chorstimmen oder tiefen Streichern sowie für den *Marche religieuse* den Arpeggien von Harfe und Violoncello. Obwohl der spieltechnische Anspruch der Bearbeitung so gering ist, dass ein Blattspiel möglich ist, handelt es sich um eine gleichberechtigte Stimmenverteilung, was einen pädagogischen Zweck zwar nicht ausschließt, Lernende jedoch nicht als primäre Zielgruppe des Verlagsproduktes suggeriert. Wahrscheinlicher ist

[45] *Olimpia: Eine ernste Oper in 3 Aufzügen von dem ersten Kapellmeister und General-Musik-Direktor Herrn Ritter Spontini*, Berlin 1821, D-B, Signatur: 20 ZZ 680, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AA9800000000 [25.08.2022]).

eine Käuferschaft aus den Kreisen von Musizierenden, aus denen die Bearbeitung der *Olimpia* für zwei Flöten hervorging: eine Gruppe von befreundeten – in der Regel männlichen – Musikern, die mit dem Nachmusizieren von Opern auf Blasinstrumenten ihre Freizeit füllten.

Joachim Kremer erwähnt in seinem Aufsatz *Freundschaftskult und Flötenmusik im 18. und frühen 19. Jahrhundert* die Zusammenhänge zwischen dem romantischen Freundschaftsideal des frühen 19. Jahrhunderts und dem großen Erfolg von Flötenduetten. Dabei hebt er heraus, dass bei solchen Duetten die Gleichberechtigung beider Stimmen auf das freundschaftliche Musizieren zweier gleichberechtigter Personen – oft über ständische Unterschiede hinweg – ein Merkmal für Musik sei, die bei Zusammenkünften solcher Zirkel musiziert wurde.[46] Die Musik, die oft nicht nur für derartige Formen des Beisammenseins komponiert wurde, sondern auch innerhalb solcher Kreise entstand, war in der Regel für ein kleines Publikum bestimmt. Man wollte bei diesen Freizeitaktivitäten unter sich bleiben, zumal Flötenmusik wegen ihres mitunter schrill werdenden Tons bei den Zuhörenden oft unbeliebt war, wie auch Friedrich Parthey bei den Frauen seines Haushaltes erfahren musste. Um das Publikum für Flötenmusik zu begeistern, musste man daher mit Speisen und Getränken aufwarten, die genügend Anreiz für das Zuhören boten. Kremer erwähnt, dass insbesondere deutsche Freundschaftskonzepte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ideologisch und emotional – im Gegensatz zum englischen und französischen Raum – sehr stark aufgeladen waren:[47] „Das romantische Ideal der Freundschaft aber ist als 'wechselseitiges Ineinandergreifen der Freiheiten' zu verstehen und ist auf das 'Selbst-Sein eines Ich' ausgerichtet, das ohne das 'mit-Sein mit anderen' undenkbar ist, gerade durch die Brücke der Freundschaft erst zur Realisierung gelangen kann."[48] Eine solche „Brücke der Freundschaft" konnte durch das gemeinsame Musizieren erheblich gestärkt werden, weswegen eine entsprechende Nachfrage für Flötenbearbeitungen auf dem Musikmarkt herrschte. Es ist davon auszugehen, dass Gross' Bearbeitung von Spontinis *Olimpia* ebenfalls zu diesem Zweck genutzt wurde.

Die zahlreichen Werke für Soloflöte wiederum können kaum der Festigung einer Freundschaft gedient haben. Wahrscheinlicher ist hier eine Verwendung für pädagogische Zwecke – möglicherweise um die musikalischen Fähigkeiten für das Musizieren im freundschaftlichen Männerkreis zu verbessern – sowie das private Vergnügen zu Hause. Als eher leises, in

---

46 Joachim Kremer, „Freundschaftskult und Flötenmusik im 18. und frühen 19. Jahrhundert", in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 73), Augsburg 2009, S. 235–248, hier S. 237f.

47 Ebenda, S. 239–245.

48 Ebenda, S. 245.

sich gekehrtes Instrument eignete sich die Soloflöte optimal für den privaten Gebrauch. In Berlin spielte man dabei wahrscheinlich überwiegend die Querflöte, während für den in dieser Zeit in Wien verbreiteten Czakan oder das englische oder französische Flageolett, die einen leiseren und privateren Klang produzierten, nur wenige Opernbearbeitungen in der Residenzstadt erschienen (vgl. Tab. 11).[49] Flötenmusik für diese Instrumente wurde vermutlich bevorzugt von Verlagen aus dem süddeutschen Raum im Berliner Musikalienhandel angeboten.

7.3 Opernreduktionen für die Gitarre

Während Opernreduktionen für Blasinstrumente, bis auf seltene Ausnahmen, von einer rein männlichen Kundschaft in Anspruch genommen wurden, waren die Käufer:innen von Bearbeitungen für Gitarre deutlich diverser. Dies spiegelt sich auch in ihrer Aufmachung wider, denn betrachtet man zum Beispiel Opernreduktionen von Webers Oper *Der Freischütz* für Gitarre vergleichend mit solchen für Blas- oder Streichinstrumente (vgl. Kapitel 7.4), so wird ersichtlich, dass die Bearbeitungen für Gitarre nicht nur einen wesentlich geringeren musikalischen Anspruch haben, sondern auch in ihrer Zusammenstellung mehr der reinen Unterhaltung als der intellektuellen Auseinandersetzung mit der Opernmusik dienten. Eine Eignung zum Zeitvertreib bei Picknicks, Ausflügen auf das Land und anderen Freizeitaktivitäten der wohlhabenden Berliner:innen war bei solchen Opernreduktionen für Gitarre unerlässlich. Die Oberflächlichkeit der Bearbeitungen deutet dabei darauf hin, dass sie primär für Frauen und für gesellige Zusammenkünfte, an denen sich Frauen beteiligten, gedacht waren, denen eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Musik als Freizeitgestaltung entsprechend dem damals geltenden Frauenbild weniger zugesprochen wurde.[50]

Als harmoniefähiges Instrument, das, genauso wie Klavier, Harfe oder Orgel, in Opernreduktionen zur Wiedergabe der Orchesterbegleitung eingesetzt wurde, schätzte man die Gitarre im erst Drittel des 19. Jahrhunderts sehr, wie in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*[51] 1821 beschrieben wurde: „Die im Orchester nicht üblichen

---

49 Für weitere Informationen zu Klang und Verwendung von Czakan und Flageolot vgl. Nikolaj Tarasow, „Lieblich oder schrill – Blockflötenkultur zwischen 1750 und 1900 wider die Vergessenheit", in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 73), Augsburg 2009, S. 129–170.

50 Vgl. Schweitzer, *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, S. 255–262.

51 Wiener Zeitschriften wurden auch in Berlin gelesen, wie ein Tagebucheintrag von Carl Adam Bader vom 17. April 1821 zeigt: „6 Taler 16 Groschen als halbj. Beitrag

Instrumente, Klavier und Harfe, Orgel und Guitarre, sind eigentlich nur Widerhalle des Orchester-Effektes und in dieser Eigenschaft schätzbar, [...]."[52] Betrachtet man die Berliner Verlagsproduktion von Opernreduktionen in der Ära Brühls, so wird ersichtlich, dass auf keinem Instrument, sieht man von den Klavierauszügen ab, so häufig Opernreduktionen erklangen wie auf der Gitarre. Insgesamt 122 der 321 ermittelten Reduktionen beinhalten eine Gitarre in der instrumentalen Besetzung – die meisten für Gitarre und Singstimme (72) und Klavier oder Gitarre und Singstimme (30). Außerdem erschienen zwischen 1815 und 1828 in Berlin Opernreduktionen für Flöte oder Violine und Gitarre (9), Gitarre solo (4), Klavier, Gitarre und Singstimme (4), Klavier und Gitarre (2) und schließlich 2 Gitarren (1) (siehe Tab. 9).

Die Bearbeitungen erschienen primär im Verlag von Concha und Lischke, gefolgt an Häufigkeit von Schlesingers Verlagsprodukten. Andere Berliner Verlage veröffentlichten nur vereinzelt Opernreduktionen für Gitarrenbesetzung, was jedoch auch damit zusammenhängt, dass die Firmen zum Teil erst am Ende des in dieser Arbeit betrachteten Zeitraums gegründet wurden und möglicherweise im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts Opernreduktionen für Gitarre herausgaben, die hier nicht erfasst wurden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass hinsichtlich der Marktdominanz von Concha, Lischke und Schlesinger in Berlin für Opernreduktionen mit Gitarrenbesetzung bereits eine Sättigung der Nachfrage bestand, denn im Kunst- und Industrie-Comptoir, das bis 1818 noch Opernbearbeitungen verlegte, wurde nichts für Gitarre gedruckt.

Die zahlreichen Arrangements bei Concha und Lischke bestanden vor allem aus einzelnen Gesangstücken, die von der Gitarre begleitet wurden: Von Arien oder Duetten aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Die Entführung aus dem Serail* über Gesangstücke aus *Palmira* (Antonio Salieri), *Richard Coeur de Lion* (André-Ernest-Modeste Grétry), *Une Folie* (Étienne-Nicolas Méhul), dem Singspiel *Die Bürger in Wien* (Adolf Bäuerle), Ferdinand Kauers *Das Donauweibchen*, *Adele di Lusignano* von Michele Carafa de Colobrano, *Giulietta è Romeo* (Zingarelli, Niccolò Antonio), *Joconde* (Nicolas Isouard), *La dame blanche* (François-Adrien Boieldieu) und *Der Augenarzt* (Adalbert Mathias Gyrowetz) bis zu den beliebtesten Gesangsnummern aus Rossini-Opern wie *Il Barbiere de Seviglia*, *L'Italiana in Algeri* oder *Tancredi* ermöglichten die Musikverlage dem Berliner Publikum so eine vielfältige Opernrezeption.

---

für meine Wiener Theaterzeitung bezahlt [...]", siehe Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 23. Möglicherweise spricht Bader hier von der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung*.

52 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* Nr. 7 (16.01.1821), S. 54.

Tabelle 9: Aufteilung der instrumentalen Besetzungen der Opernreduktionen, die zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Verlagen gedruckt wurden

Besetzung	**Bearbeitungen**
Gitarre und Singstimme	72
2 Flöten	56
2 Violinen	34
Klavier 2h und Singstimme o. Gitarre und Singstimme	30
Flöte solo	18
Militärmusik	16
Klavier 2h und Violine	8
Klavier 2h und Flöte	8
Streichquartett	7
Harmoniemusik	6
Gitarre und Flöte oder Violine	5
Gitarre und Flöte	4
Gitarre solo	4
Flötenquartett	4
Klavier 2h und Violine ad libitum	4
Klavier 2h, Gitarre und Singstimme	4
Violine solo	4
Klavier 2h, Flöte o. Violine und Violoncello ad libitum	4
Klavier 2h und Flöte oder Violine	3
Klavier 2h und Singstimmen	2
2 Klarinetten	2
Flöte o. Violine solo	2
Klavierauszug und Gitarre solo	2
Viola und Violoncello	2
Klavier 2h o. Harfe und Singstimme	2
Klavier 2h, Violine und Violoncello ad libitum	2
Männerchor	1
2 Gitarren	1
2 Fagotte	1
3 Flöten	1

Besetzung	Bearbeitungen
Streichquartett und Flöte	1
Klavier 2h o. Harfe und Flöte ad libitum	1
Streichquartett o. Flötenquartett	1
Streichquartett und Singstimme	1
Streichquartett o. Streichquintett	1
Klarinette solo o. 2 Klarinetten und Fagott	1
Klavier 2h, Flöte und Violine	1
Klavierduett	1
Klavierauszug, Orchester und Singstimme	1
2 Violinen o. Flöte und Violine	1
Gesang	1
Klarinette solo	1
Gesamt	**321**

Die große Beliebtheit der Gitarre im ersten Drittel des 19. Jahrhundert lag in einer einfachen Eigenschaft des Instrumentes begründet: ihrer ortsunabhängigen Verwendung. Thorsten Hindrichs bringt diese Tatsache in seiner Dissertation auf den Punkt: „Als harmoniefähiges Instrument bot sich die Gitarre mit Blick auf die romantische Gefühlserhebung qua ästhetischer Erfahrung des Musizierens in der Natur [...] vor allem aus einem recht banalen Grund an: Man konnte sie schlicht überall hin mitnehmen. Ob im Garten, in der Kutsche, auf Landpartien oder bei einer Wanderung am Rhein: Die Transportabilität der Gitarre gerät in zeitgenössischen Texten gleichsam zu einem festen Topos.“[53] Von der Mobilität dieses Begleitinstrumentes profitierte man auch in Berlin bei Ausflügen, wie zum Beispiel der Sänger Carl Adam Bader in seinem Tagebuch von einem Bootsausflug mit Kollegen nach Treptow am 19. Juli 1820 festhielt, wo sein Kollege Ludwig Daniel Devrient (1784–1832) eine Gitarre mitnahm und viel gesungen wurde.[54] Der begleitende Charakter der Gitarre ließ das Instrument zwar eher in den Hintergrund treten, die Opernbearbeitungen aus Berliner Musikverlagen für Sologitarre zeugen jedoch von einer regen Verwendung des Instruments zur harmonischen Begleitung bei der Opernrezeption in der Residenzstadt zwischen 1815 und 1828. Dabei berücksichtigte man hinsichtlich des spieltechnischen Anspruchs nicht

53 Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey“ und „wirklicher Kunst“*, S. 174.

54 Jacobi (Bearb.), *Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, S. 13.

nur die leichte Unterhaltungsmusik, sondern druckte auch anspruchsvolle, virtuose Stücke für fortgeschrittene Gitarrist:innen.[55]

Für diese spieltechnisch fortgeschrittene Kundschaft boten die Berliner Musikverlage Variationswerke, Fantasien und andere Opernbearbeitungen an, die meist europaweit bekannte Gitarrenvirtuosen schrieben und mitunter auf Durchreise durch die Residenzstadt bei ihren Konzerten spielten. Es ist davon auszugehen, dass sie teils direkt von den Virtuos:innen einem Musikverlag zur Veröffentlichung verkauft wurden, da sie unmittelbar im Anschluss an die Konzerte erschienen, wie zum Beispiel nach einem Konzert am 11. Dezember 1816 *Der Treue Tod von Theodor Körner in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre* [...] *gesungen in den grossen Concerten zu Berlin von F. Wild, Tenorsänger aus Wien* von dem Gitarrenvirtuosen Mauro Giuliani (1781–1829) bei Schlesinger.[56] Er war einer der berühmtesten männlichen Gitarrenvirtuosen der Ära Brühls, dessen Werke oft bei Konzerten in Berlin erklangen und der einige der in Berlin auftretenden Gitarrenvirtuosen (z.B. Franz Mendl aus Wien, der am 24. Oktober 1818 ein Konzert in Berlin gab)[57] unterrichtet hatte. An Opernbearbeitungen des in Wien ansässigen Virtuosen wurden nur insgesamt zwei in Berliner Musikverlagen im hier betrachteten Zeitraum gedruckt: bei Concha und Lischke der Triumphmarsch aus Spontinis *La Vestale* für Gitarre solo und im Kunst- und Industrie-Comptoir das Variationswerk op. 7 mit sechs Variationen über ein Thema aus dem Ballett *Die feindlichen Volksstämme* von Michael Umlauff. Es ist davon auszugehen, dass Giulianis Werke mit und ohne Opernmelodien in den Berliner Musikalienhandlungen erhältlich waren, da die Musik des Gitarrenvirtuosen zwischen 1815 und 1828 im deutschsprachigen Raum von zahlreichen, insbesondere in Wien ansässigen Musikverlagen publiziert wurde.[58]

Ein im betrachteten Zeitraum ebenfalls sehr populärer und in den Musikverlagen mit Opernbearbeitungen für die Gitarre und Flöte deutlich häufiger vertretener Virtuose war der Italiener Fernando Carulli (1770–1841). Der überaus produktive Komponist und Lehrer, der seine musikalischen Studien auf dem Violoncello begann und erst später zur Gitarre wechselte, schrieb mehrere Gitarrenschulen, die international im Unter-

55 Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst"*, S. 188.

56 Siehe den Konzertbericht, in: *AmZ* 18/51 (18.12.1816), Sp. 876–878. Bei dem Werk handelt es sich um: Mauro Giuliani, *Der Treue Tod von Theodor Körner in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre* [...] *gesungen in den grossen Concerten zu Berlin von F. Wild, Tenorsänger aus Wien*, Berlin: Schlesinger, VN 232, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4619, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn: de:bvb:12-bsb11141751–1 [02.01.2023]).

57 *AmZ* 20/45 (11.11.1818), Sp. 791.

58 Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus (OH) 1995, S. 94–96.

richt angewendet wurden. Seit 1808 in Paris lebend komponierte der Virtuose bis zu seinem Tod mehr als 300 Werke.[59] Bei Concha und Lischke erschienen zwischen 1815 und 1828, möglicherweise im Nachdruck, von Carulli für Gitarre und Flöte arrangierte Ouvertüren von *Iphigénie en Aulide* (Christoph Willibald Gluck), *Don Giovanni*, *La Clemenza di Tito*, *Così fan tutte* (Mozart), *Il Matrimonio segreto* (Domenico Nicola Cimarosa) und *Lodoiska* (Luigi Cherubini).[60]

Bei den in Berlin auftretenden Gitarrenvirtuos:innen handelte es sich primär um Männer. Lediglich 1815 kündigte sich in den *Berlinischen Nachrichten* eine weibliche Virtuosin auf der Gitarre an: die Großherzoglich Mecklenburg-Strelitzsche Kammersängerin Sophie Louise Toll (ca. 1772–1842). Am 10. Februar 1816 gab sie ein Konzert im Saal des *Englischen Hauses* in der Mohrenstraße, wo sie sich sowohl auf der Gitarre als auch als Sängerin für 1 Taler Eintritt präsentierte. Dabei unterstützten sie Mitglieder der Königlichen Kapelle auf der Flöte und der Violine sowie durch eine Streichquartettbesetzung, die jedoch in der Ankündigung in den *Berlinischen Nachrichten* nicht genauer benannt wurden.[61] Virtuosinnen bildeten in der Ära Brühls bei Konzerten eher eine Ausnahme. Die meisten von ihnen waren Sängerinnen oder Pianistinnen, seltener Gitarristinnen, Harfenistinnen oder andere Instrumentalistinnen. Bei ihren Auftritten war es den Musikerinnen in Frauenkleidung nicht möglich, allein mit ihrer Musik das Publikum für sich zu gewinnen. Dem Anblick einer musizierenden Frau wurde im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Konzert eine mindestens ebenso große Bedeutung wie ihrem musikalischen Können beigemessen. Auditiver und visueller Genuss bildeten dabei eine ästhetische Einheit, die sich nicht trennen ließ. Dass die Auswahl an Instrumenten für Frauen derart beschränkt war, lag aber nicht nur an dem unästhetischen Verziehen des Gesichtes (Blasinstrumente), der unschicklichen Körperhaltung (Violoncello) oder dem übermäßigen Bewegen des Körpers (Violine, Viola), sondern auch an der sich ständig wechselnden zeitgenössischen Mode. Modeerscheinungen wie ausladende Kleider, enge Korsette und hochgetürmte Frisuren erschwerten das Spielen von Musik-

59 Hélène Charnassé (SL), Art. „Carulli, Ferdinando“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46337 [16.08.2022].

60 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, aus Carullis Bearbeitung stammenden und zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

61 Toll kündigte ein „Quartet-Concert“ an, wobei sie das Gitarren-Konzert op. 16 von dem französischen Gitarrenvirtuosen Antoine de Lhoyer (1768–1852) spielte, das mit einer Streichquartettbegleitung komponiert wurde, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 17 (07.02.1816), o. Pag., und Jörg Jewanski und Detlev Bork, Art. „Lhoyer, Antoine“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18470 [27.07.2022].

instrumenten, die ein gewisses Lungenvolumen oder größere Bewegungen erforderten, erheblich. Musikinstrumente, die eine ruhige Spielhaltung ermöglichten und lediglich das Bewegen der Hände sowie den geringen Gebrauch der Füße erforderten, wurden von Frauen folglich nicht nur aufgrund der Zwänge der gesellschaftlichen Konventionen, sondern auch wegen ihres Modebewusstseins gewählt.[62]

Sophie Louise Toll bot während ihres Aufenthaltes in Berlin neben den Konzertauftritten auch Gitarren- und Gesangsunterricht an:

> Unterzeichnete wünscht durch ihr mehrjähriges fleissiges Studium des Guitarrenspiels nach der Lehrart der bessern italienischen Schulen, mit hauptsächlicher Beachtung des Meisters Guiliani, während ihres Aufenthalts in Berlin nützlich zu werden, vorzüglich aber zum Unterricht junger Frauenzimmer beizutragen, denen sie Lektionen, beides, im Guitarrenspiel und Gesange, hiedurch anbietet. Nähere Verabredungen sind zu nehmen Charlottenstraße Nr. 27, zunächst der Stadt Rom, 3 Treppen hoch, von 8 bis 10 Uhr Morgens.
> Sophie Louise Toll,
> Grossherzolich Strelitzsche Kammersängerin.[63]

Dass sie es für nötig befand, zusätzlich zu ihrem Konzert in Berlin Unterricht zu geben, zeigt, dass ihre finanziellen Verhältnisse nicht die besten gewesen sein dürften. Für Konzerte männlicher Virtuosen sind im Vergleich keine Unterrichtsinserate in den Berliner Zeitungen abgedruckt. Aus ihrer Anzeige wird zudem ersichtlich, dass sie als Frau nur „junge Frauenzimmer" unterrichtete, während Männer oft als Lehrer für beide Geschlechter arbeiteten.

Berlin hatte in der Ära Brühls jedoch auch einen ortsansässigen virtuosen Gitarrenspieler vorzuweisen, nämlich der bereits in Kapitel 2.4.1 vorgestellte königlich-preußische Hofkomponist Carl Wilhelm August Blum.[64] Der für die Einführung französischer Vaudevilles auf die Berliner Bühnen bekannte Musiker war vor seiner Karriere als Hofkomponist nicht nur königlicher Gitarrenlehrer gewesen, sondern auch als Virtuose auf diesem Instrument bei Berliner Konzerten öffentlich zu hören. Am 7. Januar 1817 trat er zum Beispiel gemeinsam mit dem Gitarristen Gründ-

---

62 Siehe hierzu die Einleitung in: Hoffmann und Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, S. [7]–20.

63 *Berlinische Nachrichten* Nr. 118 (03.10.1815), o. Pag.

64 Neben Blum, der primär für Schlesinger arrangierte, macht Hindrichs in seiner Dissertation *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst"* auf S. 151 darauf aufmerksam, dass insbesondere im frühen 19. Jahrhundert bei Concha (und später Lischke) häufig Gitarrenarrangements von einem „Jäger" erschienen. Bei diesem handelte es sich, laut Hindrichs, vermutlich um den als Klarinettist bei der Berliner Königlichen Kapelle angestellten Christian Jäger, der offenbar von dem Verlag als Spezialist für Bearbeitungen für Gitarre herangezogen wurde.

ler[65] bei einem Konzert im Saal des Königlichen Schauspielhauses auf, wo er unter Direktion des königlichen Konzertmeisters Carl Möser (1774–1851) Gitarre spielte und sang.[66] Gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich Blume (1788–1856) gab er am 6. April 1826 ein Konzert, bei dem einige seiner eigenen Kompositionen vorgetragen wurden, die beim Publikum auf positive Resonanz stießen.[67] Blum veranstaltete als Gitarrist aber nicht nur Konzerte und komponierte, sondern arrangierte auch Opern. Für die Gitarre diente er Schlesinger als Experte, und wurde zum Beispiel mit der Bearbeitung von Webers *Freischütz* für Gitarre und Singstimme beauftragt.

Ein Exemplar dieses Arrangements befindet sich in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe.[68] Die Zusammenstellung der Reduktion verrät bereits viel über den intendierten Zweck der Musikalie: einfache Unterhaltungsmusik. Obwohl die Titelseite den Eindruck erweckt, es handele sich um eine Bearbeitung der ganzen Oper, sind in dem Heft nur insgesamt sieben Nummern des Bühnenwerks enthalten. Es beginnt mit dem Walzer aus dem 3. Auftritt des 1. Aufzugs, wonach Caspars Lied *Hier im ird'schen Jammertal* aus dem 5. Auftritt derselben Szene folgt. Beide Stücke sind auf zwei Seiten untergebracht (S. 2 und 3) und auf S. 3 ist zudem noch Platz für den Beginn von Ännchens Arie *Kommt ein schlanker Bursch gegangen* aus dem 1. Auftritt des 2. Aufzugs. Diese Arie nimmt mit vier Seiten, gemeinsam mit der letzten Nummer, den meisten Platz von allen enthaltenen Stücken ein. Auf S. 8 beginnt dann Max' Arie *Durch die Wälder, durch die Auen* aus dem 4. Auftritt des 1. Aufzugs ohne das voranstehende Rezitativ und nicht der Reihenfolge des originalen Bühnenwerkes folgend. Daran knüpft auf S. 10 Agathes Cavatina *Und ob die Wolke sie verhülle* aus dem 2. Auftritt des 3. Aufzugs an, wonach die Reihenfolge der Oper wieder eingehalten wird: auf S. 12 und 13 findet sich das *Volkslied der Brautjungfern*, und auf S. 14–17 wird alles mit dem *Jägerchor* abgeschlossen.

Im Gegensatz zu dem Klavierauszug ist diese Bearbeitung nicht zum Nachspielen der kompletten Oper mit Gitarre und Singstimmen gedacht, sondern eher eine Sammlung von Favoritnummern, denen eine für das

---

65 Über Gründler ist kaum etwas bekannt, auch sein Vorname und seine Lebensdaten sind nicht überliefert. Offenbar war er Justizreferendar in Berlin und hatte sich mehrere Jahre in Wien aufgehalten, wo er gelegentlich Gitarrenunterricht von Giuliani erhielt. Er trat nicht nur in Konzerten auf, sondern spielte in diesen auch seine eigenen Kompositionen, siehe Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926, S. 127.

66 *Berlinische Nachrichten* Nr. 3 (07.01.1817), o. Pag.

67 *Berliner Schnellpost* 1/44 (12.04.1826), S. 175f.

68 Carl Blum, *Der Freischütz von Carl Maria von Weber mit Begleitung der Guitarre eingerichtet*, Berlin, Schlesinger, VN 1132 [ca. 1822], D-KA, Signatur: DonMusDr 2807, (online: https://rds-blb.ibs-bw.de/link?kid=1416058680 [28.07.2022]).

gemeinsame Musizieren bessere Reihenfolge gegeben wurde. Statt Max' Arie, wie in der Vorlage, direkt dem Walzer folgen zu lassen und vor Caspars Lied zu setzen, wechselte Blum Gesangsstücke für eine männliche und eine weibliche Singstimme miteinander ab, wobei jede Rolle aus der Oper einmal vertreten und verschiedene Stimmlagen (Agathe und Ännchen: Sopran, Max: Tenor, Caspar: Bass) berücksichtigt sind. Der einleitende Walzer fungiert dabei als eine Art Ouvertüre, zu der nach Belieben auch getanzt werden könnte. Das Heft wird mit Ensemblestücken abgeschlossen, wobei eines mit Frauen- und eines durch Männerstimmen besetzt ist.

Diese Opernreduktion, die einen relativ geringen spieltechnischen Anspruch aufweist, wurde eindeutig als private Unterhaltungsmusik konzipiert. Die Gitarre, die besonders gerne zum Musizieren im Garten verwendet wurde,[69] diente dabei lediglich der harmonischen Begleitung der Singstimmen. Für einen geselligen Abend oder ein Picknick im Freien, bei der ein Klavier nicht zur Hand war, eignete sich dieser Druck daher besonders gut. Da Frauen oft sowohl Gitarren- als auch Klavierunterricht erhielten, waren sie auch im Freien dazu in der Lage, den Gesang ihrer Gäste bei derartigen privaten Veranstaltungen im kleinen Kreis zu begleiten. Der Gitarre kam draußen dabei die Rolle zu, die das Klavier im häuslichen Raum, zum Beispiel dem Salon, einnahm. Dass es für Frauen der oberen Schichten in der Ära Brühls selbstverständlich war, die Gitarre spielen zu können, wird nicht nur aus den bezüglich des Instrumentalunterrichts aufgeführten Anzeigen in den Kapiteln 3.2 und 7.1 ersichtlich, sondern auch in der wie beiläufig eingeworfenen Bemerkung „Sollte wider Verhoffen unter meinen Leserinnen eine seyn, die weder tanzen noch Guitarre spielen könnte, [...]"[70] in dem Artikel *Aus Müllners Theaterwörterbuch. Scandiren* in der *Zeitung für die elegante Welt* von 1817. Obwohl das Erlernen des Instrumentes ein gewisses Durchhaltevermögen erforderte, da zu Beginn die Finger beim Spielen schnell schmerzten, begann die Klassifizierung der Gitarre als Fraueninstrument bereits im frühen 19. Jahrhundert.[71] Für die kleineren Hände und kürzeren Arme von Frauen wurden extra zierlichere Instrumente gebaut, die man als „Frauenzimmer-Guitarren" bezeichnete:

> Die eigentliche Frauenzimmer-Guitarre – denn alle Guitarren sind hauptsächlich für den Bedarf der Frauenzimmer bestimmt – ist insbesondere dazu bestimmt, denjenigen Frauenzimmern, deren Arme beim Spiel der gewöhnlichen Guitarre, wegen deren Länge zu viel leiden müßten, das Spiel der Guitarre möglichst leicht zu machen.

69 Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst"*, S. 174.

70 Art. „Aus Müllners Theaterwörterbuche. Scandiren", in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 156 (12.08.1817), Sp. 1260.

71 Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst"*, S. 182 und 184.

> Diese Erleichterung wird ihnen durch eine etwas geringere Größe und Länge derselben leicht verschafft.[72]

Die Spielhaltung machte das Instrument dabei zu einem ästhetischen Attribut der Spielenden, da hierbei ihre Hände besonders gut zur Geltung kamen:

> Ja, eignet sich nicht dieses Instrument selbst dazu, den Zauber weiblicher Anmuth und Schönheit auf eine wirklich hinreißende Weise zu erhöhen, wenn sie mit Grazie und Ausdruck behandelt wird?[73]

Hindrichs bemerkt, dass die oberflächlich positiven Attribute Gitarre spielender Frauen die Ungleichheit zwischen Mann und Frau, die im zeitgenössischen Verständnis als gegensätzlich aufgefasst wurden, aufzeigen. Die Musik diente der Frau, die ihrer Bestimmung als Mutter und Hausfrau treu bleiben sollte, primär der Verschönerung und Erheiterung des Lebens, weswegen ihre Fähigkeiten auf diesem Instrument, der den Frauen zugesprochenen geringeren Bildungsfähigkeit entsprechend, oberflächlich bleiben sollten. Im Zusammenhang damit ist die Gitarre als Fraueninstrument in zeitgenössischen Äußerungen bei genauerem Hinsehen oft negativ konnotiert.[74] Im Gegensatz zu der „leeren Klimperey" der Frauen (und sicherlich auch einiger Männer) zeigten die bereits erwähnten Gitarrenvirtuosen ihre „wirkliche Kunst" auf der Gitarre,[75] die jedoch nicht in Opernreduktionen gelegen haben dürfte. Möglicherweise wurde auf dem einfach zu transportierenden Instrument aber von dem ein oder anderen Verliebten unter dem Fenster der Angebeteten mitunter eine Arie oder Romanze aus einer tagesaktuellen Oper vorgetragen. Berlin war für seine Gitarrenmusik, auch wenn sie dort vielfach praktiziert wurde, in keiner

---

72 Gustav Adolph Wettengel, *Vollständiges, theoretisch-praktisches auf Grundsätze der Akustik, Tonkunst und Mathematik, und auf die Erfahrungen der geschicktesten italienischen und deutschen Meister begründetes Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebräuchlichen Gattungen von italienischen und deutschen Geigen, namentlich Violinen, Bratschen, Schellos und Bässe, so wie aller Gattungen der gewöhnlichen und Pianoforte-Guitarren* (= Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 37), Ilmenau 1828, S. 458f., zitiert nach: Hoffmann und Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, S. 177f.

73 Aus: A. Harder, *Neue vollständige theoretisch und praktische Guitarre-Schule worin auf eine gründliche, leicht faßliche Weise, durch Regeln und Uebungsstücke die Anfangsgründe des Guitarre-Spiels, bis zum Vortrag der schwersten Stücke gelehrt werden, Berlin* [1820], [S. 1], zitiert nach: Hoffmann und Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, S. 177.

74 Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst"*, S. 181–183.

75 Hindrichs merkt in seiner Dissertation an, dass als „leere Klimperey" die Gitarrenmusik für Liebhaber bezeichnet wurde, während man die für Kenner als „wirkliche Kunst" ansah, siehe ebenda, S. 171.

besonderen Weise bekannt. Diese Eigenschaft kam Wien zu, denn von dort stammten nicht nur Virtuosen wie Giuliani, sondern auch „solide und zugleich höchst elegante" „Stauffersche Gitarren" und dazugehörige Saiten.[76] Dementsprechend besaßen die Einwohner:innen Wiens ein gewisses Selbstverständnis als besonders elaborierte Musikliebhaber:innen gegenüber den Bürger:innen aller anderen deutschen Städte:

> Wenn in andern Städten Deutschlands die Musik von den Einwohnern mit gleicher Liebe umfasst, und ihre Ausübung zu den höchsten Freuden des häusslichen Lebens gerechnet wird, so beschränkt sich diese Ausübung doch grössten Theils auf das Fortepiano-Spiel und den Gesang, besonders der Lieder. Ja, auch die Guitarre findet hier und da, besonders beym schönen Geschlechte, eine oberflächliche Aufmerksamkeit. Die übrigen Instrumente werden, wenn wir einige mittelmässige Violinspieler und einige schlechte Flötenbläser ausnehmen, in den andern grossen Städten Deutschlands grössten Theils nur von denen gespielt, welche damit ihren Erwerb suchen. In Wien ist es anders.[77]

Dieses Zurschaustellen von Lokalpatriotismus, das in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* die Musikliebhabenden anderer Städte diskreditierte, dokumentiert, dass die Gitarre ein im deutschsprachigen Raum äußerst verbreitetes Musikinstrument war. Die Berliner Opernreduktionen fanden daher auch „beym schönen Geschlecht" in Berlin „eine oberflächliche Aufmerksamkeit",[78] die sich bei der Betrachtung von Blums Reduktion des *Freischütz* offenbart. Opernreduktionen für Gitarre dienten in der Ära Brühls folglich der leichten Unterhaltung und angenehmen Freizeitgestaltung beider Geschlechter, da sie den Operngenuss jenseits der Bühne im Freien ermöglichten. Ganz andere Nutzungsbedingungen herrschten jedoch bei Opernreduktionen für andere Saiteninstrumente, wie zum Beispiel den Streichinstrumenten, die nicht nur die Bearbeitungen für Gitarre an spieltechnischem Anspruch weit übertrafen, sondern auch aufgrund ihrer Vollständigkeit auf eine über die oberflächliche Unterhaltung weit hinausgehende Beschäftigung mit Opernmusik abzielten.

---

76 Siehe die Anzeige, in: *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 115 (24.09.1818), o. Pag.

77 Art. „Über den Standpunct Wiens zur Herausgabe einer musikalischen Zeitung", in: *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 5/1 (03.01.1821), Sp. [1]–6, hier S. [1]f.

78 Ebenda.

7.4 Opernreduktionen für Streichinstrumente

Im starken Kontrast zu Blums *Freischütz* für Gitarre steht die Reduktion derselben Oper für zwei Violinen von Carl Wilhelm Henning (1784–1867). Obwohl bei dem in der Bayerischen Staatsbibliothek überlieferten Exemplar der Bearbeitung lediglich die Stimme der ersten Violine einsehbar ist,[79] wird hier schnell ersichtlich, dass die Qualität erheblich von dem Arrangement für Gitarre abweicht. Im Gegensatz zu der auf ihre Favoritnummern reduzierten, bequem angeordneten Blum'schen Reduktion hat Henning die gesamten drei Aufzüge der Oper in ihrer originalen Reihenfolge samt Rezitativen für zwei Violinen arrangiert. Lediglich das Finale des 2. Aufzuges, die Wolfsschlucht-Szene, ist in dem Arrangement weggelassen worden, was primär ihrer musikalischen Faktur geschuldet ist: Die unheimliche Atmosphäre der Szene, die von Tremoli und rezitativischem Gesang dominiert wird und melodisch wenig einprägsam ist, lässt sich durch zwei Violinen kaum authentisch nachempfinden – zumal die Szene mit insgesamt 431 Takten äußerst umfangreich ist und das Duett erheblich verlängern würde.[80]

Bei der ebenfalls von Henning angefertigten Bearbeitung der Oper für Streichquartett ist die Wolfsschlucht-Szene ebenso weggelassen worden, obwohl der Arrangeur bei dem Rest der Oper viel Wert auf eine möglichst genaue Transkription des Werkes gelegt hat. Marie Sumner Lott stellt in ihrem Band *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music* – neben der auch in dieser Arbeit beobachteten Tatsache, dass sich die Szene aufgrund ihrer musikalischen Beschaffenheit nur sehr schwer transkribieren lässt – zusätzlich die Theorie auf, dass sie aufgrund ihres dramatischen Inhaltes gekürzt worden ist.[81] Erheblichen Einfluss auf Hennings Entscheidung zur Kürzung wird aber die Tatsache gehabt haben, dass die Szene keine einfach wiedererkennbaren Melodien enthält, von denen die restliche Oper durchzogen ist.[82]

---

79 Carl Wilhelm Henning, *Der Freischütz von Carl Maria von Weber. Arrangirt für zwei Violinen*, Berlin, Schlesinger, VN 1135, D-Mbs, Signatur: 4. Mus. Pr. 55809 (online: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11150779–8 [25.08.2022]).

80 Für die Taktangaben des *Freischütz* wurde hier die Gesamtausgabe verwendet: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen*, hrsg. von Gerhard Allroggen, Solveig Schreiter und Raffaele Viglianti (Carl Maria von Weber – Sämtliche Werke, Serie III, Bd. 5a), Mainz u.a. 2017.

81 Sie spekuliert, dass die Szene, da sie potenziell am meisten Aufsehen errege und am neuartigsten bezüglich ihres musikalischen und dramatischen Inhaltes sei, den ansonsten herkömmlichen Verlauf der Oper störe, indem sie den Hauptcharakter durch sein folgenschweres Bündnis mit dem Teufel als zu profan erscheinen lasse. Durch das Wegkürzen der Szene strauchele Max in seiner Tugendhaftigkeit nur im Finale des 3. Aufzugs, wodurch sein Charakter weitaus weniger leide, siehe Summer Lott, *The Social Wolds of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 64–66.

82 Ebenda.

Ebenso wie die Reduktion für Streichquartett, lässt die Beschaffenheit von Hennings Bearbeitung für zwei Violinen vermuten, dass beim Spielen nicht nur der Musikgenuss im Vordergrund stand, sondern auch die intellektuelle Auseinandersetzung mit Webers Oper. Da die Stimme der zweiten Violine nicht überliefert ist, kann nicht überprüft werden, ob beide Stimmen spieltechnisch gleichberechtigt beansprucht wurden. Bei einer einfacheren zweiten Violine könnte eine pädagogische Intention vermutet werden, während bei der Gleichberechtigung der Stimmen, wie bei der im Zusammenhang mit Reduktionen für Flöte betrachteten Bearbeitung von Spontinis *Olimpia* (Kapitel 7.2.2), die Reduktion primär für das gemeinsame Musizieren im freundschaftlichen Kreis intendiert wäre. Wie bei der *Olimpia*-Flötenbearbeitung ist davon auszugehen, dass die Kundschaft, die Schlesinger mit derartigen Reduktionen ansprach, primär männlich war. Streichinstrumente spielende Frauen waren in der Ära Brühls zwar selten, jedoch scheinen sie häufiger gewesen zu sein als weibliche Blasinstrumentalistinnen. Bei in privaten Zirkeln gespielten Streichquartetten, die meist aus einer Mischung aus befreundeten Berufsmusikern und talentierten Dilettant:innen zusammengesetzt waren, dominierten zwar die männlichen Musiker, jedoch waren in manchen Kreisen Frauen als Mitmusizierende toleriert, wie auch Gustav Parthey in seinen *Jugenderinnerungen* berichtete:

> Besonderes Vergnügen gewährten uns Kindern die Streichquartette, von denen mein Vater jeden Winter mehrere veranstaltete. Wir brauchten dabei nicht so still zu sitzen, wie in den Oratorien, und hatten uns mit keinem Textbuche zu quälen. Mein Vater lud zu den Quartetten die Virtuosen der königlichen Kapelle und einige geschickte Dilettanten. Unter den letzten gedenke ich gern des Herrn Kielmann, Disponenten des Schicklerschen Bankhauses. Sein schöner Ton auf dem Violoncello hatte ihn in allen musikalischen Kreisen berühmt gemacht. Sein Aeußres hatte etwas auffallendes: eine lange hagere Gestalt mit gebogener Nase und vorstehendem Kinne, von überraschender Gewandtheit in allen seinen Bewegungen. Geistreich und schlagfertig im Urtheil wußte er jede Unterhaltung zu beleben. Er war unverheirathet und verkehrte gern bei uns. Wenn mein Vater ihn mündlich zum „nächsten Sonntag Abend“ einlud, was sehr oft geschah, so fragte Kielmann ganz ernsthaft: Soll ich meine Frau mitbringen? So nannte er sein Violoncello. Zwei Gebrüder Hansmann gehörten zu den immer gern gesehenen Gästen. Der älteste, von riesenhafter Größe, stand als erster Cellist bei der königlichen Kapelle. Sein Lehrer Duport wurde zur Zeit Friedrichs des Großen als eine der ersten Celebritäten auf dem Cello genannt und hat sich durch seine Violoncello-Schule einen bleibenden Namen erworben. Hansmann übertraf Kielmann bei weitem an Kraft der Bogenführung, hatte aber nicht die elegische Weichheit des Tones. Der jüngere Bruder, Kammergerichts-

> rath Hansmann, übernahm gern die zweite Geige oder die Bratsche. Beide Brüder lebten als Junggesellen einträchtig miteinander, wurden immer zusammen eingeladen, besaßen den vollkommensten Umgangston, waren zu jedem gesellschaftlichen Unternehmen bereit und erinnerten mich oft an die beiden anonymen Theaterfreunde im Wilhelm Meister. Als ersten Geiger hörten wir öfter Herrn Clementi von der königlichen Kapelle, in seltnen Fällen auch den trefflichen Konzertmeister Seidler, am liebsten aber Tante Jettchen. Ihr Spiel stand natürlich weit hinter dem jener Virtuosen zurück, aber das Ungewöhnliche der Erscheinung hatte etwas Anziehendes, und wir freuten uns, wenn die schweren Passagen, an denen wir sie oft üben gehört, nun recht glatt von Statten gingen.[83]

Solche von Friedrich Parthey ohne eigene Mitwirkung regelmäßig veranstalteten Quartettabende in seinem Haus in der Brüderstraße dienten sicherlich nicht nur der reinen Unterhaltung, sondern auch der musikalischen und kulturellen Bildung seiner Kinder. Offenbar gehörte zum musikalischen Unterricht der Kinder auch die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Stoff der Opern und Oratorien, denn Gustav Parthey deutet an, dass er und seine Schwester sich bei deren Aufführungen mit einem „Textbuche" quälen mussten. Zur kulturellen Bildung durch Streichquartette lud er die mit der Familie befreundeten Streicher ein, für die musikalische Abendunterhaltung zu sorgen: Der Buchhalter, Tenorist und Cellist C. Kielmann (gest. spätestens 1831) oder Ferdinand Hansmann (1764–1843), Cellist der Königlichen Kapelle, übernahmen das Cello, der jüngere Bruder von Hansmann, Kammergerichtsrat Friedrich Gustav (1769–1836), die zweite Violine oder Bratsche und der Violinist der Königlichen Kapelle, Carl Clementi (1743–zwischen 1813 und 1817) oder mitunter der vermutlich vielbeschäftigte Konzertmeister Carl August Seidler (1778–1840) spielten die erste Violine. Eine solche Mischung von Laien und Berufsmusikern war bei Salonmusik im 19. Jahrhundert nicht selten. Außergewöhnlich war allerdings, dass Henriette Kohlrausch, auch „Tante Jette" genannt, hin und wieder die erste Violine übernahm, und vermutlich bei Abwesenheit des jüngeren Hansmann die zweite Violine spielte. Die Schwester der zweiten Ehefrau Friedrich Partheys, deren Geburtsname Eichmann lautete, war mit dem Arzt Heinrich Kohlrausch (gest. 1826) verheiratet und hatte vor ihrer Ehe für Friedrich Parthey den Haushalt geführt. Die hoch gebildete Frau beschäftigte sich insbesondere mit Botanik, wobei sie auf diesem Gebiet ein großes Ansehen genoss.[84] Obwohl sie offenbar für den Quartettabend durchaus zufriedenstellend die erste Violine übernehmen konnte, wurde ihr Spiel von Gustav unweigerlich mit

---

83 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 116f.

84 Christian Kassung und Christian Thomas (Hrsg.), *Die Kosmos-Vorlesung an der Berliner Sing-Akademie*, Berlin 2019, S. 31–35.

dem der mitunter teilnehmenden Berufsmusiker verglichen, weswegen „Ihr Spiel [...] natürlich weit hinter dem jener Virtuosen zurück[stand].“[85] Auch der Bürgersohn konnte den visuellen Aspekt einer musizierenden Frau nicht von ihrer gespielten Musik abgrenzen. Trotz der „Ungewöhnliche[n] [...] Erscheinung“,[86] die die geigende Tante abgab, hatte sie „etwas Anziehendes“,[87] was in diesem Zusammenhang bei musizierenden Männern nie erwähnt wurde.

Während Violine oder Viola bei Frauen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, trotz der schnellen Bewegungen beim Streichen und der unschönen Verformung des Gesichts durch das Festklemmen des Instrumentes zwischen Kinn und Schulter, vermutlich als exzentrisch, aber geradeso noch als akzeptabel angesehen wurden, war das Violoncello als Musikinstrument für Frauen undenkbar. Die beim Spielen erforderliche Sitzposition mit gespreizten Beinen war für eine Frau äußerst unschicklich. Zudem assoziierte man die physische Form von Streichinstrumenten mit Frauenkörpern, die daher in der gängigen Meinung in die Hände eines Mannes gehörten.[88] Nicht ohne Grund bezeichnete der unverheiratete Buchhalter Kielmann sein Violoncello als „meine Frau“.[89] Obwohl es bereits um 1800 Cellistinnen gab, die im Privaten entgegen der Konvention musizierten, traten erst ab 1844 mit Lise Christiani (1827–1853) als erste weibliche Solocellistin Frauen mit diesem Instrument öffentlich in Konzerten auf.[90]

Ähnlich wie bei den Opernreduktionen für Flöten und andere Blasinstrumente kann daher davon ausgegangen werden, dass Opernreduktionen für Streichinstrumente, insbesondere für Cello, primär von Männern gekauft wurden. Opernmusik für zwei Violinen wurde in Berlin besonders häufig gedruckt (Concha und Lischke: 28 Reduktionen; Schlesinger: 6 Reduktionen), genauso wie Opernarrangements für Streichquartett, die allerdings vorranging bei Schlesinger erschienen. Während für die Solovioline nur wenig Opernmusik auf den Markt kam, gab es viele kammermusikalische Besetzungen, die eine Violine enthielten, wie zum Beispiel Klavier und Violine oder Gitarre und Violine (siehe Tab. 9).[91] Am seltensten wurden Opernreduktionen für Viola oder Cello im Programm der Berli-

85 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 117.

86 Ebenda.

87 Ebenda.

88 Melanie Unseld, Art. „2. Streichinstrumente“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 289.

89 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 116.

90 Hoffmann und Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, S. 14.

91 Siehe auch die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Verlagen erschienenen Opernreduktionen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

ner Musikverlage publiziert, was darauf hindeutet, dass diese Instrumente von Freizeitmusiker:innen nur selten gewählt wurden. Gustav Parthey, der selbst Cello spielte, berichtete von den Schwierigkeiten bei der Suche nach Noten und den aufgrund des so selten gewählten Instrumentes dringend gesuchten dilettantischen Cellisten bei einer Aufführung von Händels *Messias* während seiner Studienjahre in Heidelberg:

> Bald zog auch ein badischer Edelmann, Herr von Rodenstein ins Haus, der ein Cello mitbrachte. Das war nun des Guten in der Musik fast zu viel. Wenn drei Klaviere, zwei Celli und eine Geige in dem eng und leicht gebauten Hause gleichzeitig arbeiteten, so blieb dem Reste der Einwohnerschaft kaum etwas anderes übrig, als im Freien Erholung zu suchen. Duetten für zwei Celli waren damals in Heidelberg nicht zu haben: wir beide, Rodenstein und ich, beschränkten uns also darauf, uns gegenseitig unsre Noten mitzutheilen. Eine solche gemeinschaftliche Beschäftigung verbindet schneller als ein langer Umgang; wir schlossen uns recht nahe an einander an. Durch Rodenstein wurde ich überredet, an einem großen Musikfeste in Mannheim Theil zu nehmen, wozu ich mich sonst wohl schwerlich entschlossen hätte. [...] Er [Rodenstein] versicherte mich, daß unsre beiden Violoncelli höchst willkommen sein würden, weil dies Instrument von Dilettanten seltner gespielt werde; er ruhte eher nicht, als bis ich ihm meine Beihülfe zusagte.[92]

Die wenigen Dilettanten auf dem Violoncello spiegeln sich auch in der Produktion von Opernreduktionen des Berliner Musikverlagswesens wider: Außer den Streichquartetten, Streichquintetten, Flötenquartetten und Klaviertrios, bei denen die instrumentale Besetzung ein Cello verlangte, wurde in der Ära Brühls das Cello nur hin und wieder ad libitum hinzugefügt, und Schlesinger gab eine Reduktion von Webers *Oberon* für Viola und Cello heraus (siehe Tab. 9). Es ist aber davon auszugehen, dass weitere Opernreduktionen für das Cello, die zum Beispiel aus Leipziger oder Wiener Verlagen in die Residenzstadt gelangten, in den Berliner Musikalienhandlungen zu erwerben waren und den Bedarf dort deckten.

Am häufigsten wurden Celli in den Opernbearbeitungen der Berliner Musikverlage zwischen 1815 und 1828 als Partizipierende in Streichquartetten berücksichtigt. Bei in Berlin auf dem Spielplan stehenden Opern wie Spontinis *Olimpia*, *La Vestale* und *Fernand Cortez* sowie Webers *Freischütz* und *Oberon* schien sich für Schlesinger die Herausgabe der Bühnenwerke für Streichquartett zu lohnen, wie die in seinem Verlag in der Ära Brühls gedruckten Reduktionen suggerieren.[93] Die von ihm hierfür

[92] Parthey, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 371.

[93] Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Verlagen erschienenen Opernreduktionen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

beschäftigten, auf diese Besetzung spezialisierten, Bearbeiter stammten in der Regel aus den Reihen der Königlichen Kapelle. Der zu Beginn des Teilkapitels in Verbindung mit dem Arrangement von Webers *Freischütz* für zwei Violinen bereits erwähnte königliche Kapellmeister der Berliner Opernkapelle, Carl Wilhelm Henning, war einer von Schlesingers Experten für Streicherbesetzungen. Aus ärmsten Verhältnissen stammend schaffte er es, von seinem Vater (einem Militärmusiker) auf der Violine unterrichtet, sich mit seinen musikalischen Fähigkeiten vom Geiger in den Berliner Tabagien zum königlichen Kammermusikus 1811, bis 1822 erst zum königlichen Konzertmeister und schließlich zum Musikdirektor des Königsstädtischen Theaters hochzuarbeiten. Letztendlich war er nicht nur Mitglied der musikalischen Sektion der Königlichen Akademie der Künste (1833–1867), sondern wurde 1842 auch zum Ritter des Roten Adlerordens 4. Klasse ernannt. Nach seiner Tätigkeit im Königsstädtischen Theater wechselte Henning 1826 dann wieder als Konzertmeister in die Königliche Kapelle. Die weitere musikalische Ausbildung erhielt er im Laufe seines Lebens auf der Violine und in Musiktheorie von Carl August Seidler und Joseph Augustin Gürrlich. Zudem kam er bereits als junger Musiker (um 1795) in Kontakt mit dem damals berühmten Violinisten Pierre Rode, was seine musikalische Laufbahn nachhaltig beeinflusste. Nach seiner Pension 1848 betätigte sich Henning weiterhin als Konzertgeiger und Lehrer.[94] Wie sein Kollege Carl Blum gehörte Henning ab 1823 der Wiener Künstlervereinigung Ludlamshöhle (Vereinsname: Quartettus Helveticus Puderant) an,[95] außerdem war er 1809 bis 1815 Mitglied der Berliner Freimaurerloge *Zum Widder*.[96] Dass sich in solchen geselligen Vereinigungen Freunde zum gemeinsamen Musizieren verabredeten oder bei den regelmäßigen Zusammenkünften Streichquartette spielten, ist sehr wahrscheinlich.

Henning komponierte nicht nur selbst Bühnenwerke wie die Oper *Das Rosenmädchen* (UA: 1825), Schauspielmusik, Cantaten und Gesangsmusik sowie zahlreiche kammermusikalische Werke für Streichinstrumente,[97] sondern arrangierte auch etliche Opernbearbeitungen für das Kunst- und Industrie-Comptoir, Schlesinger und Trautwein. Obwohl er hin und wieder auch Klavierauszüge anfertigte – wie zum Beispiel die bei

94 Axel Beer und Ursula Kramer, Art. „Henning, Carl Wilhelm“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46432 [27.10.2021] und Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 233–235.

95 Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000803 [27.10.2021].

96 Karlheinz Gerlach, Art. „Die Große Landesloge der Freimaurer von Deutschland 1786–1815“ in Berlin, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 362–399, hier S. 382.

97 Hermann Mendel und August Reissmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 5, Berlin ^{2}1880, S. 197f.

Trautwein erschienenen Lieder und Gesänge aus dem Singspiel *Der alte Feldherr* sowie von der Ouvertüre zu Spontinis *Fernand Cortez* und *La Vestale*, beides bei Schlesinger erschienen – ist der überwiegende Teil von Hennings Opernbearbeitungen für ein oder zwei Violinen, Viola und Cello, Streichquartett, Flötenquartett oder zwei Flöten.[98]

Schlesinger beauftragte Henning auch mit dem Arrangement von Spontinis *Olimpia* für Streichquartett. Ein Exemplar der Ouvertüre dieser Opernreduktion befindet sich in der Musikbibliothek der Western University in London, Ontario.[99] Hennings Reduktion ermöglicht geübten Musizierenden ein spieltechnisch anspruchsvolles, jedoch nicht übermäßig schwieriges Nachmusizieren der gesamten Ouvertüre. Die erste Violine spielt dabei überwiegend ihre originale Stimme, bis auf wenige signifikante Stellen (z.B. T. 7, 10, 17, 19 o. 55–60), in denen die Melodien von Flöte und Oboe 1 und zuweilen der ersten Klarinette für das Stück relevanter sind. Die zweite Violine wird im Vergleich dazu wesentlich flexibler eingesetzt. Zwar kehrt auch sie immer wieder zu ihrer Partiturstimme zurück, übernimmt aber oft die Melodie der zweiten Flöte und Oboe (z.B. T. 7 und 17), der ersten Klarinette (z.B. T. 9–10, 109 und 153), der ersten Viola (z.B. T. 95–105 und 267–277), der ersten Flöte (z.B. T. 291–308), der ersten Oboe (z.B. T. 180–186 und 291–302) und sogar des ersten Horns (z.B. T. 109 und 281).

Viola und Cello weichen am häufigsten von ihren eigenen Stimmen ab und spielen die relevanten Melodien und Harmonien anderer Instrumente. Während das Cello primär die Basslinien des Kontrabasses (z.B. T. 22–26, 68–72 o. 189–196), hin und wieder eine der Fagottstimmen (z.B. T. 20 Fagott 3, T. 54 Fagott 1 o. T. 55–60 Fagott 2) oder einen Teil des tiefen Blechs (z.B. T. 2–5 Posaune 3 und T. 10 Horn 3 und 4) übernimmt, werden der Viola wesentlich häufiger abweichende Stimmen zugewiesen. So spielt sie zum Beispiel mal die Stimme des zweiten Fagotts (z.B. T. 9, 19 und 67), mal des Englischhorns (z.B. T. 58), des ersten und zweiten (z.B. T. 59–60, 209–211 oder 316) oder dritten und vierten Horns (z.B. T. 74.4–78 o. 318–319), der Flöten und Klarinetten (z.B. T. 20, 57–58 u.129) oder sogar des Cellos (z.B. T. 297, 299, 303, 30, und 331–336), wenn dieses mit der Kontrabassstimme beschäftigt ist. In allen vier Stimmen sind eine Menge Doppelgriffe zu bewältigen, die den spieltechnischen Anspruch erhöhen und für eine

98 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Verlagen erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

99 Carl Wilhelm Henning, *Ouverture zu der grossen Oper Olimpia. Componirt, und Sr. Majestät dem König v, Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ritter Spontini. Im Quartett für zwei Violinen u. Viola & Bass*, Berlin, Schlesinger, VN 1206, CDN-Lu, Signatur: MZ1863, (online: https://archive.org/details/ouverturezudergr00spon [26.08.2022]).

vollere Harmonie der Ouvertüre sorgen. Die „fatalen Doppelgriffe", die für Gustav Parthey das Cellospielen unattraktiv machten,[100] konnten bei dieser Reduktion nicht vermieden werden.

Solche Opernreduktionen für Streichquartett wurden sowohl im privaten als auch im semi-privaten und öffentlichen Raum gespielt. Insbesondere bei der kulturellen Bildung spielten sie eine wichtige Rolle. Da Opernaufführungen und Konzerte nicht von jedem jederzeit besucht werden konnten, vor allem, wenn die Oper in der eigenen Stadt noch nicht oder schon lange nicht mehr auf dem Spielplan stand, boten die Reduktionen, neben den Klavierauszügen, die Möglichkeit, Werke kennenzulernen oder zu reflektieren. Statt allein am Klavier konnte man sich auf diese Weise ein Werk beim gemeinsamen Musizieren aneignen, bereits gehörte Opern retrospektiv reflektieren, in der Gruppe diskutieren und sich so mit neuen musikalischen Entwicklungen auseinandersetzen.[101] Die Opernreduktionen für Streichquartett waren folglich nach dem Sinne des Goethe'schen Diktums der Konversation vernünftiger Leute im Streichquartett konzipiert. Die viel zitierte Äußerung des Dichters Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) stammt aus einem Brief an Carl Friedrich Zelter von 1829. Eine Betrachtung des inhaltlichen Kontextes, in den sie gebettet ist, macht zugleich Goethes Ansichten bezüglich des Unterschieds zwischen der Kunstfertigkeit eines einzelnen, zu dieser Zeit modernen, individuellen Virtuosen gegenüber dem gemeinschaftlichen Musizieren von klassischer Musik deutlich:

> Paganini habe ich denn auch gehört und sogleich an demselben Abend Deinen Brief aufgeschlagen, wodurch ich mir denn einbilden konnte etwas Vernünftiges über diese Wunderlichkeiten zu denken. Mir fehlte zu dem was man Genuß nennt und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule.
> Wär ich in Berlin so würde ich die Möserischen Quartettabende selten versäumen. Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumental-Musik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen. Für diesmal fehlete mir in Geist und Ohr ein solches Fundament, ich hörte nur etwas Meteorisches und wußte mir weiter von keine Rechenschaft zu geben; bedeutend ist es jedoch, die Menschen, besonders die Frauenzimmer darüber reden zu hören; sind ganz eigentlich Konfessionen, die sie mit dem besten Zutrauen aussprechen.[102]

---

100 Parthey, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, S. 113–115.

101 Sumner Lott, *The Social Wolds of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 44–46.

102 Goethe an Zelter vom 9. November 1829, in: Karl Robert Mandelkow und Bob Morawe (Hrsg.), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, Bd. 4: *1821–1832*, München ²2017, S. 349, Z. 24–35, und S. 350, Z. 1–5.

Für Goethe bedeutete wahrer Musikgenuss folglich immer eine Mischung aus intellektueller und ästhetischer Befriedigung, die durch eine auf Effekt ausgelegte Virtuosität eines Solisten nicht erlangt werden konnte. Er deutete an, dass eine Begeisterung über Virtuosen wie Paganini nicht unbedingt für ein großes musikalisches Verständnis spreche, das er insbesondere weiblichen Personen absprach. Stattdessen bevorzugte er Streichquartette – eine anspruchsvolle musikalische Gattung – die er am liebsten bei den Quartettabenden von Carl Möser in Berlin genoss. Möser veranstaltete diese als „Möser'sche Quartette"[103] bekannten Abonnement-Konzerte seit der Wintersaison 1813/14[104] regelmäßig mit bis zu 18 Konzerten pro Saison.[105] Opernreduktionen wurden bei diesen Abenden nicht aufgeführt, denn sie konnten kaum den Ansprüchen der „gebildetsten und sinnigsten Personen"[106] genügen, die das Publikum bildeten. Stattdessen spielte man in der Regel Werke der klassischen Trias Haydn-Mozart-Beethoven, wobei mitunter der Mittelteil durch ein Werk von Andreas Romberg, Bernhard Romberg, Louis Spohr oder George Onslow ausgetauscht wurde.[107] Die anspruchsvollen Quartette führten professionelle Musiker auf, die in den Diensten der Königlichen Kapelle standen. Für Laienmusiker boten zum Beispiel die Brüder Friedrich August Bliesener (ca. 1780–1841) und Johann Bliesener, ebenfalls königliche Kammermusiker, sogenannte „musikal[ische] Uebungsdivertissements" an, „wo jedes Mitglied seine eignen Musikalien zum beliebigen Durchspielen mitbringen kann", wobei sonntags gemeinsam Quartette eingeübt wurden.[108] Das gemeinsame Musizieren im Streichquartett organisierten aber nicht nur Berufsmusikern, sondern auch Freizeitmusiker, wie dieser „Freund der

---

103 Siehe z.B. den Artikel „Berlin", in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* Nr. 30 (12.04.1823), Sp. 237f.

104 Mahling, *Zum „Musikbetrieb" Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 40.

105 Aus dem Artikel der *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 73 (15.04.1822), S. 583, geht nicht nur die Anzahl der Konzerte in der Wintersaison 1822/23 hervor, sondern auch, dass in dieser Saison Möser selbst die erste Violine, Carl Wilhelm Henning die zweite, Heinrich Lenss (1793–1856) Viola und Johann Wilhelm Krautz (gest. 1857) Violoncello spielte.

106 So wird das Publikum in dem Artikel „Berlin", in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* Nr. 30 (12.04.1823), Sp. 237–238, beschrieben.

107 Möser schien immer mit einem Haydn-Quartett zu beginnen und den Mittelteil wechselnd durch ein Quartett von Mozart, einer der beiden Rombergs, Spohr oder Onslow zu gestalten, während zum Schluss Beethoven gespielt wurde, siehe *BamZ, Extrablatt* zu Nr. 7 (21.02.1824), S. [67]; *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* Nr. 30 (12.04.1823), Sp. 237f., und *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 73 (15.04.1822), S. 583.

108 *AmZ* 16/45 (09.11.1814), Sp. 756.

Musik", der seine Mitspielenden mit Hilfe einer Zeitungsanzeige in den *Berlinischen Nachrichten* anwarb:

> Ein Freund der Musik wünscht diesen Winter eine Quartett-Gesellschaft zu errichten. Liebhaber der Musik, welche derselben beizutreten geneigt sind, belieben nebst ihrer Adresse auch das Instrument, welches sie zu spielen wünschen, unter der Adresse U. 32. Im Intelligenz-Comtoir anzuzeigen.[109]

Die Opernreduktionen für Streichquartett auf dem Berliner Musikalienmarkt in der Ära Brühls deuten darauf hin, dass vermutlich insbesondere bei solchen „Quartett-Gesellschaften" von Freizeitmusikern Bearbeitungen von Opern musiziert wurden. Aus diesem Grund war die Spielbarkeit eines Streichquartettes bei der Reduktion einer Oper wichtig. Statt weitere Stunden allein beim Üben verbringen zu müssen, um in der Gemeinschaft musizieren zu können, ermöglichte eine Opernreduktion, die direkt vom Blatt gespielt werden konnte, die zeitnahe Auseinandersetzung mit dem Werk in der Gruppe.[110] Henning hatte mit seiner Bearbeitung der *Olimpia*-Ouvertüre vermutlich eine Zielgruppe im Sinn, die im Privaten (ohne Publikum) oder Halbprivaten (mit Publikum) – etwa bei Hauskonzerten oder dem Musizieren in Vereinen, Logen oder anderen geschlossenen Gesellschaften – regelmäßig zum Musizieren auf hohem Niveau zusammenkam. Zu diesem Zweck waren Opernreduktionen in der Regel nur in Stimmen zu kaufen – ihr Verwendungszweck (das Musizieren) verlangte keinen Überblick durch eine Partitur. Die geistige Auseinandersetzung mit der Musik erfolgte beim gemeinsamen Spiel, nicht beim Studium der Noten, wobei die engen sozialen Verbindungen, die durch das Musizieren entstanden oder neu geknüpft werden konnten, wie zum Beispiel Gustav Parthey von seiner Studienzeit in Heidelberg berichtete, für den eigenen Status in der Gesellschaft wichtig waren.

Solche Gruppen bestanden bis auf wenige Ausnahmen aus Männern der Mittel- und Oberschicht, oft aus einer Mischung von professionellen Musikern und Dilettanten, die ihre Freizeit jenseits des weiblichen Einflusses füllen wollten. Obwohl das Klavier als wichtiges Instrument für die Brautwerbung zum intimen vierhändigen Klavierspiel von den meisten Männern beherrscht wurde, wählten sie zum Musizieren mit Freunden Instrumente, die sie von den Frauen distinguierten. Mindestens bis in die 1870er Jahre dominierten daher Männer die Streichquartettmusik.[111] Das häusliche Musizieren erforderte nicht nur finanzielle Mittel, um Instrumente und Noten zu kaufen und Unterricht zu nehmen, sondern auch die dazu gehörige freie Zeit zum Spielen, die sich Angehörige der unteren

---

109 *Berlinische Nachrichten* 2. Beil. zu Nr. 146 (07.12.1819), o. Pag.

110 Sumner Lott, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music*, S. 32.

111 Ebenda, S. 15.

Schichten mit einem geringen Einkommen, das durch körperliche Arbeit verdient wurde, nicht leisten konnten. Dementsprechend diente Kammermusik nicht nur dem Musikgenuss, sondern auch als Statussymbol, das durch das Einladen von Gästen bei Hauskonzerten und das Diskutieren von Musik als Teil der kulturellen Allgemeinbildung nach außen getragen wurde.[112]

Opernreduktionen für Streichinstrumente fanden folglich zwar bei professionellen Konzerten wie Mösers Quartett-Soiréen keine Verwendung, sorgten vermutlich jedoch bei den zahlreichen Freizeitmusikern für einen Operngenuss über die Bühne hinaus und eine mit einer Verbindung aus angenehmer Unterhaltung und intellektueller Beschäftigung gefüllte Freizeit, die mit Gleichgesinnten und Freunden verbracht werden konnte. Durch die Musikalien aus den Berliner Musikverlagen wurde das Publikum zuverlässig mit Opernarrangements für verschiedene spieltechnische Niveaus versorgt. Das Musizieren bei Hauskonzerten und semiprivaten Konzerten sorgte zudem dafür, dass sich nicht nur die Musizierenden, sondern auch ihr Publikum mit der Opernmusik außerhalb der Bühne beschäftigten. Zur Opernrezeption und der bereits 1810 einsetzenden Kanonisierung „klassischer" Opern (z.B. der Opern Mozarts), die sich bis heute in den Spielplänen der Theater wiederfinden, leisteten Opernreduktionen bei der Verbreitung der Musik und der Repertoirekunde daher einen wichtigen Beitrag.

112 Ebenda, S. 9 und 12–14.

8 Rezeption durch Bearbeitung: Das Beispiel des *Oberon* von Carl Maria von Weber

In den 14 Jahren der Generalintendanz Carl von Brühls an den Königlichen Bühnen wurden von den Berliner Musikverlagen 1893 Opernbearbeitungen von 263 Bühnenwerken aus der Autorschaft mindestens 177 verschiedener Komponist:innen publiziert, die im Rahmen dieser Arbeit ermittelt werden konnten. Die Musikalien dienen dabei gleichsam als Spiegel der Popularität bestimmter Werke, deren Zahl von Bearbeitungen korrelierend mit ihrer Beliebtheit in Berlin anstieg. Erfolgreich in der Residenzstadt ur- und erstaufgeführte Bühnenwerke wurden für zahlreiche militär- und kammermusikalische Besetzungen arrangiert, zu Tänzen, Variationswerken, Potpourris und Opernfantasien verarbeitet und durch die Berliner Musikverlagsprodukte nicht nur vor Ort, sondern auch überregional verbreitet. Weniger erfolgreiche Opern erschienen entweder gar nicht auf dem Markt, oder nur in Form eines zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre, dessen Verkaufszahlen den Berliner Musikverleger:innen als Erfolgsindikator diente. Die Spielpläne der Königlichen Bühnen und des Königstädtischen Theaters hatten zwar Einfluss auf die Publikation von Opernbearbeitungen vor Ort, waren jedoch nicht allein ausschlaggebend für deren Entstehung. Die Bearbeitungen dienten gleichsam als eine Ergänzung des lokalen Spielplans, die die in anderen Städten aufgeführten Bühnenwerke in die Häuser der Berliner Bevölkerung zu bringen vermochten und alte Stücke, wie etwa Händels Opern, wieder aufleben lassen konnten. Neben einer Marktsättigung durch Opernbearbeitungen überregional beliebter Bühnenwerke (z.B. von Rossinis Opern), die mit Hilfe des europaweiten Handels in die Berliner Musikalienhandlungen gelangten, hatten auch Favoritmelodien, Gesangsstars (z.B. Henriette Sontag), die Vorlieben prominenter Persönlichkeiten (z.B. Friedrich Wilhelm III. Vorliebe für Spontinis Opern) und kulturpolitische Ereignisse (z.B. die Debatte um Weber und Spontini) Einfluss auf die Berliner Produktion der Arrangements.

Die vielfältigen Opernbearbeitungen, die in den vorherigen Kapiteln detailliert vorgestellt wurden, zeigen die von der in der Forschung bisher nur in geringem Maße beachtete, jedoch nicht unerhebliche Rolle, die diesen Musikalien bei der Opernrezeption zukam. Dabei wird klar, dass hinter der Wahrnehmung und Wirkung von Opern in Berlin zwischen 1815 und 1828 ein dichtes Netzwerk aus Komponist:innen, Musiker:innen, Verleger:innen und Musikinteressierten stand, die mit ihrem Musikkonsum nicht nur zu der Verbreitung der Opernmusik, sondern auch zu

ihrer Kanonisierung beitrugen. Dies konnte besonders anhand des Beispiels von Webers äußerst erfolgreicher Oper *Der Freischütz* veranschaulicht werden. Der florierende europaweite Musikalienhandel, der durch die Handelsbeziehungen der Berliner Musikverleger:innen auch in der Residenzstadt betrieben wurde, spielte zudem eine maßgebliche Rolle und beeinflusste die zunehmende Europäisierung des Musikgeschmackes im 19. Jahrhundert. Ausschlaggebend hierbei war primär die überregionale Beliebtheit eines Bühnenwerkes, die sowohl durch die Bekanntheit des Urhebers wie zum Beispiel bei Mozart, Beethoven, Weber oder Rossini, als auch die aktuelle Mode befördert werden konnte. Mit Hilfe des dichten, weit verzweigten zeitgenössischen Zeitungswesens und durch Berichte von Reisenden gelangten Modeströmungen nach Berlin oder verbreiteten sich von dort aus überregional. Angetrieben durch eine starke geographisch bedingte Konkurrenz waren die Berliner Musikverlage gezwungen, immer neue Nischen auf dem Markt zu erschließen und sich an den Bedürfnissen ihrer Kundschaft zu orientieren. Dabei versuchten sie durch Service, ein umfangreiches Sortiment und Privilegien bei der Veröffentlichung von Bearbeitungen besonders beliebter Opern (z.B. Webers *Freischütz*) sowie einer Riege bekannter und fähiger Bearbeiter den Markt zu dominieren. Die zeitgenössischen Periodika spielten für die Werbemaßnahmen der Verlage eine wichtige Rolle, denn sie dienten als Sprachrohr für das betriebene Marketing, wobei Rezensionen oft mit Hilfe von persönlichen Beziehungen zwischen Verlag und Herausgeber des Journals oder der Zeitung möglichst verkaufsfördernd abgedruckt wurden.

Gleichzeitig hatte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bereits eine Kanonisierung bestimmter Opern begonnen, die sich als „klassische" Werke, wie zum Beispiel die Opern Mozarts, kontinuierlich auf dem Spielplan der Berliner Bühnen halten konnten und ebenso kontinuierlich in Form von immer wieder neu aufgelegten oder neu arrangierten Opernbearbeitungen auf dem Musikmarkt erschienen. Dieses Klassikbewusstsein, das zudem eine Rückbesinnung auf alte Musik hervorrief, zeichnet sich zum Beispiel in der Berliner Musikverlagsproduktion in bei Trautwein erschienenen, staatlich subventionierten Klavierauszügen von Händels Bühnenwerken ab (siehe Tab. 10).[1] Klavierauszüge kanonisierter Opern dienten dem Berliner Publikum nicht nur zum Nachmusizieren und Einstudieren der Stücke, sondern auch zur musikalischen Allgemeinbildung gemäß einem bürgerlichen Bildungsideal. Theaterbesuche von Kindern der oberen Schichten, wie Gustav, Lili und Moritz Parthey, wurden mit Hilfe von Klavierauszügen vor- und nachbereitet. Musikunterricht bildete

[1] Vgl. zudem die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen von Händels Opern unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

in der Residenzstadt einen festen Bestandteil des Lehrplans der Mittel- und Oberschicht. Insbesondere das Klavier- und Gitarrenspiel eröffnete finanziell schlechter gestellten Frauen als Lehrerinnen dabei eine Einkommensmöglichkeit. Der eigene Bildungsstatus wurde aber durch Klavierauszüge nicht nur aufgebaut, sondern auch repräsentiert. Prachtvoll eingebundene Musikalien demonstrierten Besucher:innen sowohl finanziellen Reichtum, als auch Bildungsreichtum.

Bildung wurde durch die zunehmende Industrialisierung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts immer mehr Menschen ermöglicht. Technische Fortschritte sorgten nicht nur für eine günstigere Herstellung von Musikinstrumenten (insbesondere beim Klavierbau), sondern auch für Fortschritte im Musikverlagswesen durch bessere Drucktechniken und schnellere Produktionsverfahren, die die Preise nach unten und die Auflagen in die Höhe trieben. Zunehmender wirtschaftlicher Wohlstand brachte spätestens ab den 1820er Jahren der Berliner Mittel- und Oberschicht mehr finanzielle Mittel und Freizeit, die auch mit dem Nachmusizieren von Opernmusik mit Hilfe der gedruckten Bearbeitungen gefüllt wurde. Dabei drang die Musik bis in den Alltag der untersten Schichten, denn neben den täglich durch die Straßen paradierenden Militärkapellen, die nicht nur in ihren, primär aus dem Verlag von Schlesinger erhältlichen Märschen Opernmelodien spielten, sondern auch Opernouvertüren erklingen ließen, konnte man die aus den Bearbeitungen gespielte Opernmusik durch offene Fenster und die dünnen Wände von Mietshäusern vernehmen; außerdem wurde sie von Dienstboten und Gesinde, die in der Regel aus den niederen Ständen stammten, in den Häusern ihrer Herrschaften regelmäßig mitgehört.

Eine gewisse Durchmischung der gesellschaftlichen Schichten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend durchlässiger wurden, war dadurch Teil des Alltags. Dienstboten und Gesinde konnten ihren Bildungshorizont durch den Kontakt zu der Herrschaft erweitern und sich deren kulturelle Gewohnheiten und Vorstellungen ein Stück weit aneignen. Das hing davon ab, wie stark der arbeitsbedingte Kontakt zwischen Herrschaft und Gesinde war und um welchen Haushalt es sich handelte (adlig, bürgerlich, kleinbürgerlich), in welchem die Dienstboten angestellt waren. Man kann sich vorstellen, dass das häusliche Musizieren, sowohl beim Unterricht als auch beim Üben und geselligen Musizieren im Salon, bei Teegesellschaften oder ähnlichem vom Personal mitgehört wurde. Unweigerlich wurde die dort gespielte Opernmusik auch von den unteren Schichten wahrgenommen. Die musikalische Bildung der Mittel- und Oberschicht bedeutete somit gleichzeitig eine gewisse musikalische Bildung der Unterschicht. Obwohl das zeitgenössische Opernrepertoire der Berliner Bühnen hierdurch der Unterschicht nicht verborgen blieb, kann

davon ausgegangen werden, dass die Melodien zwar aus dem Gedächtnis reproduziert werden konnten, die Drucke der Berliner Musikverlage aber nicht für die weniger wohlhabende Bevölkerung erschwinglich waren.

Genauso lernte jedoch auch die Herrschaft, insbesondere die Kinder, durch den Kontakt zu ihrem Personal Dinge, die den höheren Ständen normalerweise verschlossen blieben. Diese Durchmischung wurde zwar durch die höheren Stände, die sich von der Unterschicht abgrenzen wollten, abgelehnt, ließ sich jedoch nicht vermeiden. Die Dienstboten standen rechtlich auf einer Ebene mit den Kindern der Herrschaft und konnten ebenso wie diese körperlich gezüchtigt werden, weswegen sich aus Dienstboten, Kindern und Jugendlichen eine Gruppe bildete und das Zusammengehörigkeitsgefühl dazu führte, dass die Kinder der Herrschaft täglich viel mit den Dienstboten verkehrten, meist sogar mehr als mit den eigenen Eltern. So lernten die Kinder vom Gesinde nicht nur Flüche, Zoten oder erfuhren sexuelle Aufklärung, sondern kamen auch in Kontakt mit der von den Dienstboten bevorzugten Lektüre und Musik. Im Laufe des Heranwachsens distanzierten sich die herrschaftlichen Kinder aber in der Regel bewusst wieder von dem Gesinde, um ihre standesgemäße Rolle in der Gesellschaft einzunehmen.[2]

Was in den Wohnhäusern zwischen der Unter-, Mittel- und Oberschicht erfolgte, passierte auf dem Tanzboden im öffentlichen Kontext, wobei man Opernmusik oft in Tanzmusik verwandelte. Obwohl sich die Tanzböden in der Regel den jeweiligen Schichten zuordnen ließen, besuchte die Oberschicht auch die Etablissements der Unterschicht und auf glanzvollen Bällen und Festivitäten arbeiteten Dienstboten, die aus den niederen Ständen stammten. Auch Adel und Bürgertum vermischten sich bei Bällen – sowohl bei den öffentlich gegebenen als auch bei den Bällen auf königlichen Befehl, zu denen nur geladene Gäste Zugang hatten. Die gehörte und getanzte Musik (mit Opernmelodien) konnte im Anschluss in den Berliner Musikverlagshandlungen erworben und zum privaten Vergnügen, Tanz- und Instrumentalunterricht oder auf privaten Bällen in verschiedenen instrumentalen Besetzungen nachmusiziert werden. In den Berliner Lokalen erklang auch unabhängig von Tanzveranstaltungen Opernmusik, denn die Wirte boten ihren Gästen regelmäßig Unterhaltungsmusik, Konzerte und Opernaufführungen in Form von Puppentheatern an.[3] Im Gegensatz zu eigens für die Bälle komponierter Tanzmusik konnten die Tänze mit Opernmelodien aus den Berliner Musikverlagen den Veranstaltungen ein Motto zugrunde legen. Die Narrative solcher Bälle entspran-

[2] Engelsing, *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, S. 183–187.

[3] Siehe Wasmuth, *Musikgeschichte schreiben*, S. 369–377, und vertiefend zusätzlich das Kapitel zur Berliner Vergnügungskultur in der Dissertation *In Konkurrenz* von Jasmin Seib.

gen dem jeweiligen Opernsujet und sorgten für eine dramatische Struktur, die durch das individuelle Empfinden der Teilnehmenden emotional konnotiert wurde. Derartige Emotionen förderten das Lernen im Tanz- und Instrumentalunterricht, das mit Hilfe der gedruckten Musikalien, zum Beispiel der *Neuesten Berliner Lieblingstänze* aus Schlesingers Verlag, und der Anwendung beliebter Melodien geschah. Gedruckte Tänze mit Opernmelodien enthielten zudem oft Assoziationen mit berühmten Persönlichkeiten – wie beliebten Sänger:innen und Tänzer:innen der Königlichen Bühnen oder Mitgliedern der königlichen Familie – sowie Protagonist:innen der Opern, die nicht nur ihre Popularität beförderten, sondern auch den Tanzenden eine Identifikation mit den Prominenten ermöglichten. Für die Tänze wurden Favoritthemen oft in ihrer melodischen und rhythmischen Struktur verändert, damit sie dem benötigten Tanzrhythmus entsprachen. Die gehörte Melodie blieb in der Regel jedoch erkennbar und Texte wurden mitunter beim Tanzen mitgesungen, sodass parallel eine Opernrezeption erfolgte.

Opernmelodien verselbstständigten sich aber nicht nur durch Tänze, sondern vor allem auch durch Konzerte von Virtuos:innen. Bei ihren Auftritten spielten sie oft Variationswerke oder Fantasien, die aufgrund ihrer melodischen und thematischen Beschaffenheit besonders geeignete Themen, wie zum Beispiel die Cavatina *Di tanti palpiti* aus Rossinis Oper *Tancredi*, als Grundlage hatten. Der nachhaltige Erfolg eines Bühnenwerkes war somit auch von der Anzahl solcher eingängigen Melodien, die für die Rezeption in Gebrauchsmusik jenseits der Bühne geeignet waren, abhängig. Wer sich mit der ganzen Oper auseinandersetzen wollte, musste ab den 1820er Jahren zunehmend weniger oft zum Klavierauszug greifen und konnte stattdessen mit Potpourris eine Art Zusammenfassung des Werkes auf dem Klavier spielen. Gädes Potpourri mit Melodien aus Opern von Spontini und Weber ist ein Beispiel dafür, dass die Gattung auch eine kritische Reflexion des aktuellen Bühnengeschehens ermöglichte, da durch sie mehrere Opern vergleichend hintereinandergestellt und theaterpolitisch Positionen durch die Anordnung und Gewichtung eingenommen werden konnten. Fantasie, Variation und Potpourri lagen dabei dicht beieinander – oftmals enthielt die eine Gattung Elemente der anderen beiden. Opernmelodien fanden aber auch mit Hilfe von mechanischen Musikinstrumenten eine zusätzliche Verbreitung, denn Walzen mit Opernmusik wurden für Drehorgeln und Alltagsgegenstände wie Flötenuhren hergestellt,[4] sodass davon auszugehen ist, dass Opernmusik einen

[4] Mechanische Flötenwerke, die Opernmusik spielten, waren z.B. auch in Schreibtische eingebaut, wie ein 1825 versteigerter „sehr schöner Mahagoni-Secretair mit einem doppelten Flötenwerk“ nebst „4 Walzen, auf welchen Musikstücke aus den berühmtesten Opern gesetzt sind“ zeigt, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 160 (13.07.1825), o. Pag. Die zugehörigen Walzen konnte man z.B. bei Friderike

erheblichen Teil zum akustischen Stadtbild Berlins zwischen 1815 und 1828 beitrug. Dafür sprechen auch die in der Residenzstadt entstandenen Gassenhauer, denen Opernmelodien zugrunde liegen.[5]

Besonders beliebt waren im Berlin der Ära Brühls ferner Reduktionen von Opern für verschiedene kammermusikalische Besetzungen. Diese dienten nicht nur der privaten Unterhaltung oder pädagogischen Zwecken, sondern knüpften auch enge Bande zwischen musizierenden Freunden und schufen anspruchsvolle intellektuelle Freizeitvergnügen für musikalische Laien. Die Arrangements waren für verschiedene spieltechnische Ansprüche verfügbar: von der leichten Unterhaltung bei Ausflügen (z.B. durch das bei Schlesinger erschienene Arrangement von Webers *Freischütz* für Gitarre und Singstimme) über das solistische Nachmusizieren einer Opernouvertüre bis hin zur ganzen Opernreduktion für Streichquartett. Die Rezeptionswege der Bühnenwerke durch die in den Berliner Musikverlagen erschienen Bearbeitungen unterschieden sich von Fall zu Fall. Während viele zwar auf dem Berliner Spielplan standen, jedoch kaum auf dem Musikalienmarkt auftauchten, waren wenige, wie zum Beispiel Webers *Oberon*, sogar schon vor ihrem ersten Erklingen auf den Berliner Bühnen in Form von verschiedenen Arrangements erhältlich oder wurden, unabhängig von ihren Berliner Aufführungen, von den Musikverleger:innen publiziert. Daher würde es sich lohnen, individuell die Bearbeitungen jeder zwischen 1815 und 1828 auf dem Spielplan stehenden Oper genauer zu betrachten, was in diesem Rahmen jedoch nicht geleistet werden konnte. Beispielhaft soll daher nur fokussiert auf Webers letzte Oper *Oberon*, deren Aufführungsgeschichte, Bearbeitungen und Rezeption vergleichsweise gut überliefert sind, der Weg einer Oper von ihrer Entstehung bis hin zur Rezeption durch Bearbeitungen veranschaulicht werden.

Kummer in der Alten Jakobstraße 34 mit „jeder beliebigen Musik" besetzen lassen, die auch Walzen für Drehorgeln und andere mechanische Musikinstrumente anfertigte. Die Arrangements machte sie offenbar selbst, siehe *Berlinische Nachrichten* Beil. zu Nr. 44 (11.04.1816), o. Pag.

5 Überliefert sind für Opern aus der Ära Brühls z.B. Neutextierungen von *La ci darem la mano* aus Mozarts *Don Giovanni*, *In diesen heil'gen Hallen* aus Mozarts *Zauberflöte*, *Wir winden dir den Jungfernkranz* aus Webers *Freischütz* und eine Parodie des Endes von Rezias Arie *Ozean! Du Ungeheuer!* aus Webers *Oberon*, siehe Richter, *Der Berliner Gassenhauer*, S. 382f.

8.1 Weber, Schlesinger und die Berliner Erstaufführung von *Oberon*

Von allen in Berlin zwischen 1815 und 1828 (ur- und erst-)aufgeführten Bühnenwerken eignet sich keines so gut zur Veranschaulichung der engen Vernetzung zwischen Musikverleger, Theater, Rezipierenden und Komponierenden sowie der damals herrschenden Spannungen zwischen den Königlichen Bühnen und dem Königsstädtischen Theater, wie die Berliner Aufführungsgeschichte von Carl Maria von Webers letzter Oper *Oberon*. Im Gegensatz zu dem in seiner Erfolgsgeschichte zu diesem Zeitpunkt ungeschlagenen *Freischütz* erklangen die Melodien des Bühnenwerks in Berlin dank zahlreicher Arrangements schon vor der Erstaufführung, sodass sie bereits hinreichend bekannt waren, als das Werk endlich in der Residenzstadt aufgeführt wurde.

Bald nach der erfolgreichen Uraufführung unter dem Titel *Oberon; or, The Elf King's Oath* am 12. April 1826 in Covent Garden in London wartete man im deutschsprachigen Raum mit Spannung darauf, dass die romantische Feen-Oper, deren Libretto James Robinson Planché (1796–1880) verfasst hatte, auf die Bühne gebracht wurde. Die ersten deutschsprachigen Vorstellungen folgten dementsprechend schnell: In Leipzig konnte man die Oper bereits am 23. Dezember 1826 in der Übersetzung von Theodor Hell (1775–1856)[6] sehen und kurz darauf am 20. März 1827 erstmals im Theater an der Josefstadt in Wien, allerdings mit einer Überarbeitung der Übersetzung von Hell durch Karl Meisl (1775–1853) und mit neu arrangierter Musik von Franz Gläser (1789–1869).[7] Der Kapellmeister Gläser hatte die Wiener Erstaufführung, die anlässlich seiner jährlichen Benefizvorstellung auf die Bühne gebracht wurde, mit zusätzlichen eigenen Gesangsnummern versehen. „Also lautet das Pasquill auf den grossen Todten, den man noch im Grabe zu bestehlen sich erfrecht! Oder, lässt sich wohl ein schonenderer Ausdruck gebrauchen, wenn schnöde Gewinnsucht jenen Schwanengesang, der seinem Schöpfer das Leben

---

[6] Theodor Hell war das Pseudonym des Dresdner Juristen, Schriftstellers, Theatersekretärs und Publizisten Karl Gottfried Theodor Winkler, der von Weber mit der Übersetzung des *Oberon* betraut worden war, siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A002160 [09.09.2022]. Im Folgenden wird für ihn das Pseudonym verwendet, da dieses auch auf dem Klavierauszug angegeben ist.

[7] Siehe Loewenberg, Bd. I: *Text*, Sp. 702, und die Ankündigung, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 20/34 (20. März 1827), S. 140: „Zum ersten Mahle: „Oberon, König der Elfen.“ Romantisch-komische Feenoper, in drey Aufzügen, nach der Hellschen Übersetzung aus dem Englischen, von Planche, für diese Bühne frey bearbeitet vom Verfasser der „schwarzen Frau“ [Karl Meisl]. Musik von Carl Maria von Weber. Für diese Bühne eingerichtet, und mit einigen neuen Nummern vermehrt, von dem Unterzeichneten [Franz Gläser].“

raubte, frischweg aus dem Klavierauszug instrumentirt, alles, was genirt, oder nicht eigentlich in den Kram taugen will, wegschneidet, und dagegen eigne Harlekinaden als Surrogat einschiebt?“,[8] wurde sich im Anschluss im *Musikalischen Tagebuch vom Monat März* der *AmZ* über diese Wiener Erstaufführung empört. Das, was von Webers Oper bei dieser Vorstellung gespielt wurde, fand beim Publikum allerdings eine gute Aufnahme. Was die Rezension ebenfalls erwähnt, ist, dass dem Kapellmeister das Bühnenwerk nur in Form des Klavierauszuges vorlag und anhand dieser Grundlage instrumentiert werden musste. Die Oper *Oberon*, wie Weber sie tatsächlich geschrieben hatte, erklang daher erst mit dem Erscheinen der Partitur im Musikalienhandel oder dem Erwerb der Partitur durch das Theater in Wien.

8.1.1 Verkauf der Verlagsrechte, Sicherung von Privilegien und Herstellung

Die Bekanntheit der Oper und ihrer Musik wurde durch die zeitnah veröffentlichten Opernbearbeitungen begünstigt. Bereits am 8. Februar 1826 erwarb Schlesinger die Eigentumsrechte an Stimmen, Klavierauszug und Arrangements für alle Instrumente[9] für alle Länder[10] für 1.500 Reichstaler Honorar von Weber, noch bevor dieser das Bühnenwerk am 10. April 1826 – kurz vor der Uraufführung – vollendete. Der Komponist schickte die Nummern des Klavierauszuges an den Übersetzer Hell nach Dresden, der das übersetzte Opernarrangement dann an Schlesinger weiterleitete, sodass der Verleger den Klavierauszug bereits Mitte bis Ende Juli 1826 (VN 1376) in Berlin auf den Markt bringen konnte.[11] Obwohl Schlesinger

---

8 *AmZ* 29/17 (25. April 1827), Sp. 284–288.

9 Ausgeschlossen war jedoch die Partitur.

10 Dies galt für das europäische Festland, insbesondere für den deutschsprachigen Raum, da der Klavierauszug in deutscher Sprache gedruckt wurde. Für den englischsprachigen Klavierauszug für Groß-Britannien erwarben Welsh & Hawes in London die Eigentumsrechte. Zu den Unterschieden zwischen dem deutsch- und englischsprachigen Klavierauszug siehe Kapitel II, in: Solveig Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon. Werkentstehung und Werkstradierung: Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs*, Diss., Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden 2013, S. 87–98.

11 Siehe Frank Ziegler, „Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger“, in: *Weberiana* 23 (2013), S. 77–97, siehe S. 89–91. Im *Literarisch-artistisch-musikalischen Anzeiger zum Freimüthigen* Nr. 8 (24.06.1826), o. Pag., ist in einer Anzeige Schlesingers der Klavierauszug mit „Erscheint im Juli“ angekündigt. Es ist zu vermuten, dass die Musikalie ab der zweiten Julihälfte zu erwerben war, da in Nr. 9 (05.08.1826) des *Anzeigers* der Klavierauszug als erschienen vom Verlag beworben wird, vgl. auch Frank Ziegler, „Fe-

schon viele von Webers Werken verlegt hatte, war es nicht selbstverständlich, dass ihm auch die Publikation der letzten Oper vom Komponisten anvertraut wurde. Bereits im Dezember 1825 wandte sich Weber in einem Schreiben an Carl Friedrich Peters in Leipzig, Sigmund Anton Steiner in Wien, Schott in Mainz und Schlesinger in Berlin:

> An die Herren Peters, Steiner. Schott. Schleßinger. Da die Zeit heranrükt wo ich mich über die Herausgabe des KlavierAuszuges meiner Oper Oberon entscheiden muß, so gebe ich mir Ihren früheren Wünschen zu Folge die Ehre Sie davon zu benachrichtigen indem ich eine vielleicht sonderbar scheinende, mir aber durch frühere Erfahrungen aufgedrunge Weise einschlage. Ich verlange nähmlich für das Verlagsrecht des KlavierAuszugs und der übrigen Arrangements – England ausgenommen wo er gleichzeitig mit dem deutschen erscheinen wird – die Summe von 3000 rh: und werde demjenigen H: Verleger das Werk überlaßen der mir diese Summe, oder das ihr am nächsten kommende Gebot thun wird. Haben Sie die Güte mich baldigst mit einer Antwort zu beehren, und glauben Sie mich mit aller Achtung E Wohlgebohren ergebenen [ohne Unterschrift] Dresden d: 3t Xb 1825.[12]

Weber hatte offenbar aus seinen Verlustgeschäften mit dem *Freischütz* gelernt[13] und forderte die hohe Summe mit dem Selbstbewusstsein eines erfolgreichen Opernkomponisten, der seine neue Oper, deren internationalen Erfolg er als selbstverständlich annahm, zu seinem eigenen Vorteil vermarktete. Um schon vor der Uraufführung möglichen, von ihm nicht autorisierten Aufführungen vorzubeugen, die durch Raubkopien von Partituren oder durch Instrumentierungen des Klavierauszuges entstanden und an deren Einnahmen Weber nicht beteiligt wurde, schickte der Komponist im Januar/Februar 1826 ein „Rundschreiben an sämmtliche Bühnen", das er auch in den zeitgenössischen Periodika im folgenden Wortlaut veröffentlichte:

> Leider habe ich mich veranlaßt gefunden, nachstehendes Rundschreiben an die geehrten Bühnen Direktionen der Städte Altona, Amsterdam, Altenburg, Augsburg, Stargard, Bamberg, Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brünn, Liegnitz, Kassel, Köln,

---

lix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber", in. *Mendelssohn Studien* 16 (2009), S. 51–100, hier S. 58.

12 Entwurf des Rundschreibens Carl Maria von Webers an Carl Friedrich Peters in Leipzig, Sigmund Anton Steiner in Wien, Schott's Söhne in Mainz und Adolph Martin Schlesinger in Berlin, Dresden, Samstag, 3. Dezember 1825, in: D-B, Signatur: Mus. ms. autogr. theor. C.M. v. Weber WFN 6, (XV) Bl. 86b/r, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042525 [02.05.2022], Übertragung von Eveline Barlitz und Joachim Veit.

13 Vgl. Kapitel 2.3.

Danzig, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt am Main und [Frankfurt] an der Oder, Freiburg, Grätz, Halle, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, Lemberg, Linz, Lübeck, Magdeburg, Mainz, Mannheim, München, Nürnberg, Pesth und Ofen, Posen, Prag, Preßburg und Baden, Petersburg, Regensburg, Reval, Riga, Salzburg, Schwerin, Stralsund, Stettin, Strelitz, Stuttgart, Stockholm (Vogt- und Groch'sche Gesellschaft), Weimar, Wien, Würzburg, – ergehen lassen zu müssen. Um aber den Inhalt desselben auch zur Kenntniß derjenigen Bühnendirektionen zu bringen, denen es zufällig nicht unmittelbar zugesendet worden ist, so wie, um ihm überhaupt die möglichst ausgedehnte Publicität zu geben, habe ich auch dessen Abdruck in öffentlichen Blättern für nöthig erachtet.
Möge das geistige Eigenthum doch endlich auch, gleich anderm, sich des gesetzlichen Schutzes erfreuen und dadurch so mancher verletzenden öffentlichen Berührung entzogen werden. Dresden, im Februar 1826. Carl Maria von Weber.
Rundschreiben an sämmtliche Bühnen.
Da, außer in Frankreich und England, das geistige Eigenthum noch auf keine Weise gänzlich vor räuberischen Anfällen gesichert ist, – diebische Copisten und gewissenlose Musikhändler aber, wie z.B. Zulehner in Mainz – selbst Bühnen vom ersten Range durch ihr Zudrängen verleitet haben, sich meine Werke auf unrechtmäßigem Wege zu verschaffen, so sehe ich mich genöthigt, die Maßregel zu ergreifen, Sie mit Gegenwärtigem zu belästigen; indem ich mir die Ehre gebe, Ihnen anzuzeigen, daß die von mir zunächst für London componirte Oper: Oberon, durch eine treffliche deutsche Bearbeitung des Herrn Hofrath Winkler (Theodor Hell) zur Aufführung in Deutschland vorbereitet, nur unmittelbar von mir selbst auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne. Ich ersuche ergebenst, mir nur mit zwey Worten den Empfang dieser Anzeige gefälligst zu bestätigen, und sich durch diese keinesweges zum Ankauf des Werkes aufgefordert zu glauben, da die eigenthümlichen Verhältnisse jeder Bühne allein ihr Repertoir bestimmen können. Zugleich werde ich diese Anzeige nebst dem Verzeichniß der geehrten Bühnen Direktionen, denen sie zugesendet worden, in den gelesensten Zeitschriften zur Kenntniß des Publikums und Warnung der Unterschleifhändler öffentlich bekannt machen. Der ich die Ehre habe mit Achtung zu seyn
Carl Maria von Weber. Dresden, im Januar 1826.[14]

[14] Anzeige u.a. in: *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften, Beilage zur Abend-Zeitung* 10/15 (22.02.1826), S. 60, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031508 [13.09.2022], Übertragung: Solveig Schreiter. Ebenda: Dokumentiert sind Webers Sendungen an die Bühnen in Altenburg, Bamberg, Hamburg, Karlsruhe, Kopenhagen, Petersburg und Weimar. Zu den Aufführungsrechten und der Aufführungs-

Namentlich führte Weber dabei Carl Zulehner in Mainz als einen Bearbeiter auf, der bekannt dafür war, Kopien und Arrangements von beliebten Bühnenwerken ohne Zustimmung des Komponisten anzufertigen und an Theater und Privatpersonen zu verkaufen (vgl. Kapitel 2.3 bezüglich des Streits um den *Freischütz*-Klavierauszug). Weber versuchte nicht nur mit dem Rundschreiben, das rechtlich keine Bindung darstellte, dem Raub seines geistigen Eigentums vorzubeugen, sondern fertigte den Klavierauszug des *Oberon* gleich parallel zu der Komposition der Oper an. So konnte er den Druck beschleunigen, etwaigen nicht autorisierten Arrangements durch Schnelligkeit vorweggreifen und die Musik seiner Oper schon vor ihren Erstaufführungen bekannt machen. Bei der Komposition des *Freischütz* war ebenfalls der Klavierauszug schon vor der Uraufführung der Oper vollendet,[15] jedoch erschien er erst viereinhalb Monate später vollständig als gedrucktes Verlagsprodukt. Mit einer Veröffentlichung etwa drei Monate nach der Uraufführung kam der Klavierauszug von *Oberon* etwas schneller auf den Markt. Dies zeigt, dass in Ausnahmefällen bei besonders vielversprechenden Bühnenwerken für den Druck von Opernbearbeitungen nicht erst der Erfolg beim lokalen Publikum abgewartet wurde, sondern präventiv Arrangements erschienen, die die Beliebtheit der Oper sogar schon vor der Berliner Erstaufführung noch steigern konnten, wie im Fall des *Oberon* geschehen.

Trotz des von Schlesinger durch die schnelle Veröffentlichung des Klavierauszuges angenommenen voraussehbaren Erfolges der Oper kam der Verleger den sehr hoch angesetzten Honorarforderungen des Komponisten für den Klavierauszug nicht nach. Vor den angeschriebenen Musikverlegern,[16] deren Antworten nicht überliefert sind, wurden ihm dennoch mit einem Gebot der Hälfte des von Weber gewünschten Betrags (1.500 Reichtalern) die Publikationsrechte erteilt.[17] Der Komponist hatte durch sein Rundschreiben an die deutschsprachigen Verlagshäuser bewusst eine

---

vergütung des *Freischütz* siehe Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preussen*, S. 126–130.

15 Laut Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A020041 [20.09.2022] wurde der Klavierauszug am 17. Juni 1820 vollendet.

16 Es sind mindestens die Sendungen des Schreibens an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz (03.12.1825), D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B, 1465, Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042527 [13.09.2022] und Friedrich Peters in Leipzig (03.12.1825), Übertragung der Kopie aus Dresdner Privatbesitzt: Eveline Bartlitz und Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A045894 [13.09.2022], überliefert.

17 Ziegler, *Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger*, S. 89.

Konkurrenzsituation geschaffen, um sich so das beste Angebot sichern zu können. Potenzielle Nachdruckende veranlassten Schlesinger, schnell zu handeln, um die drohenden finanziellen Einbußen möglichst gering zu halten. Er beantragte am 30. März 1826 das Privileg beim preußischen König für den Druck von *Oberon*, das ihn gegen Arrangements anderer Musikverlage absichern sollte.[18] Parallel kündigte der Verleger in den Periodika die Veröffentlichung der *Oberon*-Arrangements an und bat um Vorbestellungen, mit deren Hilfe er Herstellung und Auflagen besser planen und kalkulieren konnte:

> Wir verfehlen nicht hiermit anzuzeigen, dass binnen Kurzem in unserm Verlage die neue Oper: Oberon, von C.M. v. Weber, welche zuerst in London aufgeführt wird, in allen Gattungen von Arrangements erscheinen wird, und ersuchen daher alle Buch- und Musikhandlungen uns Ihren Bedarf bald gefälligst anzuzeigen. Berlin, im April 1826.[19]

Nach einigen Schwierigkeiten lag Schlesinger Ende Juli 1826 schließlich das königliche Privileg zur alleinigen Veröffentlichung des *Oberon*-Klavierauszuges und aller Arrangements in Preußen vor:

> Nachdem seine Majestät der König, Unser Allergnädigster Herr, geruhet haben, mittelst Allerhöchster Kabinetsorder vom 21sten Juli d.J., dem Buch- und Musikhändler Adolph Martin Schlesinger in Berlin, das Recht zum ausschließlichen Verlag der in seinem Verlage erscheinenden Arrangements der von dem Königlich-Sächsischen Kapellmeister Maria von Weber komponirten Oper „Oberon," als:
> 1) eines vollständigen Klavierauszugs;
> 2) eines dergleichen ohne Worte;
> 3) eines dergleichen zu vier Händen;
> 4) eines Arrangements für Militairmusik;
> 5) eines dergleichen zu Duetten, Quartetten, für Streich- und Blase-Instrumente;
> 6) eines Arrangements zu Potpourri's; und
> 7) der Ouvertüre für das große Orchester;
> durch Ertheilung eines Privilegiums innerhalb sämmtlicher Königlichen Staaten dergestalt sicher stellen zu lassen: daß eine Ausgabe dieser Musikalien, deren Verlagsrecht von dem &c. Schlesinger rechtmäßig erlangt worden, in hiesigen Landen weder ganz, noch in einzelnen Theilen nachgedruckt, noch durch Auszüge oder Verkauf eines anderwärts unternommenen Nachdrucks dem jenen Kompositionen, wenigstens dem Hauptinhalte nach, vorzudruckenden Privilegio entgegengehandelt werden soll, bei Vermeidung

[18] Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S.43.

[19] *BamZ*, *Literarisch-musikalischer Anzeiger* 3/7 (08.04.1826), o. Pag.

> der den Beeinträchtigten gesetzmäßig zu leistenden Entschädigung und derjenigen Strafen, welche der Nachdruck inländischer Verlagsartikel und der Handel mit auswärts nachgedruckten Musikalien nach sich zieht; so wird solches hierdurch allgemein zur öffentlichen Kenntniß und Nachachtung bekannt gemacht.[20]

Der Verleger hatte in dem Privileg alle Arten von Bearbeitungen bedacht, die üblicherweise für den Musikalienhandel angefertigt wurden. Die vollständige Absicherung gegen Nachdrucke und Arrangements anderer Verleger konnte Schlesinger jedoch auch hierdurch nicht erreichen. Da die wörtliche Formulierung „gegen jede Gattung von Arrangements" in Schlesingers Privileg fehlte, ließ Lischke von August Fromelt Bearbeitungen der Ouvertüre und einiger Nummern des *Oberon* anfertigen, die er im eigenen Geschäft und in dem des Magazins für Kunst, Geographie und Musik verkaufte. Diese fehlende Formulierung führte dazu, dass Schlesingers Klage gegen die Bearbeitungen abgewiesen wurde. Die Ouvertüre war von Fromelt anders arrangiert worden als Schlesingers Druck, weswegen der Verkauf nicht verboten wurde, und ein Freispruch erfolgte.[21]

Schlesinger betrieb zum Schutz seiner Verlagsrechte einen großen Aufwand, der viele finanzielle und geistige Ressourcen in Anspruch genommen haben musste. Der anstehende finanziell einträgliche Erfolg von Webers *Oberon* schien diese Bemühungen jedoch wettzumachen, denn der Verleger kämpfte auch auf überregionaler Ebene gegen unautorisierte Bearbeitungen der Oper. Die Berliner Verlage waren nämlich nicht die einzigen, die Schlesingers Einnahmen durch Nachdrucke und eigene Arrangements schadeten. Der Verleger beschwerte sich in einem Brief am 10. September 1826 bei dem Verlag Schott in Mainz, dass in dessen Musikalienhandlung die *Oberon*-Ouvertüre als Arrangement für vierhändiges Klavier aus einem Verlag in Brüssel[22] angeboten werde. Um die Geschäftsbeziehungen nicht zu schädigen, verwies Schlesinger auf sein Privileg, „welches sich nicht nur auf den Nachdruck sondern auch auf dem Verkauf

---

20 *Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten* 12 (22.08.1826), S. 76, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032306 [14.07.2022], Übertragung: Frank Ziegler.

21 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S.43–46.

22 Der genaue Name des Verlages konnte nicht transkribiert bzw. ermittelt werden. Ein von der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe transkribierter Brief Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 12.01.1827 aus dem Kopierbuch im Archiv des Verlags Robert Lienau (D-ERZrl) spricht von einer Ouvertüre von *Oberon* für vierhändiges Klavier aus „Bruvelles chez Snell", siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A045503 [05.01.2023]. Möglicherweise ist hier von dem gleichen Verlag die Rede; die Autorin konnte in dem vorliegenden Brief vom 10.09.1826 jedoch keine einwandfreie Übereinstimmung bezüglich des Namens feststellen.

von Nachdruck bezieht (denn sonst könnte jeder Spitzbube die Oper drucken, und eine fingierte Adresse darauf setzen)“ und fügt noch hinzu, dass er sich nicht denken könne, „daß Sie zu Spitzbubereien und Betrügereien Ihre Zuflucht nehmen werden, um ein wenig mehr Geld zu verdienen.“[23] Da Schott offenbar nicht auf Schlesingers Anschuldigungen einging, betonte der Verleger auch in seinem Folgeschreiben noch einmal: „[...] und zweifle ich nicht, daß Sie sogleich den Verkauf des Brusseler Nachdrucks der Ouverture des Oberon in Ihrer Handlung untersagt haben, und daß Sie so viel als möglich Nachdrucke jener Oper, wenn solche vorkommen sollten, unterdrücken werden, denn Geschäftsleute müssen sich gegenseitig die Hände reichen.“[24] Schott schien sich von Schlesingers Forderungen jedoch nicht zum Handeln gezwungen gesehen zu haben, denn er verkaufte die Brüsseler *Oberon*-Ouvertüren an andere Musikalienhandlungen weiter, wie Schlesinger aus Nürnberg zugetragen wurde. Der Verleger hatte sich gegen solche Fälle jedoch die hoheitlichen Privilegien zugesichert, die ihm, sollte er gerichtlich gegen die Nachdrucker vorgehen wollen, eine rechtliche Grundlage verliehen. Enttäuscht schrieb er im Januar 1827 an Schott:

> Was soll ich von diesem Ihren Verfahren denken? Sie schreiben mir, daß Sie im Juny schon Exemplare von Brussel erhalten haben, und glauben dadurch auch ein Recht des Debits jenes Nachdrucks zu besitzen; war es Ihnen aber nicht schon durch alle öffentlichen Blätter bekannt, daß ich außer mehreren anderen Privilegien auch das Darmstadtische gegen den Nachdruck der Oper und aller Arrangements und den Verkauf desselben erhalten habe?
> Und hat es nicht auch der seelige Weber selbst schon vor seiner Reise nach London hinlänglich bekannt gemacht, daß nur ich ~~allein~~ das Eigenthumsrecht der Oper für alle Theater außer England besitze? in den Niederlanden, in Frankreich u.s.w. darf man jene Sachen zwar nachdrucken, weil unsere Gesetze sich nicht bis dahin erstrecken, jener Nachdruck darf aber nicht in Deutschland verkauft werden. Haben Sie mir übrigens nicht auch versprochen mein Eigenthum zu schonen? Und nun versenden Sie den Nachdruck für Ihre Rechnung? Ich habe Ihnen hinreichende Beweise gegeben, daß ich Alles gethan habe, um eine collegialische Freundschaft zwischen uns zu erhalten; Sie scheinen aber jetzt auf einen Zwiespalt auszugehen; ich bin ein guter Freund, aber auch ein böser Feind.

[23] Brief Carl Schlesingers an B. Schott’s Söhne vom 10.09.1826, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33923, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D2C700000000 [22.09.2022]).

[24] Brief Carl Schlesingers an B. Schott’s Söhne vom 25.09.1826, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33924, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D2C800000000 [22.09.2022]).

> [...] Laßen Sie uns also in Eintracht leben; ich versichere Sie, daß es zu unserer beiderseitigem Besten ist. Ich will keines Ihrer Werke worauf Sie selbst nur ein getheiltes Eigenthum (d.h. Eigenthum für Deutschland) haben, drucken, ja auch keine andere Ausgabe als Ihre rechtmäßige verkaufen, wenn Sie mir das Versprechen geben, mit meinen Werken ebenso zu handeln. Vor allen Dingen erwarte ich aber, daß Sie mir umgehend antworten, wie es sich mit der Ouverture à 4$^{ms.}$ des Oberon verhält, und überlaße ich es Ihnen, mir den Ersatz für den mir zugefügten Schaden zu bestimmen; denn daß das Recht ganz auf meiner Seite, werden Sie einsehen, besonders da ich (noch außerdem) durch Privilegien geschützt bin.[25]

Der Mainzer Verleger zeigte sich jedoch nicht einsichtig und begründete den Verkauf der Ouvertüre damit, dass der Zeitpunkt der Herausgabe des Brüsseler Drucks vor dem des Schlesinger'schen Arrangements gelegen habe. Die Vorabankündigung von Schlesingers Verlagsrechten durch den Komponisten selbst in den Periodika hatte für den Mainzer Verlag offenbar keine rechtliche Relevanz.[26]

Auch mit dem Wiener Verleger Thaddäus Weigl hatte Schlesinger Probleme, denn dieser verkaufte einen Klavierauszug, den er offenbar der Schlesinger'schen Musikalie nachgedruckt und mit dem Vermerk „Eigenthum des Verlegers" versehen hatte. Den öffentlichen Anschuldigungen bezüglich des Nachdrucks, die Schlesinger in den Zeitungen gegen Weigl abdrucken ließ, entgegnete der Wiener, er habe den Klavierauszug nach dem englischen Druck angefertigt. Der Berliner Verleger konnte diese Behauptung jedoch widerlegen. Für Webers Ankündigung von Schlesingers Verlagsrechten „für alle Länder, ausgenommen Großbritannien" gab es jedoch noch keine rechtliche Bindung. Weigls Nachdruck verletzte daher kein österreichisches Gesetz, für welches Schlesinger ohnehin kein Privileg hatte, und war somit legal. Erst im Laufe der 1830er Jahre wurde für solche Fälle die Entwicklung des Urheberrechts an Musik, unter maßgeblicher Beteiligung Schlesingers, in Gang gesetzt.[27]

Um sich wenigstens bestmöglich gegen Arrangements wie das von Fromelt abzusichern, ließ Schlesinger 1827 sein *Oberon*-Privileg noch einmal korrigieren und in den Periodika veröffentlichen, „daß [...] diese Musikstücke weder in demselben, noch in einem anderen Format nachgedruckt, auch der Verkauf eines etwa anderweit unternommenen Nachdrucks nicht allein nicht gestattet seyn soll; sondern auch ähnliche Arran-

---

25 Brief Adolph Martin Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 12.01.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12542, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5100000000 [22.09.2022]).

26 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 27, und Brief Adolph Martin Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 02.10.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12545, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5400000000 [22.09.2022]).

27 Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 52f.

gements derselben von den speziell erwähnten Gattungen, welche der gen. Schlesinger veranstalten wird, nicht herausgegeben, noch verkauft werden sollen."[28] Neben dem preußischen Privileg hatte der Verleger sich zusätzlich durch Bayerische, Sächsische und Großherzoglich Darmstädtische Privilegien gegen Nachdruck und fremde Arrangements absichern können. Diese Privilegien für *Oberon* bildeten jedoch eine Ausnahme, da damit auch die Hinterbliebenen des verstorbenen Weber finanziell abgesichert werden sollten.[29]

Mit dem Erwerb der Rechte und des Privilegs für Webers *Oberon* war Schlesinger ein äußerst erfolgreiches Geschäft gelungen, denn schon am 23. Januar 1827 schrieb er in einem Brief an seinen Sohn Maurice in Paris, dass sich bereits das 1300ste Exemplar des *Oberon*-Klavierauszuges im Druck befände.[30] Da der Druck im Tiefdruckverfahren gemacht wurde bei dem eine Druckplatte maximal 600 Abzüge erlaubte (vgl. Kapitel 3.1), musste es sich hierbei bereits um die zweite, wenn nicht sogar dritte Auflage handeln, die von dem jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy redigiert worden war.[31] Die Korrekturen der ersten Auflage hatte der Berliner Musiklehrer Carl Merz[32] in Schlesingers Auftrag übernommen, was auf S. 4 des Druckes unten neben der Plattennummer vermerkt ist.

Neben dem Klavierauszug, der sowohl mit als auch ohne Portrait des Komponisten erhältlich war, konnte man ab Anfang August 1826 zudem die Ouvertüre der Oper für Klavier zweihändig (VN 1376) und vierhändig (arr. v. Schmidt, VN 1382), für Orchester (VN 1383) und für Militärmusik kaufen (arr. v. Weller, VN 1384).[33] Sukzessive erschienen dann die übrigen, von Schlesinger angekündigten Arrangements von *Oberon*: für Klavier vierhändig (arr. v. Wustrow, VN 1382), für Klavier zweihändig ohne Worte (arr. von Wustrow, VN 1392), zwei Potpourris „sur des Thêmes favoris" für Klavier zweihändig (arr. v. Wustrow, Nr. 1: VN 1406, Nr. 2: 1442), für zwei Flöten (Nr. 1: VN 1456, Nr. 2: VN 1457), die Ou-

---

28 *Gesetzessammlung für die Preußischen Staaten* Nr. 1064 (1827), S. 36f., zitiert nach: Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preußen*, S. 46.

29 Ebenda, S. 48f.

30 Adolph Martin Schlesinger an Maurice Schlesinger in Paris, Berlin, Dienstag, 23.01.1827, Entwurf: Archiv des Verlags Robert Lienau (D-ERZrl), Signatur: Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 112, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A045505 [14.07.2022], Übertragung: Joachim Veit.

31 Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, S. 57.

32 Die Lebensdaten von Merz sind unbekannt. Er studierte um 1824 in Berlin Musik und war im Anschluss in der Residenzstadt als Musiklehrer tätig. Um 1822 war er zudem als Buch- und Musikalienhändler tätig und verließ vor 1844 die Stadt. Über seinen weiteren Werdegang ist nichts Genaueres bekannt, siehe Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 365.

33 Siehe Schlesingers Anzeige in: *Leipziger Zeitung* 184 (08.08.1826), S. 2046.

vertüre für zwei (VN 1398) oder drei Flöten (VN 1399) oder Flötenquartett (arr. v. Gabrielsky, VN 1416), für zwei Violinen (arr. v. Henning, VN 1388), die Ouvertüre für Streichquartett (arr. v. Pössinger, VN 1387A), Favoritstücke für Gitarre und Gesang (arr. v. Blum, VN 1403) und *Oberon* für Militärmusik (arr. v. Weller, VN 1384) im Dezember 1826. Im Februar 1827 folgten das Arrangement für Flötenquartett (arr. v. Gabrielsky, VN 1416), für Streichquartett (arr. v. Henning, VN 1387) und 2 Potpourris für Flöte und Klavier (arr. v. Gabrielsky, Nr. 1: VN 1407, Nr. 2: VN 1409), zur Michaelismesse 1827 die Ouvertüre für Klavier zweihändig im „leichten Style" (arr. v. Wustrow, VN 1438) sowie die Ouvertüre für Soloflöte (arr. v. Gabrielsky, VN unbekannt). Nachdem Schlesinger im Juli 1827 noch *Oberon* für Harmoniemusik (arr. v. Weller, VN 1426) auf den Markt gebracht hatte, gab er 1828 zudem die vollständige Oper für Soloflöte (arr. v. Gabrielsky VN unbekannt), Solovioline (arr. v. Henning, VN 1477 und 1478), Viola und Cello (arr. v. Henning, VN unbekannt) sowie Klavier und Violine (VN unbekannt) heraus.[34]

8.1.2 Berliner (Erst)Aufführungen

Die durch die zahlreichen Bearbeitungen in Berlin verbreiteten Opernmelodien von Webers letztem Bühnenwerk sorgten dafür, dass die Spannung auf eine Erstaufführung vor Ort erheblich gesteigert wurde. Seit dem Erscheinen des Klavierauszuges aus Schlesingers Verlag soll sich das Berliner Publikum in einem „Oberon-Taumel"[35] befunden haben, der dazu führte, dass die Musik der neuen Oper bei privaten Zusammenkünften, zum Beispiel in Teegesellschaften, eifrig gespielt wurde.[36] Der Tod des Komponisten am 5. Juni 1826 hatte *Oberon* zu seinem „Schwanengesang" gemacht, dessen internationalen Erfolg[37] er nicht mehr miterlebte. Trotz der finanziellen

---

[34] Für die genauen Angaben zur Veröffentlichung der Arrangements siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen von Webers *Oberon* unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[35] Brief von Seidler-Wranitzky an Spontini, ohne Datum, I-IE, Spontini b. 2 (1828), zitiert nach: Jasmin Seib, „Diesem vertrackten Spontini' Einblicke in das Berliner Opernleben, die Repertoiregestaltung und die Rolle Gaspare Spontinis", in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Alessandro Lattanzi (= Studi e Saggi, Bd. 54), Lucca 2023, S. 25–65, hier S. 41.

[36] Ebenda.

[37] In der ersten Saison wurde die Oper in London insgesamt 31mal gespielt, auch in Frankreich war die Musik beliebt, denn schon nach der Londoner Uraufführung führte man dort 1826 die Ouvertüre auf, siehe Ingeborg Allihn, „*... über meine Klinge mußten alle großen Meister springen ...*' Militärmusik und musikalische Volksbildung – Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvertüre im Arrangement für Militärmusik von Wilhelm Friedrich Wieprecht", in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Ge-*

Gewinne, die eine Aufführung des Bühnenwerks wegen der Popularität Webers beim Berliner Publikum in Aussicht stellte, sollte es noch über zwei Jahre dauern, bis *Oberon* auf den Königlichen Bühnen erklang.

Aufgrund von Spannungen innerhalb der Generaldirektion des Berliner Hoftheaters sowie des Konkurrenzkampfs zwischen dem Königsstädtischen Theater und den Königlichen Bühnen wurde die Partitur für 800 Taler und Gewinnbeteiligung an den ersten 40 Aufführungen von Webers Unterhändlern Heinrich Beer (1794–1842) und Hinrich Lichtenstein (1780–1857) im April 1827 schließlich an das Königsstädtische Theater verkauft. Das Kuratorium der Königlichen Bühnen hatte die von dem Generalintendanten Brühl befürwortete Summe zuvor als zu hoch empfunden und begründete dies damit, dass Webers *Euryanthe*, deren Partitur 1825 ebenfalls für 800 Taler für die Aufführung in Berlin erworben worden war, finanzielle Verluste verursacht habe, und der Erfolg des *Oberon* nicht garantiert sei. Zudem war der Betrag für das verschuldete Theater vermutlich schlichtweg zu hoch. Trotz Besitz der Partitur durfte das privat geführte Königstädtische Theater die Oper jedoch nicht aufführen. Ein mit den Königlichen Bühnen geschlossener Vertrag untersagte es, große und ernste Opern, Tragödien und Schauspiele sowie Stücke, die seit zwei Jahren im königlichen Repertoire oder für das nächste Halbjahr zur Aufführung angekündigt waren, auf die Bühne zu bringen. So musste das Königsstädtische Theater die Berliner Erstaufführung von Webers *Oberon* nach einem schiedsrichterlichen Beschluss im November 1827 schließlich doch den Königlichen Bühnen überlassen. Am 31. Januar 1828 gingen die Partitur und das Textbuch, das im Anschluss an die Dresdner Aufführung am 24. Februar 1828 noch einmal geändert wurde, endlich an die Königliche Oper ab. Nicht nur durch die Änderung des Textes verzögerte sich die Berliner Erstaufführung weiterhin: Die Premieren von Spontinis *Alcidor* und Cherubinis *Les Abencérages* und die damit verbundenen Proben und Vorstellungen standen einer Aufführung des *Oberon* vorerst im Wege. Laut der Meinung der zeitgenössischen Presse war primär Spontini für die verzögerte Aufführung verantwortlich, obwohl sich dieser überwiegend von den Sitzungen des Kuratoriums fernhielt und somit wenig Einfluss auf die bezüglich des *Oberon* getroffenen Entscheidungen ausübte. Die von den Nachkommen Webers für die Aufführungsrechte verlangten 800 Taler empfand jedoch auch der Generalmusikdirektor als eine zu hohe Summe. Neben Spontinis *Alcidor* verursachten noch weitere Umstände die verzögerten Proben des *Oberon*: Zum einen verlangte das geänderte Textbuch eine Anpassung der bereits an die Sänger:innen verteilten Rollen, zum anderen versuchten Brühl und Webers Witwe Caroline von Weber den Erfolg des Bühnenwerks durch aufwändige Kostüme und Dekorationen

burtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 11–23, hier S. 16.

für 2.561 Taler, die vom Kuratorium nicht genehmigt wurden, sowie intensive Proben von fünf bis sechs Wochen zu sichern. Am 2. Juli 1828 konnte Webers letzte Oper schließlich erstmals auf die Bühne der Königlichen Oper gebracht werden. Spontini hatte auf Wunsch Caroline von Webers keinen Anteil als Dirigent daran. Die gegen Spontini im Kontext der Aufführung aufgeheizte Presse sorgte, gepaart mit der ohnehin verbreiteten Spannung durch die zahlreichen vorab erschienenen Opernbearbeitungen, für ein gesteigertes Interesse des Publikums und somit für ein gefülltes Theater. Trotz ihres großen Erfolges spielte man das Werk nur bis Mitte August. Die mit Hauptrollen betrauten Sängerinnen Caroline Seidler-Wranitzky (1780–1874) und Sophie Hoffmann (1803–1852), waren von diesem Zeitpunkt an nämlich auf Reisen.[38]

Die internen Streitigkeiten der Berliner Bühnen hatten ein eher seltenes Phänomen hervorgerufen: das Erscheinen von Klavierauszug und Arrangements einer Oper vor deren Erstaufführung auf der heimischen Bühne. Begünstigt wurde dieses Vorgehen jedoch von den hohen Erwartungen, die man bezüglich der neuen Oper des *Freischütz*-Komponisten hatte. Weber musste mit *Oberon* in seine eigenen Fußstapfen treten und seinem Publikum einen weiteren „Hit" liefern, hatte er doch mit *Euryanthe* eher enttäuscht. Und tatsächlich wurde in den Berichten der zeitgenössischen Periodika nach der Uraufführung *Oberon* mit dem erfolgreichen *Freischütz* verglichen:

> Webers neue Oper, Oberon, wurde gestern Abend in Covent-Garden aufgeführt und füllte, wie sich von dem Rufe des Verfassers des Freyschütz erwarten ließ, alle Theile des Theaters mit einer überschwänglichen Zuschauer-Menge. Der dramatische Theil eines Schauspiels dieser Art ist ganz dem musikalischen Zwecke untergeordnet, und in dem Verhältnisse tauglich oder mangelhaft, je nachdem er dem Kompositeur Spielraum und Gelegenheit gibt, seine Kräfte und Talente zu entwickeln. Die allgemeine Schönheit der Musik von Oberon liegt vielleicht mehr in einer beständigen Abwechselung von überraschenden und gelehrten Passagen, als in dem einfachen und bestimmten Styl der Melodie, welcher zum Theil den Freyschütz so populär macht.[39]

Diese Rezension der Uraufführung, die in der *Salzburger Zeitung* am 8. Mai 1826 aus der englischen *Times* zitiert wurde, verdeutlicht den Erwartungsdruck, der nach dem immensen Erfolg des *Freischütz* auf dem Komponisten lag. Daraus ergab sich vermutlich eine dringende Notwendigkeit, die Popularität der Oper durch gezieltes Marketing mit Hilfe seines Musikverlegers voranzutreiben und das erwartungsvolle Publikum in die Theater zu locken. Nach der Uraufführung erkannte man zwar den Gegensatz

[38] Seib, „*Diesem vertrackten Spontini*", S. 30–40 und 57.

[39] *Salzburger Zeitung* 90 (08.05.1826), S. 362f.

des unbeschwerten Opernstoffs von *Oberon* zum mystisch und düster angehauchten *Freischütz*, konnte aber nicht umhin, die beiden so unterschiedlichen Werke zu vergleichen:

> Die Musik dieser Oper [...] ist von der des Freischützen wesentlich verschieden. In dieser bewundernswerthen Production war die musikalische Composition mit wenigen Ausnahmen düster, wild und mystisch, ganz jenem finstern Sujet angemessen. Der Componist leistete hier das Größte in den Schattenpartien, nur wenige Lichter hatte er aufgesetzt; Weber war der Rembrandt unter den Musikern. Ganz anders ist es diesmal; die Musik stimmt mit dem heitern Sujet überein, sie ist lichtvoll, heiter, lieblich und spart das Mystische für die übernatürlichen Wesen des Gedichtes auf.[40]

Dennoch war man in England von Webers musikalischem und dramatischem Umgang mit dem Sujet begeistert. Um die aus England gehörten Bewertungen der Oper nachvollziehen zu können, wollte man sich in Berlin ebenfalls ein Bild von der Musik machen. Schlesinger nutzte das Interesse des Publikums, um die Vermarktung seiner Opern-Arrangements voranzutreiben. Außerdem fanden vor der Erstaufführung bereits einige Konzerte statt, die zwar nie das ganze Werk mit Webers Orchestrierung erklingen ließen, jedoch durch Arrangements einen Vorgeschmack auf das Kommende boten. Am 30. November 1826 führte Friedrich Weller *Oberon* in einem Arrangement für Militärmusik mit dem von ihm geleiteten Musikkorps des Zweiten Garderegiments im Konzertsaal des Königlichen Schauspielhauses auf, was in der *Berliner Schnellpost* enthusiastisch angekündigt wurde:

> Diese herrliche Tonschöpfung des unsterblichen Meisters, wird der Musik-Direktor Herr Weller, unterstützt von dem Musik-Chor des 2ten Garde-Regiments morgen am 30. im Concertsaale des Schauspielhauses aufführen. Den zahllosen Verehrern Webers dürfte die Aufführung der seit langem schon ersehnten Oper den herrlichsten Genuß gewähren, denn sowohl der Concertgeber, als das ganze Musik-Chor, sind als tüchtige, wohleingespielte Künstler bekannt, weshalb wir unsere Leser um so lieber darauf aufmerksam machen, als auch diese Oper dem größeren musikliebenden Publikum noch unbekannt ist.[41]

Die Aufführung, die offenbar ein großer Erfolg war, vergrößerte die Bekanntheit der Oper und war für Schlesingers Musikalien äußerst verkaufsfördernd, wie in einer dem Konzert folgenden Rezension in der *Berliner Schnellpost* beobachtet wurde:

---

40 *Lemberger Zeitung* 56 (19.05.1826), S. 283f.

41 *Berliner Schnellpost* 1/143 (29.11.1826), S. 572.

> Nun, so wäre ja das Sehnen so vieler Musikfreunde nach diesem Opus posthumus des vielbetrauerten Weber endlich gestillt, und wir hätten es, wenn auch nicht in vollständiger Darstellung von der Bühne herab, mit allem Zubehör empfangen, so doch – als Concert, und für Militairmusik arrangirt, gehört. Es ist eine eigene Erscheinung, daß eine Oper, noch ehe sie das Theater betritt, und ohne daß man noch eigentlich weiß, wie sie den Deutschen gefallen wird, – wir wollen dies beim Oberon indeß gern als gewiß voraussetzen – in allen nur möglichen Arrangements von speculativen Musikhändlern auf die Bahn gebracht wird, damit sich das liebe Publikum vorher erst recht satt daran höre, und reichlich die Brühe koste, ehe man ihm die Speise selbst vorsetzt.
> Herr Weller, der den 'Oberon' mit besonderer gereifter Kenntniß der Instrumente und mit kluger Berechnung des Effects derselben, ohne ihn zu überbieten, für Militairmusik arrangirt hat, führte diese Oper heute, mit dem unter seiner Direktion stehenden Musikchor des 2ten Garde-Regiments im Concertsaale des K. Schauspielhauses auf. Die Execution war ganz vortrefflich, es war ein Ensemble darin, das Jeden erfreuen und ihn glauben machen mußte, die Musik sei ursprünglich für solche Instrumente componirt; in der Ueberwindung der größten Schwierigkeiten (und diese kamen sehr häufig und sind bei solcher arrangirten Musik unvermeidlich), thaten sich alle Instrumente wetteifernd hervor; [...]. Uebrigens erweckte die heutige, sonst stark besuchte, auch mit der Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des Hofes beehrte Aufführung dieser Oper in Jedem den Wunsch, dieselbe doch recht bald auf der Bühne zu sehen. Die Schwierigkeit in der Besetzung, indem drei Tenore dazu erforderlich sind, wird doch bei einem Theater von so umfangreichen Mitteln, wie das hiesige Königliche, gewiß zu heben sein, und nicht übertriebenes Hinderniß verursachen.[42]

Der Autor betonte hier nicht nur die Vorteile, die Schlesinger durch solche Aufführungen hatte, sondern deutete auch die Kuriosität der Verbreitung der Musik vor der Erstaufführung des *Oberon* heraus. Dass die Oper dem Berliner Publikum gefallen würde, schien als Selbstverständlichkeit in Berlin angenommen worden zu sein, die niemand anzweifelte. Bereits im Sommer des Jahres 1826 hatte Weller mit seinem Musikkorps Teile des *Oberon* in Konzerten aufgeführt, was eine Rezension des Konzertes in der *BamZ* verrät:

> Herr Weller, Musikdirektor des zweiten Garderegiments, hat Webers Oberon für vollständige Militairmusik arrangirt, und führte des Meisters letztes Werk in dieser Form vor einer zahlreichen und glänzenden Versammlung mit lobenswerther Präcision auf. [...] Dass verschiedene Nummern in andere Tonarten transponirt worden, als die vom Komponisten gewählten, ist ein durch die schwie-

42 *Berliner Schnellpost* 1/145 (04.12.1826), S. 579.

> rige Behandlung einiger Instrumente in gewissen Tonarten herbeigeführtes, nothwendiges Uebel. – Herr Weller hat übrigens bereits im Sommer hin und wieder einzelne Theile der Oper öffentlich produzirt und sich hierdurch nicht weniger als durch die gelungene Aufführung im Konzert-Saale, ein für Berlin nicht genug anzuerkennendes Verdienst um Oberon selbst erworben, indem die mitunter schwer verständliche Musik bei einer hoffentlich bald zu Stande kommenden Repräsentation auf der Bühne, durch solche vorbereitende Mittheilungen desto leichter und gewisser Eingang finden und Wirkung machen wird. Im Namen vieler Musikfreunde sei ihm hiermit aufrichtig Dank gesagt.[43]

Der Rezensent erwähnte ebenfalls, dass Weller notgedrungen für die militärmusikalische Besetzung einzelne Teile der Oper hatte transponieren müssen. Obwohl das Berliner Publikum so schon mit der *Oberon*-Musik vertraut werden konnte, ist eine solche Aufführung kaum mit einer Vorstellung am Theater vergleichbar.

Diesem Ideal kam vermutlich Schlesinger selbst näher, der im Dezember 1826 in den Räumlichkeiten seiner Musikalienhandlung eine private Aufführung des *Oberon* veranstaltete, die, erst von Felix Mendelssohn Bartholdy – aus der Partitur heraus am Klavier – und dann von Heinrich Dorn dirigiert, von zehn Musikern musikalisch begleitet wurde. Josephine Schulze-Killitschky (1790–1880) als Rezia, Carl Adam Bader als Hüon, Heinrich Stümer (1789–1857) als Oberon, Eduard Devrient (1801–1877) als Scherasmin und Therese Devrient geb. Schlesinger (1803–1882) in der Rolle der Fatime trugen gemeinsam mit einem Chor aus Laien den Großteil der Oper vor.[44] Eine weitere private Aufführung fand am 15. März 1827 im Wohnhaus des Staatsrats Friedrich August von Stägemann (1763–1840) statt.[45] Seine Tochter Hedwig von Olfers sang die Partie der Rezia und das Publikum bestand, wie sich Karl August Varnhagen von Ense (1785–1858) erinnerte, aus einer Mischung von über 100 Angehörigen des gehobenen Berliner Bürgertums, während zuvor bei Schlesingers Konzert überwiegend musikalische Fachleute anwesend gewesen waren.[46]

Da sich die Partitur von *Oberon* bereits seit Mai 1826 bei Schlesinger in Berlin befand, der sie zu Korrekturzwecken des Klavierauszugs von Caroline von Weber angefordert hatte, ist davon auszugehen, dass nicht nur bei beiden Privatkonzerten daraus musiziert wurde, sondern auch Friedrich Weller für sein militärmusikalisches Arrangement als regulärer

---

43 *BamZ* 3/49 (06.12.1826), S. 399f.

44 Seib, „*Diesem vertrackten Spontini*“, S. 41, und Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon*, S. 105.

45 Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers* Oberon, S. 105.

46 Seib, „*Diesem vertrackten Spontini*“, S. 41f.

Bearbeiter Schlesingers darauf Zugriff hatte.[47] Weber selbst war von den verfrühten Konzerten nicht begeistert, da seiner Meinung nach konzertante Aufführungen eines Bühnenwerkes vor der Erstaufführung im Theater – insbesondere in einer Stadt wie Berlin, deren große Bühne über die notwendigen finanziellen Mittel verfügte – nicht angemessen waren.[48] Die vollständige Oper konnte ohnehin noch nicht im Vorhinein in Berlin erklingen. Schlesinger erhielt nämlich erst später die in England komponierten Teile der Oper von Caroline von Weber, weswegen der 3. Akt nur unvollständig gespielt wurde.[49] Webers Wunsch folgend gab Schlesinger nach den beiden Privatkonzerten die Partitur nicht für weitere Konzerte heraus. Die Sängerin Caroline Seidler-Wranitzky sang dennoch in einem von ihr veranstalteten Konzert am 28. März 1827 das Finale des 1. Akts aus *Oberon*, wobei die instrumentale Begleitung von Heinrich Dorn, der bei Schlesingers Konzert Einsicht in die Partitur gehabt hatte, aus dem Gedächtnis zur Verfügung gestellt wurde.[50]

Es ist davon auszugehen, dass die größer besetzten, im Verlag Schlesingers erschienenen *Oberon*-Bearbeitungen alle mit Hilfe der Partitur arrangiert wurden. Sobald der vom Komponisten selbst erstellte Klavierauszug auf dem Markt erschienen war, standen die Melodien jedoch auch den übrigen Berliner Musikverlagen zur Verfügung, die aus dem vielversprechenden finanziellen Erfolg der Oper ebenfalls Gewinne erzielen wollten.

8.2 Die Berliner *Oberon*-Bearbeitungen

Eine Betrachtung der Berliner *Oberon*-Bearbeitungen kann nicht nur zur Veranschaulichung der Wahrnehmung und Wirkung der Oper in Berlin, sondern auch im restlichen deutschsprachigen Raum dienen. Als Originalverleger und Inhaber der Privilegien zum alleinigen Verlagsrecht, die ihm von diversen Staatsoberhäuptern verliehen wurden, dominierten Schlesingers *Oberon*-Bearbeitungen den deutschsprachigen Musikalienmarkt. Andere Musikverleger konnten nur von dem Erfolg des Bühnenwerks profitieren, wenn sie entweder außerhalb des Gebietes von Schlesingers Privilegien angesiedelt waren oder eine Lücke im Privilegientext fanden, die ihnen dennoch eine Veröffentlichung von *Oberon*-Bearbeitungen ohne gerichtliche Konsequenzen ermöglichte. Betrachtet man die in Berlin erschienenen Bearbeitungen des Bühnenwerks, erinnert die Anzahl der Drucke, die innerhalb kürzester Zeit auf den Markt kamen, an den

47 Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, S. 60f.
48 Seib, „*Diesem vertrackten Spontini*“, S. 42.
49 Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, S. 60f.
50 Seib, „*Diesem vertrackten Spontini*“, S. 42.

Erfolg des *Freischütz*. Keine andere in Berlin gespielte Oper versorgte derart viele in Berlin erschienenen Musikalien mit ihren Melodien, wie diese beiden Bühnenwerke (siehe Tab. 10).

Neben der Beliebtheit Webers und seinen Werken trugen vermutlich die Bearbeitungen dazu bei, dass *Oberon* in Berlin mit durchschnittlich 4,29 Aufführungen jährlich von seiner Erstaufführung 1828 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu den beliebtesten Bühnenwerken auf dem Spielplan gehörte.[51] Diese hohen Aufführungszahlen sind für Webers letzte Oper aber nur in der Residenzstadt zu beobachten. Vergleichbare Daten zeigen, dass in Leipzig, Mannheim, Weimar und Wien das Bühnenwerk deutlich seltener auf dem Spielplan stand, und insgesamt lag *Oberon* nur auf Platz 12 der beliebtesten Opern im 19. Jahrhundert, während *Der Freischütz* den ersten Platz einnahm.[52] Dass *Oberon* im deutschsprachigen Raum weniger oft gespielt wurde als *Der Freischütz* liegt aber auch daran, dass Weber die Oper für eine große Bühne, nämlich das Covent Garden Theatre in London, geschrieben hatte und nach der Uraufführung aufgrund seines Todes keine Gelegenheit mehr bekam, das Stück kleineren Bühnen anzupassen. Infolgedessen mussten weniger gut ausgestattete Theater mit den zahlreichen Szenenwechseln kämpfen, die einen immensen Aufwand an finanziellen Mitteln, Personal, Material und Platz beanspruchten.[53] Viele Bühnen nahmen die Bürde einer Aufführung auf sich, da es sich um das letzte Werk des populären Komponisten handelte,[54]

---

51 Siehe die Aufführungsstatistik in: Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, S. 242.

52 Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, S. 242–245.

53 Dies wird z.B. beklagt von C.B. Miltitz, „Ueber die Aufführung der Oper Oberon in Dresden am 24. Febr. 1828“, in: *Einheimisches, Beilage zur Abend-Zeitung* 12/3 (März 1828), S. 9–11, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031931 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler.

54 Dies beklagte nicht nur Miltitz für das Dresdner Theater, in: Miltitz, *Ueber die Aufführung der Oper Oberon in Dresden am 24. Febr. 1828*, sondern auch der Rezensent der Hamburger Aufführung, der zudem anmerkte, die langweiligen Dialoge seien durch die opulente Dekoration nicht kompensiert worden, siehe „Aufführungsbesprechung Hamburg: „Oberon“ von Carl Maria von Weber (Mai 1829)“, in: *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* 13/65 (01.06.1829), Sp. 519f., zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032194 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler und Solveig Schreiter. Auch in Frankfurt hatte man mit den aufwändigen Szenenwechseln zu kämpfen, denn die notwendigen Proben waren nicht durchgeführt worden, sodass die erste Vorstellung offenbar nicht reibungslos verlief. Zudem nahm man aufgrund der hohen finanziellen Aufwendungen für Kostüme und Dekoration den doppelten Eintrittspreis, was das Publikum mit der Erwartung, zwei Opern zu sehen, erfüllte, siehe „Aufführungsbesprechung Frankfurt/Main: „Oberon“ von Carl Maria von Weber am 16. September 1827“, in: *Iris. Unterhaltungsblatt für Kunst, Literatur und Poesie* Nr. 187 (19.09.1827), S. 748, zitiert

wiederholten das Stück aber aufgrund des Aufwands weniger oft als den kostengünstigeren *Freischütz* oder kürzten die Oper, sodass weniger Szenenwechsel stattfinden mussten.[55] Es kam hinzu, dass der Erwerb der Aufführungsrechte und der Partitur mit 800 Reichstalern sehr teuer war. In Berlin verfügte man jedoch über eine größere Bühne, weswegen *Oberon* nach der Erstaufführung im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiterhin auf dem Spielplan blieb. Die Berliner Aufführungsgeschichte des *Oberon* ist ein besonders gut dokumentierbares Beispiel wie die Beliebtheit von Bühnenwerken durch die Veröffentlichung und Vermarktung von Bearbeitungen befördert werden konnte. Hierbei offenbart sich der enorme Einfluss, den gezielte verlegerische Werbung auf die Vorlieben des Publikums haben konnte. Zugleich zeigt sich die Relevanz der Bekanntheit des Opernkomponisten für die musikalische Geschmacksbildung. Dass Schlesinger versuchte, die Nachfrage des Berliner Publikums nach *Oberon*-Bearbeitungen möglichst vollständig zu befriedigen, veranschaulicht die folgende Untersuchung der verschiedenen Bearbeitungsarten.

8.2.1 Der Klavierauszug und andere *Oberon*-Reduktionen

> Es ist erfreulich, dass auch diese Handlung in Hinsicht geschmackvoller Ausstattung immer weiter vorschreitet; die Ausstattung des uns vorliegenden Klavierauszuges, von dem nächstens ausführlichere Nachricht zu erwarten ist, verdient in dieser Hinsicht Auszeichnung.
> Die Verdienstlichkeit der Ausgabe hat dem Verleger das ausschliessliche Verlagsrecht für Deutschland durch Königl. Preuss., Baiersche, Sächsische und Grossherzogl. Hessen-Darmstädtische Privilegien gesichert.[56]

Die Erwartungen und Ansprüche an den Schlesinger'schen Klavierauszug von Webers *Oberon*, die das Berliner Publikum hatte, wird aus dieser Bemerkung in der *BamZ* im Oktober 1826 ersichtlich. Daraus geht auch hervor, dass die physische Qualität der Verlagsprodukte für die Erteilung königlicher Privilegien wichtig war, und Schlesinger mit seiner Ausgabe diesen Ansprüchen genügte. Der Verleger bot, wie zu dieser Zeit üblich, *Oberon*

---

nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032157 [10.01.2023], Übertragung: Solveig Schreiter.

55 So geschehen z.B. bei der Erstaufführung des *Oberon* in Brünn am 10.10.1831, siehe „Besprechung der Erstaufführung des Oberon in Brünn (10. Oktober 1828)", in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* 24/134 (08.11.1831), S. 544, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031659 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler.

56 *BamZ* 3/40 (04.10.1826), S. 324.

sowohl als ganzen Klavierauszug, als auch in einzelnen Nummern an. Die Titelblätter für die jeweiligen Versionen unterscheiden sich dabei, obwohl die Plattennummer identisch ist. Für die einzelnen Gesangsnummern hat der Verleger die Überschrift „Einzelne Gesangstücke aus Oberon. Romantische Oper in drei Acten. Musik von Carl Maria von Weber. Klavier-Auszug vom Componisten" gewählt. Die jeweilige Nummerierung der Stücke wurde handschriftlich eingetragen und noch einmal in dem sich unter der Überschrift befindlichen Inhaltsverzeichnis unterstrichen (siehe Abb. 44).

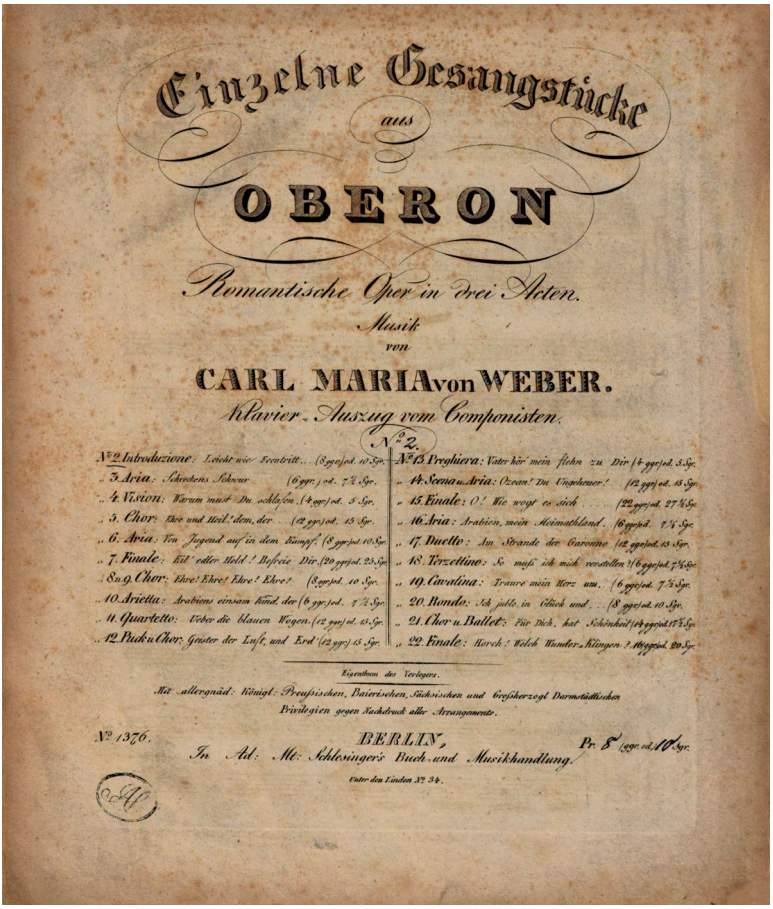

Einzelne Gesangstücke
aus
OBERON
Romantische Oper in drei Acten.
Musik
von
CARL MARIA von WEBER.
Klavier-Auszug vom Componisten.
№ 2.
№ 2 Introduzione: Leicht wie Seraphim ... (8 ggr) od. 10 Sgr.
„ 3. Aria: Schrecken schwer ... (6 ggr.) od. 7½ Sgr.
„ 4. Vision: Warum mied Du schlafen ... (4 ggr) od. 5 Sgr.
„ 5. Chor: Ehre und Heil dem, der ... (12 ggr) od. 15 Sgr.
„ 6. Aria: Von Jugend auf in dem Kampf ... (8 ggr) od. 10 Sgr.
„ 7. Finale: Ritt' edler Held! Befreie Dir ... (20 ggr) od. 25 Sgr.
8 u. 9. Chor: Ehre! Ehre! Ehre! Ehre! ... (8 ggr) od. 10 Sgr.
„ 10. Arietta: Arabiens einsam Kind, der ... (6 ggr) od. 7½ Sgr.
„ 11. Quartetto: Ueber die blauen Wogen ... (12 ggr) od. 15 Sgr.
„ 12. Puck u. Chor: Geister der Luft, und Erd ... (12 ggr) 15 Sgr.
№ 13. Preghiera: Vater hör' mein flehen zu Dir ... (4 ggr) od. 5 Sgr.
„ 14. Scena u. Aria: Ozean! Du Ungeheuer! ... (12 ggr) od. 15 Sgr.
„ 15. Finale: O! Wie wogt es sich ... (22 ggr) od. 27½ Sgr.
„ 16. Aria: Arabien, mein Heimathland ... (6 ggr) od. 7½ Sgr.
„ 17. Duetto: Am Strande der Garonne ... (12 ggr) od. 15 Sgr.
„ 18. Terzettino: So muß ich mich verstellen ... (6 ggr) od. 7½ Sgr.
„ 19. Cavatina: Traure mein Herz um ... (6 ggr) od. 7½ Sgr.
„ 20. Rondo: Ich jubl in Glück und ... (8 ggr) od. 10 Sgr.
„ 21. Chor u. Ballet: Für Dich, hat Schönheit ... (14 ggr) od. 17½ Sgr.
„ 22. Finale: Horch! Welch Wunder-Klingen? ... (16 ggr) od. 20 Sgr.
Eigenthum des Verlegers.
Mit allergnäd: Königl: Preußischen, Baierischen, Sächsischen und Großherzogl. Darmstädtischen Privilegien gegen Nachdruck aller Arrangements.
№ 1376.
BERLIN,
In Ad: M: Schlesinger's Buch und Musikhandlung.
Unter den Linden № 34.
Pr. 8 (ggr) od. 10 Sgr.

Abbildung 44: Titelblatt der *Einzelnen Gesangsstücke* des Klavierauszugs von *Oberon*, Berlin bei Schlesinger, VN 1376, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4644

Den vollständigen Klavierauszug hingegen versah Schlesinger mit einem ausführlicheren Titelblatt, auf dem sowohl der englische Librettist als

auch der Übersetzer Hell aufgeführt ist (siehe Abb. 45). Das Inhaltsverzeichnis befindet sich hier auf S. 3 und ist nicht nur mit den für die Oper benötigten Sänger:innen samt der geforderten Stimmlagen, sondern auch mit Incipits der einzelnen Gesangstücke versehen. Digitalisierte Exemplare des Schlesinger'schen Klavierauszuges befinden sich zum Beispiel in der Bayerischen Staatsbibliothek München[57] oder in der Eda Kuhn Loeb Music Library der Harvard University[58] und zeugen nicht nur von der großflächigen Verbreitung der Musikalie, sondern auch von den in Kapitel 3 beobachteten Verwendungszwecken, die die Kundschaft der Musikalienhandlugen für einen Klavierauszug hatte.

Das Exemplar des *Oberon* in der Bayerischen Staatsbibliothek stammt aus dem historischen Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper und wurde vermutlich von professionellen Musiker:innen für Aufführungen der Oper verwendet,[59] wovon – neben vereinzelten artikulatorischen Bleistift-Anmerkungen – insbesondere die Eintragung eines alternativen Textes mit Bleistift unter dem gedruckten Text auf S. 149–151 zeugt. Im Finale des 3. Aktes (18. Auftritt) lautet der handgeschriebene Text von Oberon: „Jetzt durch der Elfen Macht führ, Puck und mein Gespiel sogleich schirmend durch Tag und Nacht bis zu eurem fernen Ziel. Löse dort dein Wort wie der Kaiser dir gebot. Liebe besiegt die Welt, das Geschick und den Tod. Sieh, mein Reich es endet hier." Abgedruckt ist jedoch folgender Text aus der Übersetzung von Winkler (Hell): „Schnell wie der Blitz entflieht, bring' ich Dich, Kampfgenoss, hin in Frankreichs beglückt' Gebiet, in des Kaisers hohes Schloss. Fall ihm zu Fuss mit der Dir errung'nen Braut, Preis tönet Dir durch die Welt, durch die Welt, voll und laut. Sieh, der Zauber endet heut".[60] Diese textliche Anpassung wurde vermutlich vor-

---

[57] Exemplar: Carl Maria von Weber, *Oberon. Romantische Oper in drey Acten, nach dem Englischen des J. Planché von Theodor Hell, Klavier-Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, VN 1376, D-Mbs, Signatur: St.th. 184–9, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11133221?page=1 [19.09.2022]).

[58] Exemplar: Carl Maria von Weber, *Oberon. Romantische Oper in drey Acten, nach dem Englischen des J. Planché von Theodor Hell, Klavier-Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, VN 1376, US-CAe, Signatur: Mus 865.1.683.5, (online: https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:477652307$1i [13.09.2022]).

[59] Um welche Aufführung es sich genau handelte, konnte nicht ermittelt werden. Sie muss jedoch nicht zwingendermaßen in den 1820er Jahren stattgefunden haben, denn eine kostenintensive Musikalie wie ein Klavierauszug wurde nicht nur in der Theaterbibliothek archiviert, sondern höchstwahrscheinlich auch viele Jahre genutzt, vgl. Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 179, wo der Autor darauf hinweist, dass Klavierauszüge in den Theatern bis 1860 aufgrund hoher Anschaffungskosten seinen Recherchen zufolge keine Verwendung fanden.

[60] Dieser Text wurde aus dem Klavierauszug D-Mbs übernommen. Im in Dresden und Leipzig 1826 erschienenen Libretto lauten die letzten Zeilen: „Doch! Der Zauber endet hier", siehe J.R. Planché, *Oberon, König der Elfen. Romantische Feen-*

genommen, um die Herkunft des Tenors Hüon, der in der ursprünglichen Fassung der Oper aus Bordeaux stammt, neutral zu gestalten.

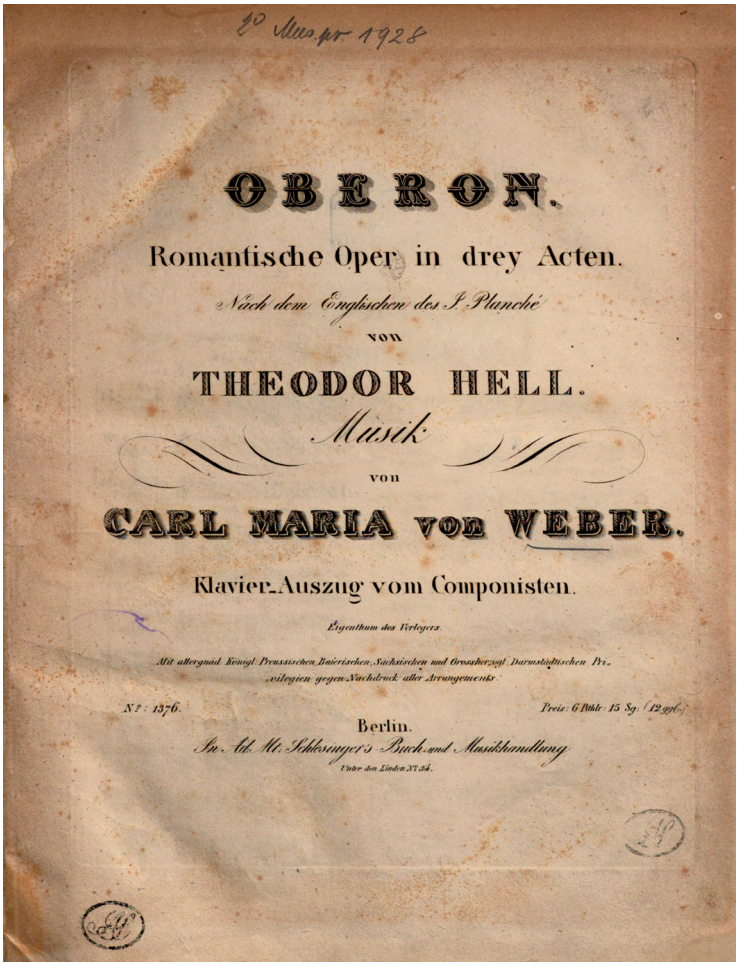


Abbildung 45: Titelblatt des vollständigen Klavierauszuges von *Oberon*, Berlin bei Schlesinger, VN 1376, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: St.th. 184–9

oper in drey Aufzügen. Nach dem englischen, der Tondichtung des Herrn Kapellmeister Freyherrn Karl Maria von Weber unterlegten, Original, für die deutschen Bühnen übers. von Theodor Hell, Dresden u.a. 1826, Ex. D-Mbs, Signatur: St.th. 184–24, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10577668?page=128,129 [19.09.2022]), S. 108.

Das zweite hier betrachtete Exemplar des Klavierauszuges aus der Harvard University ist in einen grünen Pappeinband gebunden, auf dessen Vorderseite eine Plakette aus weißem Papier aufgeklebt ist. Mit schwarzer Tinte geschrieben steht dort: „Oberon“ und darunter: „Sophie Ebner 1827“. Name und Jahr sind noch einmal innen auf dem Deckblatt des Bandes mit schwarzer Tinte vermerkt. Über die Besitzerin des Klavierauszuges konnte nichts ermittelt werden, jedoch ist davon auszugehen, dass der Druck zum privaten Gebrauch verwendet wurde. Im Finale des 1. Aktes wurden mit Bleistift in die Klavierstimme auf S. 50 im 2. System bis zum Ende des 3. Systems die Worte „Eilet fort, fort, fort, fort, fort zur Ruh“ eingefügt, was ungefähr einer Textierung der Streicherstimmen in der Partitur[61] in T. 306–311 entspricht. Die gleiche Eintragung befindet sich noch einmal auf S. 51 im 1. System mit einer dreimaligen Wiederholung des Wortes „fort“, was T. 312–315 der Streicherstimmen in der Partitur entspricht. Darüber hinaus gibt es, bis auf vereinzelte Kreuze mit schwarzer Tinte, keine weiteren handschriftlichen Eintragungen in dem Exemplar.

Dass das Berliner Publikum, wie bereits in Kapitel 3 für die Verwendung von Klavierauszügen festgestellt, den Klavierauszug schon vor dem Opernbesuch kaufte und sich mit der Musik auseinandersetzte, wird im Fall des *Oberon* allein aufgrund der Berliner Aufführungsgeschichte deutlich. Opernmusik musste folglich nicht zuerst im lokalen Theater erklingen, um in Berlin rezipiert zu werden. Die Opernbearbeitungen machten eine Rezeption unabhängig von der Bühne möglich. Selbst dem Teil des Publikums, der keinen Zugang zu den Privatkonzerten bei Schlesinger oder Staegemann gehabt hatte, ermöglichten die Arrangements einen frühen Genuss des *Oberon*, etwa durch einen Besuch der militärmusikalischen Konzerte Friedrich Wellers oder durch das Spielen des Klavierauszuges zu Hause.

Der Schlesinger'sche Klavierauszug umfasst 157 gezählte Seiten und ist vollständig, bis auf die für England komponierte *Tenor-Scene und Arie*, die für den Tenor John Braham (1774–1856), der bei der Uraufführung in Covent Garden die Rolle des Hüon übernahm, von Weber geschrieben worden war. Für die deutsche Fassung hatte der Komponist eine andere Version komponiert, die der deutschsprachige Klavierauszug enthielt. Die *Tenor-Scene und Arie* konnte man als Anhang unter der Plattennummer 1402 bei Schlesinger erwerben.[62] Der gesprochene Text zwischen den

---

[61] Verwendet wurde für alle Betrachtungen der Bearbeitungen die Partitur: Carl Maria von Weber, *Oberon. Romantische Oper in drei Acten.* [...] *Partitur*, Berlin, Lienau o.J., Nachdruck unter dem Titel „*Oberon*“ *Romantische Oper in drei Akten* (= Opera Explorer, Study Score Bd. 23), München 2004.

[62] In der Bayerische Staatsbibliothek befinden sich von der *Tenorscene und Arie* zwei Exemplare, unter anderem eines aus dem Besitz des Berliner Musikhistorikers Carl

einzelnen Nummern der Oper ist im gesamten Klavierauszug nicht mit abgedruckt, ebenso sind nur vereinzelt Szenenanweisungen darin zu finden (z.B. im 3. Akt bei dem Chor und Ballett *Für dich hat Schönheit* auf S. 132–143). Die Vortragsbezeichnungen decken sich mit denen der Partitur, und auch die artikulatorischen und dynamischen Bezeichnungen weichen nur vereinzelt minimal ab. Obwohl das Klangbild gut eingefangen wurde, was den spieltechnischen Anspruch erhöht, hat Schlesinger keine Angaben zur Instrumentation abgedruckt. Dies wurde von den Nutzer:innen des Klavierauszuges als Mangel empfunden, die sich mit Hilfe der Instrumentationsangaben ein besseres klangliches Bild der Opernmusik machen konnten. „Möchte es doch Herrn Schlesinger gefallen, seine so lobenswürdige Ausgabe des Oberon durch Angabe der wichtigsten Instrumentationen vervollkommnen zu lassen, da Weber in der Instrumentation des Oberon so unvergleichliche Schönheiten niedergelegt hat, die jedem Kunstfreunde anziehend und wichtig sein müssen.“,[63] wünschte sich zum Beispiel ein Musikfreund in der *BamZ* bezüglich des Klavierauszugs im Dezember 1826.[64]

Warum Schlesinger die Angaben zur Instrumentation beim Klavierauszug weggelassen hat, ist nicht ganz klar. In dem Arrangement der Ouvertüre für Klavier vierhändig von Johann Philipp Samuel Schmidt (VN 1382), das gleichzeitig mit dem Klavierauszug auf den Markt kam, sind die Instrumentationsangaben bei signifikanten Stellen nämlich hinzugefügt worden.[65] Schmidts Arrangement fand auch im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* Beifall:

> Ein sehr gutes Arrangement, wie sich von dem rühmlich bekannten J.P.S. erwarten lässt, und daher macht diess Werk auch so eine herrliche Wirkung, theils durch höchst brillante, theils durch wahrhaft melodisch und harmonisch anmuthige Momente. Es ist auch be-

Krebs (1857–1937), siehe die Titelseite des Exemplars: Carl Maria von Weber, *Tenor-Scene und Arie mit deutschem und englischem Texte aus der Oper Oberon für Herrn Braham, Sänger am Theater Coventgarden in London componirt und für das Pianoforte arrangirt*, Berlin, Schlesinger, VN 1402, D-Mbs, Signatur: 4 Mus. pr. 2009.4647, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11141778?page=4,5 [23.09.2022]).

63 *BamZ* 3/51 (20.12.1826), S. 416.

64 Eine ausführliche Rezension des Klavierauszuges aus Schlesingers Verlag, primär aber der Oper, verfasste Friedrich Rochlitz, in: *AmZ* 29/15 (11.04.1827), Sp. 245–255 und 29/16 (18.04.1827), Sp. 265–273. Dort merkt der Autor zudem an: „Papier und Stich sind gut: der Preis ist aber ziemlich hoch.“

65 Siehe Johann Philipp Samuel Schmidt, *Ouverture zu der Oper: Oberon. Componirt von Carl Maria von Weber. Im Auftrag des Componisten, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet*, Berlin, Schlesinger, VN 1382, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

> reits in brüsel von und bei F. Snell ein solches Arrangement erschienen, aber weit weniger gut als dieses; wahrscheinlich ist es nur nach dem Klavier-Auszuge, ohne Partitur, gemacht.[66]

Der Rezensent erwähnte hier auch das Brüsseler Arrangement der Ouvertüre für Klavier vierhändig, das unter anderem Schott in Mainz verkaufte, und dessen Distribution Schlesinger eindämmen wollte. Dass die Brüsseler Version an Qualität einbüßte, schrieb der Autor der Tatsache zu, dass sie vermutlich aus dem Klavierauszug heraus arrangiert wurde. Schmidt, der im Auftrag Schlesingers arbeitete, hatte die Partitur vorliegen und konnte deswegen die Eintragungen zur Instrumentation ergänzen. Seine Ouvertüre für Klavier vierhändig ist auch dem Arrangement der gesamten Oper für Klavier vierhändig, das von dem Hofrat und Musikliebhaber Albert Ferdinand Wustrow (gest. 1852)[67] für Schlesinger gemacht wurde, vorangestellt.[68] Wustrow scheint ebenfalls aus der Partitur arrangiert zu haben, denn man findet auch außerhalb der Ouvertüre Angaben zur Instrumentation. Die Papierqualität der Ouvertüre und der kompletten Oper für Klavier vierhändig ist zwar bei jedem Exemplar in sich einheitlich, zeigt darüber hinaus aber, dass es Schlesinger nicht möglich war, bei allen Drucken das gleiche Papier zu verwenden. Während das Papier der Ouvertüre von Schmidt weich und flexibel ist sowie eine raue Oberfläche hat, ist das Papier des Arrangements von Wustrow starrer und härter mit einer glatteren Oberfläche.

Ein in der Universitätsbibliothek Frankfurt befindliches Exemplar des vierhändigen Klavierauszuges war von Schlesinger offenbar an den Prager Musikverleger Marco Berra (1784–1853) verkauft worden, was weitere Handelsbeziehungen des Berliners aufdeckt. Von Berras Verlag gelangte das Exemplar wiederum in die „Hof-Musikalien-Handlung" der Witwe Johann Hoffmanns in Prag, worauf ein Stempel auf dem Deck- und Titelblatt des Druckes hinweist. Dies verrät auch, dass der Druck frühestens nach dem Tod Johann Hoffmanns (1814–1849) gekauft wurde.

---

66 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 13 (23.09.1826), S. 98.

67 Der Hofrat Albert Ferdinand Wustrow arbeitete öfter als Arrangeur für Schlesinger, komponierte aber auch eigene Werke, die im Verlag erschienen. Er starb am 23. Februar 1852 in Berlin und war mit Amalie Ernestine Bußler verheiratet. Die beiden hatten mindestens einen Sohn, den Ökonom Johann Georg Ernst Wustrow (geb. 1818), siehe *Königlich Preußischer Staats-Anzeiger* Nr. 35 (10.02.1853), S. 283f.

68 Dies ergab ein Abgleich der Ouvertüre von Schmidt mit einem sich in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main befindlichen Exemplar von Wustrows Arrangement: Albert Ferdinand Wustrow, *Oberon. Romantische Oper in 3 Acten eingerichtet für das Pianoforte zu vier Hände* [...] *und componirt von Carl Maria von Weber*, Berlin, Schlesinger, VN 1382, D-F, Signatur: Mus.pr. Q 18/4066.

Der Prager hatte seine Kunst- und Musikalienhandlung am 1. Februar 1839 gegründet und zuvor mit seinem Schwiegervater Marco Berra 1833 bis 1838 dessen Verlag geführt. Nach dem Tod Hoffmanns betrieb seine Witwe die Handlung als „Joh. Hoffmann's Witwe" weiter.[69]

Das Frankfurter Exemplar enthält keinen Besitzvermerk einer Privatperson und keinerlei Eintragungen, dafür aber starke Abriebspuren an den Ecken, die darauf hindeuten, dass aus diesem Druck oft gespielt wurde. Besonders ein als Lesezeichen verwendeter Zeitungsschnipsel zwischen S. 72 und 73 (Fatimes Arietta *Arabiens einsam Kind* aus dem 2. Akt), der einen Bericht über den serbisch-bulgarische Krieg zum Inhalt hat, deutet darauf hin, dass man das Arrangement vermutlich auch 1885/1886 noch spielte. Solche *Oberon*-Bearbeitungen wurden also nicht nur lange nach der Erstaufführung verkauft, sondern wahrscheinlich auch Jahrzehnte danach noch genutzt. Zweifelsohne handelte es sich bei dem vierhändigen Klavierarrangement nicht um einen Modeartikel, sondern vielmehr um eine Investition in die kulturelle Bildung und kultivierte Unterhaltung durch ein mittlerweile zum Repertoire des Opernkanons gehörendes Bühnenwerk, das von so guter Qualität war, dass es weitervererbt oder -verkauft werden konnte. Trotz des wenig stabilen, flexiblen Papierumschlages, in das es gebunden und auf den die Titelseite des Arrangements zur besseren Wiedererkennung aufgeklebt wurde, ist das Exemplar in der Frankfurter Universitätsbibliothek sehr gut erhalten. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass man zwei- und vierhändige Klavierauszüge so gut pflegte, dass sie lange in der eigenen Notenbibliothek verwendet werden konnten, was zudem ihr in der Regel hoher Preis bei der Anschaffung suggeriert.

Wie lange nach der Erstaufführung *Oberon*-Reduktionen für andere Instrumente, zum Beispiel das Arrangement für Streichquartett von Carl Wilhelm Henning (VN 1387)[70] oder für Flötenquartett von Johann Wilhelm Gabrielsky (VN 1416 und 1387),[71] in Berlin noch gespielt und ob sie wie die Klavierauszüge mehrere Jahrzehnte danach noch verwendet wurden, ist anhand der Quellenlage nicht rekonstruierbar. Beide Arrangements sind spieltechnisch anspruchsvoll und für fortgeschrittene Musizie-

---

69 Siehe den Eintrag in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A080184 [26.09.2022].

70 Franz Alexander Pössinger [Ouvertüre]; Carl Wilhelm Henning, *Oberon. Opera en 3 Actes, musique de C.M. de Weber, arrangé en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*, Berlin, Schlesinger, VN 1387, CND-Lu, Signatur: Drs. Whitby donation 2005 box 5 (online: https://archive.org/details/oberonoperaen3ac00webe [09.01.2023]).

71 Johann Wilhelm Gabrielsky, *Oberon. Opéra en 3 Actes, musique de C.M. de Weber arrangé en Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle*, Berlin, Schlesinger, VN 1416 und 1387, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 57958 (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11151358–2 [09.01.2023]).

rende geschrieben. Bei beiden wurde die vollständige Oper arrangiert und harmonisch und melodisch möglichst genau wiedergegeben.[72] Gabrielsky hat bei seinem Arrangement offenbar nur die Flötenstimme eingerichtet, die mit der Plattennummer 1416 versehen ist. Die übrigen Stimmen von Violine, Viola und Cello haben die Plattennummer 1387 und stammen aus Hennings Bearbeitung für Streichquartett. Aus ökonomischer Sicht hätte ein neues Arrangement von Gabrielsky für alle Stimmen keinen Sinn ergeben, zumal er Experte für die Flöte war. Dennoch ist er auf allen Titelblättern als Bearbeiter der gesamten Musikalie für Flötenquartett angegeben.

Bei beiden Arrangements ist davon auszugehen, dass sie für musikalische Laien arrangiert und als Freizeitbeschäftigung primär von Männerensembles zum Kennenlernen und Genießen der Oper gespielt wurden (vgl. Kapitel 7.4). Mit 5 Reichstalern (Streichquartett) oder 5 Reichstalern 10 Silbergroschen (Flötenquartett) für alle vier Stimmen war der Preis nur knapp über einen Taler geringer als der des Klavierauszuges (6 Taler 15 Silbergroschen). Es ist davon auszugehen, dass auch die Streichquartettbearbeitungen noch lange aufgehoben und aus ihnen gespielt wurde. Vermutlich werden die digitalisierten Exemplare noch heute zu diesem Zweck verwendet, denn sie sind auf gängigen Online-Plattformen in digitalisierter Form kostenfrei für Musizierende zugänglich.[73] Preiswertere Musikalien, die *Oberon*-Melodien enthalten, sind im Gegensatz dazu nicht nur weniger häufig überliefert, sondern auch oft in einem schlechteren Zustand als Klavierauszüge oder Reduktionen. Dennoch spielten sie eine ebenso wichtige Rolle bei der Wahrnehmung und Wirkung der Oper in Berlin.

8.2.2 *Oberon*-Tänze

Das Berliner Publikum hatte nicht nur Interesse an *Oberon*-Bearbeitungen, die noch Generationen nach der Uraufführung der Oper gespielt werden sollten, sondern wollte die beliebte Musik auch in den Alltag integrieren. Wie es für jede erfolgreiche Oper in Berlin üblich war, gelangten daher zahlreiche Musikalien mit *Oberon*-Melodien auf den Markt, die der aktuellen Mode unterworfen waren. Der Versuch, die Kundschaft möglichst breit aufgestellt mit *Oberon*-Arrangements aus seinem Verlag zu

[72] Bis auf das Bläser-Vorspiel vor dem Finale des 2. Aktes (Andante con moto), das bei beiden Arrangements fehlt.

[73] Siehe z.B. https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_(Weber%2C_Carl_Maria_von) [09.01.2023].

versorgen, führte dazu, dass Schlesinger auch Tänze mit *Oberon*-Melodien herausgab. So erschien 1826 bei ihm ein Cotillon nach Melodien aus *Oberon* (VN 1394) und zu Michaelis 1827 zwei *Oberonwalzer* für Klavier, arrangiert von Friedrich Weller (VN 1434), sowie von demselben Arrangeur ein Heft *Neueste Berliner Lieblingstänze* nach Melodien aus *Oberon* für Orchester (Nr. 4, VN 1419), das sechs Contretänze und ein Cotillon enthielt.[74]

Da Tänze jedoch nicht in seinem Privileg enthalten waren, brachten auch andere Berliner Musikverlage *Oberon*-Derivate auf den Markt. Das Magazin für Kunst, Geographie und Musik gab zum Beispiel 1827 einen *Oberonwalzer* heraus, während Laue bereits 1826 einen *Cotillon en forme de Rondeau tiré de l'Opéra Oberon* von August Neithardt (VN 75) anbot. In der *Berliner Schnellpost* wurde Neithardts Cotillon im Dezember 1826, vermutlich zu Werbezwecken im Sinne des Verlegers, ein glänzender Erfolg bei den Berliner Tanzveranstaltungen in der Wintersaison 1826/1827 vorausgesagt.[75] Neithardts Tanz wurde auch im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* als „Ein hübsches Mode-Artikelchen"[76] gelobt, wobei aus der Formulierung hervorgeht, dass der Rezensent die Musikalie nur als kurzweiligen modischen Zeitvertreib ansah. Der Verfasser der Anzeige in der *Schnellpost* gab zudem die Zielgruppe (vermutlich junge Männer und Frauen) und den Verwendungszweck (Erinnerung an den besuchten Ball) an. Der Tanz wurde hier eindeutig einem privaten, intimen Gebrauch einer einzelnen Person zugeordnet. Schlesinger, der den bei Laue erschienenen Cotillon als Opernbearbeitung aus der Kategorie „Potpourris und alle ähnlichen Arrangements" ansah, versuchte gegen die Herausgabe der Musikalie vorzugehen. Er forderte Laue im Oktober 1826 dazu auf, ihm die Platten und alle bereits hergestellten Abdrucke des Tanzes auszuhändigen.[77] Offenbar hatte er damit jedoch keinen Erfolg, denn es finden sich auch nach 1826 noch Anzeigen von Laue in den zeitgenössischen Periodika, die den Cotillon aus seinem Verlag bewerben.[78]

---

74 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen zu *Oberon* unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

75 *Berliner Schnellpost* 1/120 (07.10.1826), S. 480. Zitierter Inhalt siehe Kapitel 5.2.2.

76 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* Nr. 29 (13.01.1827), S. 287.

77 Siehe den Brief von Adolph Martin Schlesinger an den Musikverlag Friedrich Laue in Berlin vom 02.10.1826, D-ERZrl, Signatur: Kopierbuch 1826–1833, S. 62f., zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042633 [13.01.2023], Übertragung: Eveline Bartlitz und Joachim Veit.

78 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen zu *Oberon* unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

Der Mode folgend veröffentlichte auch Lischke 1828 einen Cotillon nach Melodien aus *Oberon* von August Fromelt und bereits im Januar hatte Laue weitere *Six contredanses d'après de motifs des opéra favoris: pour le piano forte* mit einem Tanz nach Melodien aus Webers letzter Oper von August Neithardt, die später auch von Trautwein angeboten wurden, auf den Markt gebracht.[79] Ein Exemplar der *Six Contredanses* ist aus den Beständen der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe digitalisiert worden,[80] wo sich der Tanz mit Melodien aus *Oberon* an vierter Stelle des Heftes befindet. Der Laue'sche Druck war von dem Kunsthändler Johann Velten (1784–1864) in Karlsruhe verkauft worden,[81] wie ein auf der Titelseite aufgeklebter Händlerzettel verrät, zeigt jedoch keine Benutzungsspuren. Neithards *Oberon*-Contredanse steht in A-Dur und im 6/8-Takt und enthält keine choreographischen Anweisungen. Die ersten sechs Takte sind dem Chor und Ballett *Für dich hat Schönheit* aus dem 3. Akt der Oper entnommen, wobei der Bearbeiter Ton- und Taktart unverändert beibehielt. In der rechten Hand erklingen die Klarinetten und Fagotte aus T. 82–87 (mit Auftakt) der Partitur, die die Worte „liebend glühn', kannst du scheu'n dies Zauberlicht?" des Chors begleiten. Die Melodie befindet sich zwar schon im Vorspiel der Nummer, jedoch erst in T. 82 (mit Auftakt) erscheint sie so auftaktisch, wie der Arrangeur sie in seinem Tanz verwendete. Neithardts Übernahme der ursprünglichen Taktart wurde in einer Rezension der *Berliner Schnellpost* wohlwollend erwähnt:

> Den Motiven aus ‚Alcidor', dem ‚Maurer', ‚Jessonda', ‚Oberon', der ‚Dame blanche' und ‚Figaro', aus denen diese Tänze formirt sind, ist nicht Gewalt angethan, sondern sie sind in ihrer ursprünglichen Gestalt beibehalten, und namentlich im Takte nicht verändert worden, wie das Gegentheil so oft geschieht, wenn bekannte Themata aus Opern und dergl. zu Tänzen umgemodelt werden. Da nun solche Tänze, welche beliebte und anderweitig, vorzüglich vom Theater herab, gern gehörte Melodien enthalten, nun einmal zum Ton des Tages gehören, so kann man sich gerade diese, aus den eben angegebenen Ursachen, gewiß gefallen lassen, und wir wollen sie daher auch den Freunden dieser Gattung hiermit bestens empfohlen haben.[82]

---

79 Siehe die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen zu *Oberon* unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

80 August Neithardt, *Six contredanses d'après de motifs des opéra favoris: pour le piano forte*, Berlin, Laue, VN 77, D-K, Signatur: DonMusDr 2188, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–69359 [26.09.2022]).

81 Velten hatte eröffnete seine Kunsthandlung 1820 in Karlsruhe, siehe René Gilbert, Art. „Johann Velten", in: *Stadtlexikon Karlsruhe*, 2016, https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-1024 [26.09.2022].

82 *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 92.

Das Beibehalten der originalen Tonart war wiederum nicht so wichtig. In T. 17 des *Contredanse* verwendete Neithardt nämlich die Melodie des Duetts von Fatime und Scherasmin *An dem Strande der Garonne* nach dem Taktwechsel zum 6/8-Takt in T. 90 der Partitur (*Darum fröhlich, sowie treu!*), die im Original in C-Dur steht, im Tanz aber nach D-Dur transponiert wurde. Da das Transponieren von einzelnen Gesangsstücken auch bei Opernaufführungen zur Anpassung an die Stimmlagen der jeweiligen Sänger:innen, sofern notwendig, üblich war, wurde es vermutlich nicht als grundlegende Veränderung wahrgenommen.

Der Tanz mit Melodien aus *Oberon* ist zwischen einem Contredanse nach Spohrs *Jessonda* als Nr. 3 und einem nach Boieldieus *La Dame blanche* als Nr. 5 im Heft eingebettet, während Spontinis *Alcidor* der Nr. 1, Aubers *Le Maçon* Nr. 2 und Mozarts *Le Nozze die Figaro* der Nr. 6 als Melodienquelle diente. Diese sechs Contretänze, die vermutliche bei Bällen getanzt und zu Übungszwecken auf dem Klavier gespielt wurden, zeigen, dass eine solche Mischung aus tagesaktuellen Opern und Repertoireopern, wie in der Rezension erwähnt, „zum Ton des Tages" gehörten und ihren Platz in der Berliner Alltagsmusik einnahmen. Während die Berliner Ur- und Erstaufführungen der anderen Opern 1827 zum Teil bereits lange zurücklagen, war *Oberon* noch nicht auf den Berliner Bühnen erklungen. Das Heft der *Contredanses* dokumentiert ebenfalls, dass man das Bühnenwerk durchaus so rezipierte und so gut kannte, als hätte man es bereits im Theater erlebt. Im Vergleich zu den Tänzen, die mit Melodien des *Freischütz* nach dessen Uraufführung auf dem Musikalienmarkt erschienen, scheinen verhältnismäßig wenige *Oberon*-Tänze herausgegeben worden zu sein.[83] Möglicherweise war die Nachfrage diesbezüglich gegen Ende der 1820er Jahre nicht mehr so hoch. *Oberon*-Melodien verselbstständigten sich daher weniger durch Tänze als durch andere Bearbeitungsarten.

8.2.3 Potpourris, Fantasien, Variationen etc.

Oberon-Derivate und -Bearbeitungen, die eine oder mehrere Melodien aus der Oper enthalten, waren gegen Ende der 1820er-Jahre so populär, dass Schlesinger sogar eine dieser Gattungen, nämlich das Potpourri, in sein Privileg integrierte.[84] Dabei ist wichtig, dass Potpourris oft als eine Art

[83] Vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 in Berliner Musikverlagen erschienenen Opernbearbeitungen zu *Oberon* und *Freischütz* unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

[84] Vgl. das bereits in Kapitel 8.1.1 erwähnte Privileg Schlesingers, in: *Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten* 12 (22. August 1826), S. 76, zitiert

Zusammenfassung einer Oper fungierten, sodass nicht das ganze Durchspielen des Klavierauszuges zum Kennenlernen der Oper nötig war, sondern die besten Melodien durch Potpourris genossen werden konnten. In der Regel erschien ein Heft mit den Melodien des 1. Aktes und ein weiteres mit denen des 2. und 3. Aktes (vgl. Kapitel 6.2). Die Potpourris von *Oberon* für Klavier zweihändig wurden von Albert Ferdinand Wustrow angefertigt, wobei das erste bereits im Dezember 1826 erschien. Wustrows *Premier Potpourri sur des thémes favoris de l'Opéra Oberon de Weber, pour le Pianoforte* (VN 1406) wurde im *Beiwagen zur Berliner Schnellpost* zwar kritisch, insgesamt jedoch positiv betrachtet:

> Es scheint nicht genug, daß des talentreichen Weber's letzte, für London geschriebene Oper seinen Freunden und Verehrern im Klavier-Auszuge, und in allen andern nur denkbaren und möglichen Arrangements in die Hände gegeben wird: die besten Schüsseln dieses Fest-Diners, die sogenannten Lieblings-Themata werden auch noch, von allzeit fertigen Arrangeurs und Verlegern, auf besondere und eigenthümliche Weise nochmals zubereitet, mit allerhand salzigen und saftigen Brühen übergossen, mit gewürzhaften Essenzen und Ingredienzen gemischt, der lieben hungrigen und musikalischen Welt wiederholt präsentirt, damit sie sich nicht allein daran lechze und labe, so lange Mund, Magen und Gaumen halten wollen, sondern damit sie auch, nach Art der Pecora, einen förmlichen Verdauungs-Prozeß damit vornehme, das Genossene gehörig wiederkäue und zum öftern in den lieben Eingeweiden verarbeite. So will es nun einmal die leidige Mode, und wir werden's so lange nicht bessern, als diese Mode keine andere Richtung nimmt. [...] Aber auch hiervon abstrahirt, ist die Zusammenstellung dieser quasi Lieblings-Melodien nicht verwerflich, sondern diese sind so gewählt und geordnet, daß sie nicht allein an und für sich, sondern auch durch die eben in der Reihefolge hervorgebrachten Contraste interessiren, und ein Ganzes bilden. Was der Arrangeur zur Verbindung und Verarbeitung dieser Themata gethan hat, kann ebenfalls nicht getadelt werden, und um so weniger, da er sich immer, so viel als thunlich, an das Original gehalten, und meist aus diesem geschöpft hat. Der Stich, von M. Westphal, ist sehr lesbar, sauber und deutlich, und kann bestens gerühmt werden, [...].[85]

Das Potpourri, das der Rezensent der *Schnellpost* als Modeerscheinung bezeichnet, erfreute sich das ganze restliche 19. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert hinein als Alternative zum Klavierauszug großer Beliebtheit. Die Tatsache, dass auf der Titelseite von Favoritmelodien einer Oper

---

nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032306 [14.07.2022], Übertragung: Frank Ziegler.

[85] *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 6. Beil. zu Nr. 24 (10.02.1827), o. Pag.

gesprochen wurde, die noch nicht einmal auf den Berliner Bühnen gehört worden war, irritierte den Autor sichtlich. Schlesinger betrieb hier offensichtlich Marktforschung beim Berliner Publikum und beobachtete die Reaktionen auf die verschiedenen, bereits in den Privatkonzerten gehörten Melodien der Oper. Welche Melodien Wustrow genau in seinem Arrangement zusammenstellte, konnte für diese Arbeit aufgrund mangelnder Quellen nicht ermittelt werden, jedoch ist das erste *Pot-Pourri sur des thêmes favoris de l'Opera Oberon de C.M. de Weber* für Flöte und Klavier von Johann Wilhelm Gabrielsky aus der Bibliothek des Koninklijk Vlaams Muziek-Conservatorium in Antwerpen digitalisiert worden.[86] Das Exemplar trägt auf der Titelseite den Händlervermerk *Bruxelles, chez Adolphe Weissenbruch, Libraire et Editeur de musique*. Adolphe Weissenbruch (1805–1826) entstammte einer deutschstämmigen Verlegerfamilie, die sich Ende des 18. Jahrhundert in Brüssel niedergelassen hatte. Gemeinsam mit seinem Großvater Charles Auguste Guillaume (1840–1826) und seinem Vater Louis-Jules-Michel-Henry (1772–1851) führte Adolphe bis zu seinem frühen Tod 1826 einen Musikverlag in der Rue du Musée.[87] Das Potpourri wurde also vermutlich noch 1826 in Brüssel verkauft.

An dem Digitalisat lassen sich keinerlei Benutzungsspuren feststellen, ebenso wenig ist ein Besitzvermerk zu finden. Die Ausgabe beinhaltet die Partitur (Klavierstimme und darüber die Flötenstimme kleiner abgedruckt) sowie die Flötenstimme separat, wobei der Notentext insgesamt 461 Takte umfasst. Der Bearbeiter eröffnete das Potpourri mit der erheblich gekürzten Ouvertüre,[88] gefolgt von der Vision Rezias *Warum musst du schlafen* (1. Aufzug, 1. Szene) ab T. 51, Hüons Arie *Von Jugend auf im Kampfgefild* (1. Aufzug, 2. Szene) ab T. 79 und dem Finale des 1. Aufzugs (3. Szene) – einmal ab T. 206 aus dessen Anfang, ab *Ja, o Herr, o Heil, mein Leben* (Rezia, Partitur ab T. 22) und schließlich ab T. 353 das Duettino zwischen Rezia und Fatime *O, welches Glück* (Partitur ab T. 208). Mit einigen Kürzungen übernimmt die Flötenstimme fast die gesamte Melodiestimme der Rezia, während das Klavier begleitet. Auch das instrumentale Ende des Finales ist im Potpourri enthalten, das das Klavier solo abschließt. Insgesamt hat sich Gabrielsky mit seinem Arrangement stark am Klavierauszug des Komponisten orientiert und die originalen Ton- und Taktarten beibehalten.

---

[86] Johann Wilhelm Gabrielsky, *Ier Pot-Pourri sur des thêmes favoris de l'Opera Oberon de C.M. de Weber composé pour la Flûte avec Accompagnement de Piano Forte*, Berlin, Schlesinger, VN 1407, B-Ac, Signatur: MM-BF-GABRI-potpour-2, (online: https://anet.be/digital/opacdkvcnew/artkc/dg:apkc:4311/N [26.09.2022]).

[87] Bernard Huys, „Les imprimeurs de musique à Bruxelles au XIXe siècle", in: *Fontes Artis Musicae* 35 (1988), S. 158–167, hier S. 161.

[88] Es fehlen T. 10–64, 38–181, 187–194 und 211–221 der Partitur.

Dieses erste Potpourri aus Favoritmelodien aus *Oberon* fasst den 1. Aufzug der Oper für Flöte und Klavier zusammen: Nach der stark gekürzten Ouvertüre wird die Hauptfigur Rezia vorgestellt, die der Elfenkönig Oberon Hüon, dem Herzog von Bordeaux, in seinem Elfenreich als Vision zeigt, woraufhin sich der französische Ritter sofort in sie verliebt. Im Anschluss ist Hüon durch die Melodie seiner Arie *Von Jugend auf im Kampfgefild* repräsentiert, die er, nachdem er gemeinsam mit seinem Knappen Scherasmin von dem Elfenkönig nach Bagdad transportiert wurde, zur Bekräftigung seiner Treue gegenüber Karl dem Großen singt. Da Prinzessin Rezia kurz vor ihrer Hochzeit mit dem Prinzen Babekan steht, diesen jedoch nicht heiraten will, beschließt sie, sich des Bräutigams mit Hilfe eines Dolches zu entledigen. Ihren Entschluss bekräftigt sie im Finale durch die Passage *Ja, o Herr, o Heil, mein Leben.* Nachdem sie durch die alte Namuna, die Mutter ihrer vertrauten Sklavin und Freundin Fatime, erfährt, dass sich der ihr zuvor im Traum erschienene Ritter Hüon tatsächlich in Bagdad befindet, sieht sie ihre Rettung nah. Ihrer Meinung nach will es das Schicksal, dass dieser sie vor der Hochzeit mit Prinz Babekan bewahrt, weswegen sie im Duett gemeinsam mit Fatime *O welches Glück* singt. Die grobe Handlung des 1. Aufzuges ist somit musikalisch wiedergegeben. Es ist davon auszugehen, dass das zweite Potpourri von Gabrielsky für die gleiche Besetzung, von dem leider kein Exemplar untersucht werden konnte, den 2. und 3. Akt der Oper zusammenfasst. Mit Hilfe des Potpourris konnte man die Oper kennenlernen, ohne gleich den ganzen Klavierauszug spielen zu müssen, denn die eingängigsten Melodien und die mit ihnen verbundenen wichtigsten dramatischen Momente des 1. Aufzuges sind darin enthalten. Es ist davon auszugehen, dass die beiden Potpourris von Wustrow melodiös ähnlich zusammengestellt waren.

Potpourris konnten auch Variationssätze enthalten, jedoch war dies eher bei Arrangements aus verschiedenen Bühnenwerken der Fall, die weniger den Zweck einer Zusammenfassung, als einer vergleichenden Auseinandersetzung mit den gewählten Opern hatten. Ebenso enthielten Fantasien, Capricen, Rondeaus etc. oft Variationen, wobei es sich hier um freiere Bearbeitungen von Opernmelodien handelte, die die Themen weiterspannen und nicht in vorgegebenen Gattungskonventionen komponiert werden mussten. Dabei unterschieden sie sich nicht nur im spieltechnischen Anspruch, sondern auch im intendierten Verwendungszweck. Über eine *Fantasie sur des thémes favoris de l'Opéra: Oberon de C.M. de Weber* (VN 1467), die von Ignaz Moscheles für Klavier zweihändig geschrieben wurde und im Verlag von Schlesinger erschien, hieß es 1828 in einer Rezension der *AmZ*:

> Die vielen Freunde des Oberon finden hier auf eine gefällige Weise die meisten Lieblingssätze dieser Oper hübsch mit einander ver-

> bunden. Wenn auch die Zuthaten des bekannten Virtuosen und Tonsetzers nicht eben von seltener Phantasie oder grossartiger Ausführung der gewählten Themen Zeugniss geben, was hier gar nicht beabsichtigt wurde: so wird das artig zusammengefügte Ganze die meisten Liebhaber des Pianoforte nur um so mehr befriedigen, da ihnen hier nicht eben schwierige Zumuthungen gemacht werden. Spieler von einiger Fertigkeit werden sich also damit gut unterhalten. Das Stück füllt 17 Seiten und ist auf haltbares Papier recht deutlich gestochen.[89]

Die Fantasie von Moscheles scheint also eher eine Art Potpourri mit komponierten Überleitungen gewesen zu sein, das, ohne einen spieltechnisch hohen Anspruch zu haben, für die private Unterhaltung gedacht war. Anders verhält es sich mit dem 1827 bei Schlesinger erschienenen *Caprice sur des thèmes favoris de l'Opéra: Oberon de Ch.M. de Weber* op. 96 für Violoncello und Klavier (VN 1446) von Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1859).[90] Der Komponist und Solocellist des Dresdner Hoforchesters hatte das Werk seinem Freund und Kollegen Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859) gewidmet, der in den 1820er Jahren in Berlin beim preußischen Kulturamt tätig war. Dotzauer und Reißiger waren zum Zeitpunkt der Herausgabe nicht nur lokal in Berlin, sondern auch überregional bekannt. Die Widmung gibt Hinweise zu der Intention der *Caprice*: das gemeinsame Musizieren zweier gleichberechtigter Freunde. Das anspruchsvolle Werk diente aber nicht nur dem privaten, freundschaftlichen Musizieren im engen Kreis, sondern war auch zum Vortrag bei musikalischen Salons und Privatkonzerten gedacht, wie eine Rezension in der *AmZ* offenlegt:

> Ein frisch durchgeführtes, für beyde Instrumente wohl berechnetes und über so beliebte Themata sich verbreitendes Stück wird den Liebhabern gefälliger Musik-Unterhaltungen gewiss willkommen seyn, und diess um so mehr, da beyde Spieler, in gehöriger Abwechselung beschäftigt, Gelegenheit erhalten, sich auf ihrem Instrumente zu zeigen, ohne dass sie zu sehr angestrengt werden. Wenn auch der Violoncellist mehr, als der Fortepiano-Spieler, sich schon zu den wohlgeübten muss rechnen können, wenn er Alles, was ihm geboten worden ist, rund und geschmackvoll vortragen will: so ist doch auch recht wohl dafür gesorgt, dass die Passagen gut in der Hand liegen, wie man das schon von selbst von dem bekannten Violoncellisten erwarten darf. Die Verflechtungen der

[89] *AmZ* 30/21 (21.05.1828), Sp. 348.

[90] Justus Johann Friedrich Dotzauer, *Caprice sur des thèmes favoris de l'Opéra: Oberon de Ch.M. de Weber pour Violoncelle et Pianoforte et dédié à son ami G. Reissiger* op. 96, Berlin, Schlesinger, VN 1446, D-Bhm, Signatur: RA 7549 - RA 7553, (online: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/762 [27.09.2022]).

> Melodieen sind nicht gerade kunstreich zu nennen, aber so natürlich und gefällig, dass sie dieser Eigenschaften wegen nur desto mehr die vorzüglichsten Ansprüche musikalischer Zirkel, zur Ehre der Vortragenden und zum Vergnügen der Hörer befriedigen werden.[91]

Die insgesamt 406 Takte umfassende *Caprice* beginnt mit melodischem Material aus der Ouvertüre der Oper, bei der Dotzauer Ton- und Taktart des ursprünglichen Werks (alla semibreve, D-Dur) beibehielt, die einzelnen Melodiefragmente (z.B. Partitur und *Caprice* T. 1–4) jedoch variiert wiederholte (z.B. *Caprice* T. 5–8). Nach einem Ton- und Taktartwechsel zu 2/4 und a-Moll ändert sich das Tempo nach Andantino und Dotzauer verwendete ab T. 21 die Melodie aus Rezias Cavatine *Traure mein Herz um entschwundenes Glück* aus der 2. Szene des 3. Aufzugs. Die Tonart transponierte der Arrangeur und verwendete statt f-Moll a-Moll. Mit insgesamt 33 Takten ist dieser aus *Oberon* entlehnte Teil insgesamt der längste in der gesamten *Caprice*. Textiert bedeutet dies die komplette erste Strophe und die ersten beiden Zeilen der zweiten Strophe der Cavatina:

> Traure mein Herz um entschwundenes Glück
> Thränen, entströmt für das Hoffen, das floh,
> Kummer ist jetzt noch mein einziges Gut,
> Wie Peri's von Duft leb' von Seufzern ich so:
> Und sey auch für andre wohl trübe ihr Quell,
> Mir ist er wie Gelums Gewässer so hell.
>
> Ihr, die Ihr sonnt euch im Strahle der Lust,
> Segler auf goldener Hoffnungen Fluth,[92]

Das Thema, das Dotzauer hier verwendete, ist, wie auch der Text dazu verrät, sehnsuchtsvoll und traurig. Ab T. 54 führte er die Melodie mit einem Triller auf cis', der nach d' in T. 55 aufgelöst wird, zu Ende und begann dann mit einer Fortspinnung der zweiten Strophe, wobei das Tempo ab T. 62 mit der Angabe „più mosso" beschleunigt wird. Bis T. 82 wird das melodische Material daraus harmonisch verändert in Cello und Klavier im Wechsel gespielt, bis ab T. 83 mit 16tel-Triolen im Cello und ab T. 91 in der rechten Hand des Klaviers die Variation ihre Virtuosität steigert. In T. 109 verlangsamt sich die *Caprice* wieder zu Adagio, wobei die Cellostimme das *Oberon*-Hornsignal der Ouvertüre variiert wiedergibt. Nach einer Fermate in T. 118 wechseln Ton-, Taktart und Tempo zu D-Dur, 6/8-Takt und Allegro und Dotzauer ließ die Melodie aus dem zweiten Teil des

---

91 *AmZ* 29/51 (19.12.1827), Sp. 875.

92 Nach der Libretto-Übertragung, Zeile 22–29, in: Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers* Oberon, S. 211.

Duetts von Scherasmin und Fatime *An dem Strande der Garonne* (1. Szene, 3. Aufzug), ab den Worten *Darum fröhlich so wie treu!*, die beide singen, in Violoncello und Klavier erklingen. In dem originalen Duett werden die Worte „Darum fröhlich so wie treu! Laß uns jubeln, singen, lieben; graben erst und schnäbeln dann, wie's Adam schon und Eva trieben" mehrmals wiederholt. Im *Caprice* erklingen insgesamt 21 Takte mit dem melodischen Material, bis ab T. 139 dessen Fortspinnung und Variation beginnt. Bis zum Ende der Caprice arbeitete Dotzauer mit dieser Melodie. Dabei verwendete er unterschiedliche Techniken im Cello, die umfangreiche spieltechnische Fähigkeiten erfordern. Neben sehr hohen Tönen, denen abrupte Wechsel in plötzliche Tiefen folgen, beanspruchte er ein hohes spieltechnisches Niveau durch schnelle Läufe und vollständig in Flageolett gespielte Passagen. Dotzauer sorgte mit einer Mischung aus melancholischen, traurigen Melodien und schnellen und fröhlichen Themen für Abwechslung und Spannung innerhalb des Stückes. Dabei ging es weniger um eine Wiedergabe der Opernmusik als um das anspruchsvolle, abwechslungsreiche, unterhaltsame, gemeinsame Musizieren eines Stückes, das sich ebenso hervorragend zum Vortrag bei Soiréen, Hauskonzerten oder Salongesellschaften eignete.

Diese *Caprice* zeigt, dass nicht nur Opernreduktionen (vgl. Kapitel 7) für das gleichberechtigte, freundschaftliche Musizieren geschrieben wurden, sondern, dass man auch andere Bearbeitungsformen von Opernmelodien zu diesem Zweck erstellte. Die Widmung der Musikalie steht in der von Joachim Kremer beobachteten Tradition der freundschaftsbezogenen Dedikationen, die er bis 1830/40 feststellt. Dotzauer wies durch das Titelblatt auf seine Freundschaft zu Reißiger hin, was vermutlich sowohl im Sinne der beiden bekannten Musiker als auch im Interesse des Verlegers Schlesinger zu Werbezwecken eingesetzt werden konnte. Eine nähere Betrachtung weiterer Widmungen von Berliner Opernbearbeitungen könnte diesbezüglich noch detailliertere Erkenntnisse bringen (ähnlich wie bei Kremer zur Flötenmusik).[93]

[93] Vgl. Kremer, *Freundschaftskult und Flötenmusik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, S. 243f.

8.3 Schlussbetrachtung

Die bis 1828 entstandenen *Oberon*-Bearbeitungen dokumentieren, dass neue Opern in Berlin auch unabhängig vom aktuellen Spielplan wirken konnten. In diesem besonderen Fall hing die umfangreiche Wahrnehmung des Werkes vor der lokalen Erstaufführung primär mit der Uneinigkeit zwischen Theater-Kuratorium, Generalintendanz und den Interessen des Urhebers zusammen, die durch die intensiven Marketingstrategien vom Opernkomponisten und Musikverlag im Vorfeld befördert wurden. Der Ruf des beliebten Komponisten Weber beeinflusste zudem stark die Neugierde und Spannung des Berliner Publikums, das aufgrund der erfolgreichen Oper *Der Freischütz* einen besonderen Operngenuss erwartete. Aus diesem Grund fanden die Opernbearbeitungen aus den Berliner Musikverlagen den kalkulierten Absatz in Berlin. Sie trugen vermutlich auch dazu bei, dass *Oberon*, nachdem die Oper endlich auf die Berliner Bühne gebracht worden war, beim Publikum gut ankam, denn es hatte bereits im Vorfeld die Gelegenheit gehabt, sich mit Webers Werk vertraut zu machen. Diese Tatsache beobachtete auch der Rezensent der Erstaufführung am 2. Juli 1828 im *Berliner Conversations-Blatt*:

> Für die gute Aufnahme einer Oper, deren Musik nicht leichte Waare à la Rossini, sondern tiefdurchdacht und streng durchgeführt ist, thut eine vorgängige Bekanntschaft sehr gut, und zu dieser war uns hinreichende Zeit gelassen. Man kann annehmen, daß dem größten Theil unsers musikalischen Publikums die Oper hinlänglich bekannt war; mehrere hörte man davon sprechen, wie die Aufführung in London und Paris bei weitem nicht so prachtvoll gewesen, andere erzählten von der nicht allzugünstigen Aufnahme in Wien, wo die italienische Oper erst die deutsche und dann sich selbst aufgezehrt hat, wieder andere hatten Oberon in München, Dresden, Leipzig, Cassel, Frankfurt, Darmstadt, ja sogar von wandernden Truppen in Bremen, Düsseldorf u.s.w. gesehen. Die rechtschaffenen Bürger erzählten, wie sie dieses und jenes Stück in den Tabagien, auf Wollanks Weinberg und im Schulgarten, brave Officiere, wie sie die Arrangements für Militär-Musik auf der Wachtparade gehört, Elegants, wie sie diese und jene Arie schon vor zwei Wintern im Cottillon getanzt, barmherzige Schwestern, wie sie dem blinden Harfenspieler im Thiergarten für die schöne Cavatine einen Silbersechser gegeben. – So hatte es den in gedrängter Masse Anwesenden nicht an Gelegenheit gefehlt, ihr triennium vorläufiger Studien zum Oberon zu machen.[94]

[94] „Aufführungsbesprechung Berlin, „Oberon“ von Carl Maria von Weber am 2. Juli 1828“, in: *Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik* 2/130 (05.07.1828), S. 514, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale

Dieser Bericht suggeriert, dass die *Oberon*-Rezeption aufgrund der Bearbeitungen bereits vor der Erstaufführung ihren Höhepunkt hatte und seine Melodien eine mit den *Freischütz*-Melodien nach dessen Uraufführung vergleichbare Verbreitung fanden. Berliner:innen, die es sich leisten konnten, andere Städte zu bereisen, hatten zudem die Möglichkeit ergriffen, die Oper an einer anderen Spielstätte zu erleben. Die *Oberon*-Euphorie äußerte sich jedoch, im Gegensatz zu der Intensität der Begeisterungsstürme nach der Uraufführung des *Freischütz* ab dem Jahr 1821, primär in Opernbearbeitungen und privaten Aufführungen, die nach der Berliner Erstaufführung schneller abklangen, als es beim *Freischütz* der Fall war. Phänomene wie einen „Freischützentabak", Schnupftabakdosen, die *Freischütz*-Melodien spielten oder Gesellschaftsspiele mit Motiven aus der Oper[95] sind für *Oberon* nicht überliefert. Genauso wenig zeichnen sich „Hits" der Oper ab, die sich mit dem *Jägerchor* oder dem *Volkslied der Brautjungfern* aus dem *Freischütz* messen lassen. Die Bestimmung der Berliner Favoritmelodien wird insofern erschwert, als dass die verwendeten Themen in den Titeln der Opernbearbeitungen oft nicht benannt werden, sodass sie aufgrund mangelnder Quellen nicht ermittelbar waren. Bei den genannten Melodien zeichnen sich jedoch die Passage *Darum fröhlich so wie treu!* aus dem Duett von Scherasmin und Fatime *An dem Strande der Garonne* (1. Szene, 3. Aufzug) sowie das Lied der Meermädchen *O wie wogt es sich so schön* als am häufigsten verwendet ab.[96]

Was aus der Rezension jedoch hervorgeht, ist, dass durch die Bearbeitungen die *Oberon*-Melodien bis in die untersten Schichten der Berliner Bevölkerung dringen konnten und somit von ganz Berlin wahrgenommen wurden. Auf diese Weise fanden die Opernmelodien derart Eingang in den Berliner Alltag, dass auch Straßenmusiker wie der „blinde[...] Harfenspieler im Thiergarten",[97] der sich vermutlich weder gedruckte Noten leisten, geschweige denn diese lesen konnte, die Musik wahrnahmen und weitertrugen. Die Musikalien aus (Berliner) Verlagen konnten den Erfolg eines

---

Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031361 [10.01.2023], Übertragung: Charlene Jakob.

95 Siehe hierzu: Lavinia Hantelmann, „*Der Freischütz* auf dem Tanzboden. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Berliner Musikverlagsprodukte in den 1820er-Jahren", in: *Zwischen* Olympia *und* Freischütz. *Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 323–336.

96 Dies ergab eine Auswertung der ermittelten Berliner Opernbearbeitungen (siehe Tab. 8) sowie der Arrangements, bei denen die Melodien aufgrund der Quellenlage bekannt sind, vgl. die im Rahmen dieser Arbeit recherchierten, zwischen 1815 und 1828 erschienenen Opernbearbeitungen unter https://doi.org/10.25366/2024.105.

97 „Aufführungsbesprechung Berlin, „Oberon" von Carl Maria von Weber am 2. Juli 1828", in: *Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik* 2/130 (05.07.1828), S. 514.

Bühnenwerkes, insbesondere wenn sie bereits vor der lokalen Erstaufführung erschienen, erheblich befördern und wurden daher gezielt als Marketingstrategie von Komponist:innen und Verleger:innen eingesetzt.

Obwohl die individuellen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichten der in der Ära Brühls aufgeführten Bühnenwerke voneinander abweichen, sind dennoch gewisse Mechanismen zu beobachten: Bekannte Namen waren ausschlaggebend für die Distribution von Opernbearbeitungen. Die Berliner Musikverleger:innen nutzten hier sowohl die Opernkomponist:innen, wenn der Bearbeiter nicht von signifikanter Popularität war, wie zum Beispiel Concha und Lischke, die auf ihren Titelseiten oft keine Bearbeiter angaben, als auch bekannte Bearbeiter. Stadtbekannte Militärmusiker wie August Neithardt und Friedrich Weller, die als Leiter ihrer Militärkapellen im Alltag der Residenzstadt öffentlich präsent waren, wurden dabei besonders gerne als Bearbeiter beauftragt. Auch Mitglieder der Königlichen Kapelle, wie Carl Wilhelm Henning oder Johann Friedrich Gabrielsky, die durch ihren Beruf Experten auf ihren Instrumenten waren, beförderten durch das Qualitätsversprechen ihres Namens den Wert von Bearbeitungen.

Wie das Beispiel des *Oberon* gezeigt hat, war der aktuelle Spielplan nicht zwingendermaßen ausschlaggebend für die Entstehung von Opernbearbeitungen – mitunter reichte bereits der Name des Komponisten und Aufführungsberichte aus anderen Städten, um das Interesse des Berliner Publikums zu wecken und einen Absatz von Bearbeitungen kalkulieren zu können. Wichtig war jedoch auch die Zusammenarbeit zwischen Komponist:innen und Verleger:innen. Um den Erfolg einer Oper und die anschließende Distribution ihrer Bearbeitungen im Musikverlag zu befördern, konzipierte man die Bühnenwerke im Vorhinein unter Einbindung „kleine[r] gefällige[r] Stücke, die jeder nachsingt und dann von selbst auch die bessern zu singen verlangt."[98] Sobald eine Oper solche „Hits" aufweisen konnte, die nicht nur die Popularität des *Freischütz* beförderten, sondern auch für eine europaweite Beliebtheit von Rossinis Bühnenwerken sorgten, interessierte sich das Publikum folglich auch für solche Stücke der Oper, die weniger eingängig waren. Insbesondere für die erfolgreiche Distribution von Klavierauszügen war zudem wichtig, dass die enthaltenen Bühnenwerke zuvor an vielen Theatern gespielt worden waren.[99]

Die instrumentalen Besetzungen der Berliner Opernbearbeitungen zwischen 1815 und 1828 beschränkten sich auf die zu dieser Zeit gängigsten Instrumente und weisen für Berlin nichts Außergewöhnliches auf: An erster Stelle stand das Klavier, ebenso wie Bearbeitungen für Gesang und Klavier. Populär war zudem die Gitarre, zu der vor allem gesungen wurde.

---

98 Brief des Verlegers Peters an Louis Spohr, Leipzig, 10. Juli 1824, zitiert nach: Axel Beer, „Gedankenaustausch über Webers Popularität zwischen Carl Friedrich Peters und Louis Spohr", in: *Weber-Studien* 1 (1993), S. 218–223, hier S. 220.

99 Ebenda, S. 223.

Bei den Streichinstrumenten war die Violine besonders beliebt, während die Blasinstrumente von der Flöte angeführt wurden. Viola und Violoncello wurden primär in Quartettbesetzungen verwendet und nur vereinzelt mit Opernbearbeitungen bedacht. Ebenso selten waren Arrangements für Bläserbesetzungen (abgesehen von den Arrangements für Militärmusik), Harfe oder andere kammermusikalische Instrumente (siehe Tab. 11). Dies spricht dafür, dass, abgesehen von der Militärmusik und den Klavierauszügen, Opernbearbeitungen primär von Freizeitmusiker:innen nachgefragt wurden. Bei den Opernbearbeitungen gab es qualitative Unterschiede, die von dem intendierten Verwendungszweck abhingen. Tänze unterlagen beispielsweise der Mode und zählten zu den alltäglich gebrauchten Musikalien, weswegen sie dementsprechend weniger aufwändig, dafür aber günstig hergestellt wurden. Opernreduktionen wie Klavierauszüge richtete man im Gegensatz dazu auf Langlebigkeit aus, die sich, ihrem Zweck der Bildung, Repräsentation und Wertschätzung eines Komponisten und seines Werkes entsprechend, in Papierqualität, Preis und drucktechnischem Aufwand, unter anderem bei der Titelseite, widerspiegelt.

Favoritmelodien konnten sich nicht nur mit Hilfe von bekannten Sänger:innen und Virtuos:innen, die diese bei ihren Konzerten sangen und spielten, etablieren, sondern wurden auch aufgrund ihrer musikalischen Anlage bevorzugt für Variationswerke, Fantasien oder Potpourris ausgewählt. Insbesondere eingängige, periodisch angelegte Melodien, die sich gut musikalisch weiterverarbeiten ließen und bei Arrangements kein großes satztechnisches Können erforderten, hatten, sofern ihre Melodien im Ohr blieben, die größten Chancen auf eine Verselbstständigung jenseits der Bühne.[100] Ob eine Melodie aus ihrem dramatischen Kontext herausgelöst und weiterverwendet wurde, hing aber auch von der jeweiligen Mode ab, wie beispielsweise bei dem Lied *Wann i in der Früh aufsteh'*, das sich aufgrund der musikalischen Tirolermode, einer Begeisterung für tirolisches Liedgut, im deutschsprachigen Raum verbreitete und gerne als Grundlage für Variationswerke verwendet wurde. Gleichzeitig zeigt dieses politisch und symbolisch aufgeladene Stück, dass sich Melodien auch aufgrund der politischen Lage aus Opern heraus verselbstständigen konnten.[101] Ähnliches ist bezüglich der Suche nach einer identitätsstiftenden Nationaloper bei dem immensen Erfolg der Melodien aus Webers *Freischütz* zu beobachten.[102]

Der für diese Arbeit gewählte örtlich-zeitliche Fokus auf die Rezeption von Bühnenwerken durch Opernbearbeitungen in Berlin während der

---

[100] Vgl. Horst Eppendorf, „Virtuose Opernbearbeitungen für Oboe im 19. Jahrhundert", in: *Tibia* 12/4 (1987), S. 572–581, hier S. 574.

[101] Siehe Hupfauf, „*Often hab'n wir herzlich g'flent, daß man uns von Oestreich trennt*". Wann i in der Früh aufsteh, S. [211]–213.

[102] Vgl. Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*.

Generalintendanz Carl von Brühls 1815–1828 ermöglicht, in Ergänzung zu den bereits in der Einleitung genannten Forschungsprojekten, die sich auf einzelne Werke oder Komponisten konzentrieren, eine Betrachtung aus der Perspektive des gesamten zeitgenössischen Opernrepertoires. So entsteht ein ganzheitlicheres Bild der Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Bearbeitungen in Berlin in Verbindung mit dem Berliner Musikverlagswesen. Ein Vergleich mit anderen Städten wie Wien, Leipzig, Paris oder London könnte im Hinblick auf die instrumentalen Besetzungen der Opernbearbeitungen geographische Vorlieben bei der Instrumentenwahl aufdecken. Ebenso würde ein Vergleich der Musikverlagsproduktion von Opernbearbeitungen vermutlich regionale Unterschiede bezüglich der Opernrezeption durch Bearbeitungen zeigen. Einen guten Einblick in das Rezeptionsverhalten durch Opernbearbeitungen und deren Einbindung in die Alltagsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts gewährt Rebecca Grotjahns Aufsatz *Alltag im Innenraum: Die „Höhere Tochter" am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum* und der dort betrachtete Nachlass von Lucia König.[103] Ein ähnliches Vorgehen wäre ein möglicher Ansatz, um an diese Arbeit anzuknüpfen. Derzeit sind jedoch keine vergleichbaren Berliner Nachlässe von 1815 bis 1828 bekannt, die zu einem repräsentativen Bild der Verwendung von Opernbearbeitungen im Alltagsleben des Berliner Publikums beitragen würden. Das Aufdecken infrage kommender Nachlässe könnte dazu beitragen, eine detailliertere Vorstellung von dem Rezeptionsverhalten der Bürger:innen verschiedener Schichten, Berufe und Bildungsgrade zu erhalten.

Die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Opernbearbeitungen, die in Berliner Musikverlagen zwischen 1815 und 1828 erschienen sind, geben bereits aufschlussreiche Einblicke in die Formen der Weiterverarbeitung und den alltäglichen Gebrauch von Opernmelodien, die dank der Musikverlagsprodukte das klangliche Stadtbild Berlins prägen konnten. Ohne diese Bearbeitungen und ihre Veröffentlichung hätte die Opernrezeption im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vermutlich nicht in dem bevölkerungsdurchdringenden Umfang stattfinden können. Begünstigt wurde die Rezeption durch das Zusammenwirken von (Eigen)Vermarktung des Komponisten, Marketingstrategien der Verleger:innen, bekannten Persönlichkeiten sowie den örtlichen Spielplänen der Theater, sodass die Bühnenwerke nicht nur von allen gesellschaftlichen Schichten wahrgenommen wurden, sondern auch eine individuelle Auseinandersetzung mit der Berliner Musikkultur zwischen 1815 und 1828 stattfand.

---

[103] Rebecca Grotjahn, „Alltag im Innenraum: Die „Höhere Tochter" am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum", in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck (= Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen, Bd. 3), Leipzig 2011, S. [431]–441.

Literatur

Albisetti, James C., *Mädchen- und Frauenbildung im 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn 2007.

Allihn, Ingeborg, Art. „Berlin (Stadt), Stadt, Von 1786 bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, Oper, Operette und Posse", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14648 [20.10.2022].

Allihn, Ingeborg, „*... über meine Klinge mußten alle großen Meister springen ...*' Militärmusik und musikalische Volksbildung – Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvertüre im Arrangement für Militärmusik von Wilhelm Friedrich Wieprecht", in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 11–23.

Amon, Reinhard, *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien 2011.

Baar, Lothar, „Die Anfänge der Industrialisierung in Berlin", in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [173]–184.

Ballstaedt, Andreas, Art. „Potpourri", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14008 [28.11.2019].

Ballstaedt, Andreas und Widmaier, Tobias, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 28), Stuttgart 1989.

Bartels, Klaus B., *Papierherstellung in Deutschland. Von der Gründung der ersten Papierfabriken in Berlin und Brandenburg bis heute*, Berlin 2011.

Bauer, Elisabeth Eleonore, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992.

Beck, Adolf, Art. „Haug, Friedrich", in: *Neue deutsche Biographie* 8 (1969), S. 89f., online: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118973649.html#ndbcontent [18.10.2022].

Beer, Axel, Art. „Bethge, Johann Gustav Adolph", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel: Art. „Concha", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel, Art. „Gröbenschütz, Johann Christian Friedrich", in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel, Art. „Krafft & Klage (Berlin)“, in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel, Art. „Sander“, in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel, Art. „Wagenführ“, in: *Lexikon der deutschen Musikverlage 1770–1830* (Arbeitstitel), i.V.

Beer, Axel, Art. „Böhner, Johann Ludwig, *WÜRDIGUNG*“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407300 [12.10.2022].

Beer, Axel, Art. „Whistling, Carl Friedrich“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22005 [19.10.2022].

Beer, Axel, Art. „Musikverlage und Musikalienhandel, Geschichtliche Entwicklung, Frankreich“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49145 [18.05.2021].

Beer, Axel, Art. „Trautwein, Traugott“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13109 [14.01.2021].

Beer, Axel und Kramer, Ursula, Art. „Henning, Carl Wilhelm“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46432 [27.10.2021].

Beer, Axel, „Überlegungen zum Thema Opernderivat“, in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 337–351.

Beer, Axel, „Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums im 18. Jahrhundert“, in: *Musiktheatralische Textualität*, hrsg. von Andrea Horz, Wien 2020, S. 13–39.

Beer, Axel, *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 55), München und Salzburg 2020.

Beer, Axel, „Wie die Musik auf die Notenpulte kommt. Zur Geschichte des deutschen Musikverlagswesens im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), S. 402–410.

Beer, Axel, „Die Oper daheim. Variationen als Rezeptionsform“, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. [37]–47.

Beer, Axel, „Composers and Publishers Germany 1700–1830“, in: *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concept and Issues, Bibliography*, hrsg. von Rudolf Rasch, Berlin 2005 (= Musical Life in Europe

1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 1: The Circulation of Music), S. 159–181.

Beer, Axel, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, Tutzing 2000.

Beer, Axel, „Gedankenaustausch über Webers Popularität zwischen Carl Friedrich Peters und Louis Spohr", in: *Weber-Studien* 1 (1993), S. 218–223.

Behringer, Wolfgang, *Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte*, München [4]2016.

Berbig, Roland, „Phantasien auf dem Alexanderplatz während der Abreise der D'lle Sontag. Berliner und Berlin-Literatur im „Tunnel über der Spree" (1827–1837)", in: *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium*, hrsg. von Roland Berbig u.a., Berlin 2011, S. [323]–335.

Bitter-Hübscher, Marieluise, „Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)", in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 415–428.

Blessing, Lena, *Das deutsche Theater im Spiegel des Theaterromans des 19. Jahrhunderts. „... aber die Theaterwelt ist überhaupt eine ganz andere als die gewöhnliche ..."*, Berlin 2010.

Bloom, Peter, Art. „Frankreich, Bis 1870, Musikverlage, Instrumentenbauer, Presse", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45551 [18.05.2021].

Boisits, Barbara (Hrsg.), *Tanz im Biedermeier. Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche* (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 6), Wien 2007.

Bonacker, Wilhelm, „Simon Schropp (1751–1817) und seine Globen", in: *Der Globusfreund* 15/16 (1966/1967), S. 235–241.

Braun, Rudolf und Gugerli, David, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993.

Braun, Werner, Art. „Braun, Auguste", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49268 [11.04.2022].

Brzoska, Matthias, Art. „Spontini, Gaspare Luigi Pacifico", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/380416 [09.05.2022].

Burke, Kevin Robert, *Propagating a national genre: German writers on German opera, 1798–1830*, PhD Diss. Univ. of Cincinnati 2010.

Busch, Heinz, *Vom Armeemarsch zum Großen Zapfenstreich: ein Lexikon zur Geschichte der deutschen Militärmusik*, Bonn 2005.

Calella, Michele, „‚Norma' ohne Worte, oder: Wie ‚erzählen' Opernfantasien?", in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der*

Oper im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. 71–87.

Charnassé, Hélène (SL), Art. „Carulli, Ferdinando“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46337 [16.08.2022].

Christensen, Thomas, „Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera“, in: *Music and the Cultures of Print*, hrsg. von Kate van Orden (= Critical and Cultural Musicology, Bd. 1), New York u.a. 2000, S. 67–93.

Constapel, Britta, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main: Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 21), Tutzing 1998.

Dahms, Sybille, Art. „Country Dance, Contredanse, Geschichtlicher Überblick“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/394147 [28.09.2021].

Dahms, Sybille, Art. „Tanz, Gesellschaftstanz, 19. Jahrhundert, Repertoire“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397479 [28.09.2021].

Dahms, Sybille, Art. „Quadrille, Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397494 [29.09.2021].

Dahms, Sybille (Hrsg.), *Tanz*, Kassel u.a. 2001.

Daub, Adrian, *„Zwillingshafte Gebärden“. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2009.

Demps, Laurenz, „Die Breite Straße“, in: *Vom Mühlendamm zum Schlossplatz. Die Breite Straße in Berlin-Mitte*, hrsg. von Laurenz Demps, Jonas Geist und Heidi Rausch-Ambach, Berlin 2001, S. 9–35.

Deutsch, Otto Erich, *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*, Berlin ^{2}1961.

Deutsch, Otto Erich, „‚Kommt a Vogerl geflogen‘ Woher und wohin?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 13 (1958), S. 253–257.

Dohr, Christoph, Art. „Reissiger, Carl“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57663 [14.03.2021].

Döhring, Sieghart, „Spontinis *Fernand Cortez* und Cherubinis *Les Abencérages*: Napoleons Spanienpolitik im Spiegel des Musiktheaters“, in: *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. von Detlef Altenburg u.a. (= Musik und Theater, Bd. 11), Sinzig 2015, S. [145]–155.

Dorfmüller, Kurt, „Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern: Beispiel Beethoven“, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Paul Mai, Tutzing 2002, S. [121]–133.

Drechsel, Wiltrud Ulrike (Hrsg.), *Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, Bd. 21), Bremen 2001.

Ehrenforth, Karl Heinrich, *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*, Mainz u.a. 2005.

Eitner, Robert, *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend*, Leipzig 1904, Faksimile-Nachdruck unter dem Titel *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend (*= Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. 23), Scarsdale 1962.

Elvers, Rudolf, „Berliner Musikverleger“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 285–291.

Elvers, Rudolf (Hrsg.), *Felix Mendelssoh Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, Bd. 1: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Berlin 1968.

Elvers, Rudolf, „Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850“, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider, Wolfenbüttel u.a. 1964, S. 37–44.

Elvers, Rudolf, „Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger“, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1963, S. [291]–295.

Elvers, Rudolf, *Altberliner Musikverleger*, Berlin 1961.

Elvers, Rudolf, Art. „Blum, Carl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955), S. 324–325 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116207523.html#ndbcontent [21.10.2021].

Engelsing, Rolf, *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 4), Göttingen ^{2}1978.

Eppendorf, Horst, „Virtuose Opernbearbeitungen für Oboe im 19. Jahrhundert“, in: *Tibia* 12/4 (1987), S. 572–581.

Estermann, Monika und Schmidt, Frieder, *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. II: *Zeitalter, Materialität, Gestaltung*, Hamburg 2016.

Fehrenbach, Elisabeth, *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongress* (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 12), München ^{5}2008.

Field, Christopher D.S., Helm, Eugene und Drabkin, William, Art. „Fantasia“, in: *Grove Music Online*, Oxford 2001, Link: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048 [06.09.2022].

Filips, Christian, Art. „Sing-Akademie zu Berlin [SAK]“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 489–508.

Fink, Monika, Art. „Quadrille“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Quadrille.xml [07.02.2022].

Fink, Monika, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (= Bibliotheca musicologica, Bd. 1), Innsbruck u.a. 1996.

Fischer, Axel und Kornemann, Matthias, Art. „Liedertafel [LT]“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 509–521.

Fischer-Lichte, Erika, „Theater als öffentlicher Raum“, in: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, hrsg. von Klaus Gerlach, Berlin 2009, S. [47]–60.

Fischer, Kurt von und Drees, Stefan, Art. „Variation, Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Beethoven, Allgemeines“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a., 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51012 [15.07.2022].

Flotzinger, Rudolf, Art. „Walzer“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15018 [09.02.2022].

Freydank, Ruth, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988.

Gebauer, Johannes und Köpp, Kai, „Noteneditionen und Aufführungsmaterialien als Quellen der Interpretationsgeschichte“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2: *Institutionen – Medien*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel u.a. 2021, S. 210–236.

Gerhard, Anselm, „Das Pariser Musiktheater des 19. Jahrhunderts und das Prinzip der ‚Erkennungsmelodie‘. Zur Frühgeschichte eines Erfolgsrezepts moderner ‚Unterhaltungsmusik‘“, in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“*, hrsg. von Mathias Spohr, Zürich 1999, S. 77–87.

Gerlach, Karlheinz, Art. „Die Große Landesloge der Freimaurer von Deutschland 1786–1815 in Berlin“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 362–399.

Gilbert, René, Art. „Johann Velten“, in: *Stadtlexikon Karlsruhe*, 2016, https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-1024 [26.09.2022].

Glintschert, Alexander, Art. „Das Königstädtische Theater“, in: http://www.anderes-berlin.de/html/das_konigstadtische_theater.html [18.01.2023].

Godeysen, Hubertus, *Piefke. Kulturgeschichte einer Beschimpfung. Eine Dokumentation*, Wien 2010.

Graf, Friedrich Wilhelm, Art. „Ritschl, Karl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 648–649 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd104244739.html#ndbcontent [28.10.2022].

Griffiths, Antony, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016.

Grosch, Nils, „Drehorgel, Orgellied und die Eroberung des öffentlichen Raums durch populäre Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, hrsg. von Tobias Widmaier und Nils Grosch (= Populäre Kultur und Musik, Bd. 13), Münster u.a. 2014, S. 47–63.

Grosch, Nils, „Carl Maria von Webers verwegene Jagd oder Was ist eigentlich so deutsch am *Freischütz*?“, in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturnation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 1), München 2009, S. 17–37.

Grotjahn, Rebecca, Art. „Sontag, Contessa Rossi, Gräfin von Lauenstein, Henriette“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24724 [17.11.2022].

Grotjahn, Rebecca, „‚Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchtern und den Mädchen überhaupt‘. Klavier, Gender und Massenkultur“, in: *Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10. November 2012*, hrsg. von Roland Prügel (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 35), Nürnberg 2014, S. 122–131.

Grotjahn, Rebecca, „Alltag im Innenraum: Die „Höhere Tochter“ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck (= Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen, Bd. 3), Leipzig 2011, S. [431]–441.

Gruhn, Wilfried, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993.

Habla, Bernhard, „Opern-Bearbeitungen für Harmoniemusik in gedruckten Notenausgaben des frühen 19. Jahrhunderts und deren Möglichkeiten für gegenwärtige Aufführungen“, in: *Zur Geschichte und Auf-*

führungspraxis der Harmoniemusik, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl (= Michelsteiner Konferenzberichte, Bd. 71), Augsburg u.a. 2006, S. 399–410.

Härtwig, Dieter, Art. „Schmidt, Johann Philipp Samuel", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25729 [14.03.2021].

Hansen, Sigrid, Art. „Sander, Johann Daniel", in: *Magdeburger Biographisches Lexikon. 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Guido Heinrich und Gunter Schandera, Magdeburg 2002, S. 611f.

Hantelmann, Lavinia, „*Der Freischütz* auf dem Tanzboden – Wahrnehmung und Wirkung von Opern durch Berliner Musikverlagsprodukte (1821–1828)", in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 323–336.

Harten, Ulrike, *Die Bühnenentwürfe* (= Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk, Bd. 17), München u.a. 2000.

Hauke, Marie-Kristin, „*In allen guten Buchhandlungen ist zu haben...*" *Buchwerbung in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1999.

Haug, Carl Eugen, Indexeintrag: *Deutsche Biographie*, online: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116526688.html [18.10.2022].

Heck, Thomas F., *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus (OH) 1995.

Heidlberger, Frank (Hrsg.), *Hector Berlioz. Memoiren,* neu übers. von Dagmar Kreher, Kassel u.a. 2007.

Heussner, Horst und Schütz, Gundula, Art. „Rellstab, Johann Carl Friedrich", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/377045 [14.01.2021].

Hill, Cecil (Hrsg.), *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente* (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 27), Bonn 1982.

Hill, Cecil, *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue* (= University of New England monographs, Bd. 1), Armidale 1977.

Hindrichs, Thorsten, Art. „Hummel (Musikverlag), Johann Julius", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51552 [14.01.2021].

Hindrichs, Thorsten, *Zwischen „leerer Klimperey" und „wirklicher Kunst". Gitarrenmusik in Deutschland um 1800* (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 576), Münster u.a. 2012.

Hinrichsen, Hans-Joachim und Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011.

Höfele, Bernhard, Art. „Militärmusik, 19. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12691 [20.09.2021].

Höfele, Bernhard, *Die deutsche Militärmusik: ein Beitrag zu ihrer Geschichte*, Köln 1999.

Hofer, Achim, Art. „Harmoniemusik, Besetzungen“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372020 [17.09.2021].

Hofer, Achim, Art. „Marsch, Zur Geschichte des Militärmarsches“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/397446 [23.09.2021].

Hofer, Achim, Art. „Militärmusik, Einleitung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47004 [17.09.2021].

Hofer, Achim, „‚Preußens Gloria‘ – Was ist preußische Militärmusik? Vom ‚Soldatenkönig‘ bis zu Kaiser Wilhelm II.“, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Bd. 13,2), Berlin 2016, S. [51]–85.

Hofer, Achim, „‚... keine Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern.‘ Militärkonzerte im Spannungsfeld von musikalischem Anspruch, Vergnügen, Bildung und Ideologie“, in: *Geburt der Massenkultur*, hrsg. von Roland Prügel, Nürnberg 2014, S. 181–191.

Hofer, Achim, *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung“ 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung* (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung, Bd. 5/1), Wien 2007.

Hofer, Achim, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 24), Tutzing 1988.

Hoffmann, Freia und Timmermann, Volker (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 7), Hildesheim u.a. 2013.

Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main u.a. 1991.

Hofmann, Dorothea, „Das Frauenbild des Musikpädagogen Johann Adam Hiller – fortschrittlich oder konservativ?“, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 3), Herbolzheim 2002, S. 165–175.

Hohenzollern, Johann Georg von (Hrsg.), *Der weite Schulweg der Mädchen. Die Geschichte der Mädchenbildung als Beispiel der Geschichte anthropologischer Vorurteile* (= Schriftenreihe zum Bayerischen Schulmuseum Ichenhausen, Bd. 9), Bad Heilbronn 1990.

Hortschansky, Klaus, Art. „La Dame Blanche“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München u.a. 1986, S. 384–386.

Hübner, Christine, *Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Ars et Scientia Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 15), Berlin u.a. 2016.

Hübscher, Marieluise, *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815–1828)*, Diss. Freie Univ. Berlin 1960.

Hupfauf, Sandra, „‚Often hab'n wir herzlich g'flent, daß man uns von Oestreich trennt'. *Wann i in der Früh aufsteh*“, in: *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Brigitte Mazohl (= Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 2), Innsbruck 2013, S. [211]–221.

Hust, Christoph, Art. „Hummel, Johann Nepomuk“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47844 [25.11.2022].

Hust, Christoph, Art. „Moscheles, Ignaz, BIOGRAPHIE“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48500 [20.06.2022].

Hust, Christoph, Art. „Ries, Ferdinand“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48779 [27.06.2022].

Huys, Bernard, „Les imprimeurs de musique à Bruxelles au XIXe siècle“, in: *Fontes Artis Musicae* 35 (1988), S. 158–167.

Jacobshagen, Arnold, „Jenseits von *Olympia* und *Feischütz* – Rossini in Berlin“, in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 239–257.

Jacobshagen, Arnold, „Der Nachruf als Kanonisierungsinstanz. Veröffentlichtes Gedenken an Rossini anno 1868“, in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 348–363.

Jäger, Georg, „Der Musikalienverlag“, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels* (Bd. 2: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 2), hrsg. von Georg Jäger, Frankfurt am Main 2003, S. 7–61.

Jäger, Ralf Martin, Art. „Janitscharenmusik, Janitscharenmusik in Europa, Janitscharenmusik im 19. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47008 [17.09.2021].

Jewanski, Jörg und Bork, Detlev, Art. „Lhoyer, Antoine“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18470 [27.07.2022].

Johansson, Cari, *J.J. & B. Hummel, music-publishing and thematic catalogues*, Bd. 2: *Music-publishing catalogues in facsimile*, Stockholm 1972.

Johns, Susanne, Art. „Liederspiel, Geschichte des Liederspiels als Bühnenwerk, Von Joh. Fr. Reichardt bis F. Mendelssohn Bartholdy", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55889 [25.10.2021].

Johns, Susanne, *Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte*, Bd. 1 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Bd. 20), Frankfurt am Main u.a. 1988.

Jonas, Fritz, Art. „Parthey, Gustav Friedrich Konstatin", in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 25 (1887), S. 189–191 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd104366508.html#adbcontent [25.07.2022].

Junk, Victor, *Handbuch des Tanzes*, Hildesheim u.a. 1977.

Kassung, Christian und Thomas, Christian (Hrsg.), *Die Kosmos-Vorlesung an der Berliner Sing-Akademie*, Berlin 2019.

Kawohl, Friedemann, *Urheberrecht der Musik in Preussen (1820–1840)* (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens, Bd. 2), Tutzing 2002.

Keym, Stefan und Schmitz, Peter (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 94), Hildesheim u.a. 2016.

Kleinau, Elke (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Bd. 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main u.a. 1996.

Klitzing, Andrea, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 29), Göttingen 2020.

Kolb, Fabian, „Das Feuer bewahren: Spontinis *Vestalin* in Berlin zwischen Repräsentation und Repertoiregedanken", in: *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption*, hrsg. von Fabian Kolb (= Historische Musik-Kulturen, Bd. 1), Würzburg 2024, S. 90–125.

Kolb, Fabian (Hrsg.), *Zwischen* Olympia *und* Freischütz. *Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption* (= Historische Musikkulturen, Bd. 1), Würzburg 2024.

Kolb, Fabian, „Rossini und Artaria: Die Wiener Verlagsproduktion zwischen hausmusikalischer Rezeption, lokaler Verortung und Exklusivansprüchen", in: *Rossini in Wien. Tagungsband Wien März 2022*, hrsg.

von Reto Müller (= Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft, Bd. 12), Leipzig 2024, S. 306–360.

Kolb, Fabian, „Diffusion des Populären. Zum Wahrnehmungsspektrum von Beethoven und Rossini in der musikalischen Alltagskultur des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts", in: *Beethoven und Rossini in ihrer Epoche. Kontexte – Komposition – Aufführung – Rezeption. Kongressbericht Bonn/Köln November 2018*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Christine Siegert (= Schriften zur Beethoven-Forschung), Bonn [im Druck].

Kolb, Fabian, „Prestige, Probleme, Polarisierung. Spontini als Königlich Preußischer Generalmusikdirektor zwischen institutioneller Verortung und öffentlicher Wahrnehmung", in: *Von Spontini bis Strauss. Hofkapelle und Hofoper Berlin im langen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Giese, Christian Schaper und Arne Stollberg (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Bd. 7), Würzburg 2022, S. 97–136.

Konrad, Ulrich, Raab, Armin und Siegert, Christine (Hrsg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007.

Kraus, Hans-Christof, *Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert* (= Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 82), München 2008.

Kremer, Joachim, „Freundschaftskult und Flötenmusik im 18. und frühen 19. Jahrhundert", in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 73), Augsburg 2009, S. 235–248.

Kreutziger-Herr, Annette und Unseld, Melanie (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010.

Langer, Arne, „Die Aufführungsgeschichte der *Agnes von Hohenstaufen* und die wiederentdeckte Ouvertüre", in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Alessandro Lattanzi (= Studi e Saggi, Bd. 54), Lucca 2023, S. 201–224.

Langer, Arne, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert* (= Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4), Frankfurt am Main u.a. 1997.

Langner, Thomas M., Art. „Neithardt, August", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46523 [14.03.2021].

Leibbrandt, Philipp, *Die Kammermusik von Ferdinand Ries: Trio bis Oktett*, Diss. Univ. München 2020.

Leisinger, Ulrich, Art. „Rondeau – Rondo, Das instrumentale Rondo“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/373529 [21.06.2022].

Lippe-Weißenfeld, Hagen W., *Das Klavier als Mittel politischer Distinktion im Zusammenhang mit der Entwicklung des Klavierbaus in London und Berlin an den Beispielen Broadwood und Bechstein*, Diss. Freie Univ. Berlin 2006.

Loewenberg, Alfred, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. 1: *Text*, Genf ^{2}1955.

Loos, Helmut, „Zur Terminologie der Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert“, in: *Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert. Bericht über das Symposium am 23. November 2012 in Köln*, hrsg. von Birgit Spörl (= Schumann-Forschungen, Bd. 15), Mainz u.a. 2016, S. 15–22.

Loos, Helmut, *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges* (= Schriften zur Musik, Bd. 25), München u.a. 1983.

Lorenz, Franz (SL), Art. „Horzizky“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26933 [02.11.2021].

Lorenz, Rainer, *Musikpädagogik in den ersten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel Carl Gottlieb Herings* (= Musikpädagogik, Bd. 26), Mainz u.a. 1988.

Mähly, Jacob Achilles, „Cosmar, Alexander“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 4 (1876), S. 512–513 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116686030.html#adbcontent [18.02.2021].

Mahling, Christoph-Hellmut, „Berlin: ‚Music in the Air‘“, in: *The Early Romantic Era. Between Revoltions: 1789 and 1848*, hrsg. von Alexander Ringer, New Jersey 1990, S. 109–140.

Mahling, Christoph-Hellmut, „Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, S. 27–284.

Mahling, Christoph-Hellmut, „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland“, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Walter Salmen (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 24), Kassel u.a. 1971, S. 103–136.

Markx, Francien, *E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera* (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 192), Leiden u.a. 2016.

Martin, Christine, *Vicente Martìn y Solers Oper* Una cosa rara*. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 15), Hildesheim u.a. 2001.

Meyer, Stephen C., *Carl Maria von Weber and the search for a German opera*, Bloomington 2003.

Mieck, Ilja, „Von der Reformzeit zur Revolution (1806–1847)“, in: *Geschichte Berlins*, Bd. 1: *Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe, München 1987, S. 407–602.

Monke, Wilhelm und Riedel, Horst (Hrsg.), *Lehrbuch des Musikalienhandels*, Bonn 1971.

Montgomery, David L., „From Biedermeier Berlin: The Parthey Diaries Excerpts in Translation, with Commentary and Annotation“, in: *The Musical Quarterly* 74/2 (1990), S. 197–216.

Motschmann, Uta, Art. „Privattheatergesellschaften“, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin u.a. 2015, S. 527–531.

Motschmann, Uta (Hrsg.), *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, Berlin 2015.

Müller, Sven Oliver, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen u.a. 2014.

Nautsch, Hans, Art. „Kalkbrenner, (Michael Wilhelm), BIOGRAPHIE“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46863 [13.03.2021].

Pederson, Sanna, „A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity“, in: *19th-Century Music* 18/2 (1994), S. 87–107.

Pfäfflin, Anna Marie, „Die Bühne und die Welt – Geschichtsphantasien und das Fremde im Theaterbild“, in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012, S. 123–125.

Picard, Judith und Elvers, Rudolf, Art. „Schlesinger, Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15800 [13.01.2021].

Picard, Judith, Art. „Lienau“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46907 [17.04.2023].

Pietschmann, Klaus, „Die Berliner Fassungen von Gaspare Spontinis *Fernand Cortez*“, in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb und Alessandro Lattanzi (= Studi e Saggi, Bd. 54), Lucca 2023, S. 109–166.

Pietschmann, Klaus, „‚Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition‘, Opernklavierauszüge um 1800“, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. [25]–36.

Pietschmann, Klaus, „Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800“, in: *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtungen und Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, hrsg. von Dietrich Briesemeister und Harald Wentzlaff-Eggbert (= Ereignis Weimar-Jena, Bd. 3), Heidelberg 2003, S. [135]–157.

Poriss, Hilary, *Changing the score: arias, prima donnas, and the authority of performance*, Oxford u.a. 2009.

Pustlauk, Anne, Art. „Belcke, Friedrich August“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/392297 [05.11.2021].

Rasch, Rudolf (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concept and Issues, Bibliography* (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 1: The Circulation of Music), Berlin 2005.

Reimer, Doris, *Passion & Kalkül. Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776–1842)*, Berlin u.a. 1999.

Richter, Lukas, *Der Berliner Gassenhauer, Darstellung – Dokumente – Sammlung* (= Volksliedstudien, Bd. 4), Münster u.a. ^{2}2004.

Rösch, Gertrud Maria, „Rellstab, Ludwig“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 407–408 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118744453.html#ndbcontent, [23.02.2021].

Rolika, Bodo, „Publizistik, Presse und Zensur während der Restaurationszeit (1815–1830) in Berlin“, in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [261]–278.

Roske, Michael, *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert* (= Musikpädagogik, Bd. 22), Mainz u.a. 1985.

Rottermund, Krzsztof, Art. „Gabrielski, Johann Wilhelm“, in: *Lexikon der Flöte*, hrsg. von András Adorján und Lenz Meierott, Laaber ^{2}2010, S. 322–323.

Salmen, Walter, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim u.a. 2006.

Schaal, Richard und Burmeister, Klaus, Art. „Klavierauszug, Zum Begriff“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15165 [15.11.2021].

Schleuning, Peter, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart u.a. 2000.

Schlüter, Bettina, „Musikalische „Unterhaltungs“-Techniken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Anna Ananieva, Dorothea Böck und Hedwig Pompe, Bielefeld 2011, S. 121–140.

Schmidt-Banse, Hans Christian (Hrsg.), *Geschichte der Musikpädagogik*, Bd. 1, Kassel u.a. 1986.

Schmitz, Peter, „Widmung und Verlagswesen", in: *Die Tonkunst* 14 (2020), S. 56–61.

Schneider, Herbert, Art. „Vaudeville, Das Vaudeville als theatralische Gattung", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398504 [22.10.2021].

Schneider, Herbert, „Anmerkungen zu *La Vestale* und ihren deutschen Editionen", in: *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. von Detlef Altenburg u.a. (= Musik und Theater, Bd. 11), Sinzig 2015, S. [113]–143.

Schneider, Otto, *Tanz Lexikon. Der Gesellschafts-, Volks- und Kunsttanz von den Anfängen bis zur Gegenwart mit Bibliographien und Notenbeispielen*, Wien u.a. 1985.

Schnitzer, Claudia, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (= Frühe Neuzeit, Bd. 53), Tübingen 1999.

Schreiner, Gisela, *Mädchenbildung in Kurmainz im 18. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Residenzstadt* (= Geschichtliche Landeskunde, Bd. 65), Stuttgart 2007.

Schreiter, Solveig, „‚Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?' Die Auseinandersetzungen um Carl Zulehners ‚Geschäfte' mit dem *Freischütz* vor dem Hintergrund der Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland", in: *„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern'": Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts u.a., München 2016, S. 655–670.

Schreiter, Solveig, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon. Werkentstehung und Werkstradierung: Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs*, Diss. Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden 2013.

Schröder, Gesine, Art. „Bearbeitung, Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung, Reduktion und Arrangement", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51227 [26.07.2022].

Schroedter, Stephanie, *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Würzburg 2018.

Schulz, Andreas, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 75), Berlin u.a. ^{2}2014.

Schulze Altcappenberg, Hein-Th., Katalogeintrag 88: „Die Sternen Halle der Königin der Nacht", in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und*

Poesie, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012, S. 136.

Schweiger, Günter und Schrattenecker, Getraud, *Werbung. Einführung in die Markt- und Markenkommunikation*, München [10]2021.

Schweitzer, Claudia, *„... ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig". Kulturgeschichte der Clavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 6), Oldenburg 2008.

Seib, Jasmin, „‚Diesem vertrackten Spontini' Einblicke in das Berliner Opernleben, die Repertoiregestaltung und die Rolle Gaspare Spontinis", in: *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, hrsg. von Fabian Kolb, Alessandro Lattanzi (= Studi e Saggi, Bd. 54), Lucca 2023, S. 25–65.

Senici, Emanuele, „Rossinis „Di tanti palpiti" als Volksmusik", in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 403–415.

Siebenkäs, Dieter, Art. „Berger, Ludwig", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19345 [20.10.2022].

Siegert, Christine, „Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen", in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), Kassel u.a. 2011, S. 10–24.

Spörl, Birgit (Hrsg.), *Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert. Bericht über das Symposium am 23. November 2012 in Köln* (= Schumann-Forschungen, Bd. 15), Mainz u.a. 2016.

Sowa, Georg, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), Regensburg 1973.

Stöber, Rolf, *Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar* (= Reihe Uni-Papers, Bd. 8), Konstanz 2000.

Sumner Lott, Marie, *The Social Wolds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities*, Urbana u.a. 2015.

Suttoni, Charles R., *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era*, Diss. New York Univ., New York 1973.

Tarasow, Nikolaj, „Lieblich oder schrill – Blockflötenkultur zwischen 1750 und 1900 wider die Vergessenheit", in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 73), Augsburg 2009, S. 129–170.

Tarr, Edward, *East Meets West. The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution* (= Bucina, Bd. 4), Hillsdale 2003.

Teepe, Dagmar, Art. „Fantasie, 19. und 20. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15977 [21.06.2022].

Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig ^{9}2010.

Thomas, Max, *Heinrich August Neithardt*, Diss. Freie Univ. Berlin 1959.

Unfried, Hannelore, „Der Cotillon – das Schleusentor zwischen Tanzboden und Bühne“, in: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Franz Gratl (= Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 3), Innsbruck 2014, S. [125]–142.

Unfried, Hannelore, „Der Cotillon. Die Mazurka wird ‚German‘“, in: *„All’Ungeresca – All Español“. Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420–1820. Tagungsband zum 3. Rothenfelser Tanzsymposium*, Freiburg 2012, S. [175]–189.

Unfried, Hannelore, „Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Tanzkultur im Biedermeier*, hrsg. von Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 31), Tutzing 2006, S. 59–73.

Unfried, Hannelore, „Der Cotillon – Ein Gesellschaftsspiel in Tanzform oder: Wer gibt wem den Korb?“, in: *Bekenntnis zur Österreichischen Musik in Lehre und Forschung*, hrsg. von Walter Pass (= Schriftenreihe vom Pasqualatihaus, Bd. 11), Wien 1996, S. 273–320.

Unseld, Melanie, Art. „Instrumente. 1. Einleitung“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 288.

Unseld, Melanie, Art. „2. Streichinstrumente“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 289.

Unseld, Melanie, Art. „6. Blasinstrumente“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 291.

Vedder, Brigitte, Art. „4. Musikpädagogin“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 377–379.

Veit, Joachim und Ziegler, Frank, „Webers Klavierauszüge als Quelle für die Partituredition von Bühnenwerken? Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning (= Beihefte zu editio, Bd. 17), Tübingen 2002, S. 119–163.

Wagner, Daniela, *Mädchenbildung als Objekt staatlicher Reformpolitik. Preußen und Österreich 1780–1809*, Diss. Univ. Trier 2010.

Wagner, Wolfgang, „Der Freischütz von Carl Maria von Weber – oder: Taugt der deutsche Nationalstil zum preußischen Staatsstil?“, in:

Musik in Preußen – preußische Musik?, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß, Berlin 2016, S. 119–136.

Wagner, Wolfgang Michael, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (= Weber-Studien, Bd. 2), Mainz u.a. 1994.

Waidelich, Till Gerrit, Art. „Marschner, Heinrich August, WERKE, Bühnenwerke", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57642 [13.12.2022].

Waidelich, Gerrit, „Vom Markenzeichen Mozart über Marschners „Euryanthe"-Fantasien zum „Dreimäderlhaus". Strategien der Vermarktung und Popularisierung „seriöser" Musik bis zum ersten Weltkrieg", in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik"*, hrsg. von Mathias Spohr, Zürich 1999, S. 55–75.

Walter, Elmar, *Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik*, Tutzing 2011.

Wasmuth, Anne Henrike, *Musikgeschichte schreiben. Ein Beitrag zur Spontini-Rezeption im Kontext der kulturellen Topographie Berlins 1820–1841* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 24), Würzburg 2015.

Wasmuth, Anne Henrike, „Spontini-Rezeption in Preußen", in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Bd. 13/2), Berlin 2016, S. [137]–153.

Weber-Kellermann, Ingeborg, *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*, München 1983.

Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution" 1815–1845/49*, München 1987.

Weinhold, Liesbeth und Weinmann, Alexander, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850. Verzeichnis mit Fundortnachweisen und einem historischen Überblick*, Kassel u.a. 1995.

Weinmann, Alexander, *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Thadé Weigl* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Bd. 2/22), Wien 1982.

Weinmann, Alexander, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Bd. 2/2), Wien 1952.

Werr, Sebastian und Brandenburg, Daniel (Hrsg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (= Forum Musiktheater, Bd. 1), Münster 2004.

Widmaier, Tobias, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken 1998.

Wiesenfeldt, Christiane, *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 51), Kassel 2006.

Wietog, Jutta, „Bevölkerungsbewegung und Bevölkerungsstruktur sowie die Ausländerproblematik im Berlin der Restaurationszeit", in: *Paris und Berlin in der Restaurationszeit (1815–1830). Soziokulturelle und ökonomische Strukturen im Vergleich*, hrsg. von Ilja Mieck, Sigmaringen 1996, S. [31]–52.

Wilhelmy-Dollinger, Petra, *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen*, Berlin und New York 2000.

Witzmann, Reingard, „Magie der Drehung – Zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier", in: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, hrsg. von Thomas Nußbaumer und Franz Gratl (= Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 3), Innsbruck 2014, S. [9]–31.

Ziegler, Frank, „Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber", in: *Mendelssohn Studien* 16 (2009), S. 51–100.

Ziegler, Frank, „Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger", in: *Weberiana*, 23 (2013), S. 77–97.

Zurstiege, Guido, *Medien und Werbung*, Wiesbaden 2015.

Zywietz, Michael, Art. „Klein, Bernhard, BIOGRAPHIE", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u.a. 2016ff., https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48764 [19.01.2023].

Quellen

1 Periodika

Adreß-Kalender der Königlichen Hofstaaten der Obersten Staats-Behörden und der Provincial- und deren Unter-Behörden in den Königlich Preußischen Haupt- und Residenz-Städten Berlin und Potsdam (1818).

Allgemeines Adreßbuch für Berlin (1820).

Allgemeiner musikalischer Anzeiger 1826–1827.

Allgemeine musikalische Zeitung 16 (1814) – 30 (1828).

Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 1818, 1821, 1823.

Allgemeiner Namen- und Wohnungsanzeiger von den Staatsbeamten, Gelehrten, Künstler, Kaufleuten, Fabrikanten, Handel- und Gewerbetreibenden, Partikuliers, Rentiers etc. etc. in der Königl. Preuß. Haupt- und Residenzstadt Berlin (1818/1819).

Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin (1812).

Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens 20/34 (20. März 1827).

Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin 7 (1828).

Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin und dessen nächste Umgebungen 8 (1829).

Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen (1823).

Berliner allgemeine musikalische Zeitung 1 (1824) – 5 (1828).

Berliner Conversations-Blatt 1 (1827) und 2 (1828).

Berliner Courier 1827–1829.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Haude und Spenersche Zeitung) 1815–1822, 1825.[1]

Berliner Schnellpost, 1(1826) und 2 (1827).

Boicke, J.W. (Hrsg.), *Allgemeines Adreßbuch für Berlin*, Berlin 1820.

Haus- und General-Adressbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Berlin (1822).

Intelligenzblatt zur Klagenfurter Zeitung Nr. 84 (18.10.1818), o. Pag.

Intelligenzblatt zur Cäcilia 1828.

Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 34 (1819), 35 (1820), 37 (1822).

[1] Die mittlerweile von der Staatsbibliothek zu Berlin digitalisierten Jahrgänge bis 1828 waren bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht verfügbar und konnten daher nicht eingesehen werden. Die entstandenen Lücken bei der Recherche wurden durch andere, in Berlin und im deutschsprachigen Raum erschienene Periodika gefüllt, vgl. die Einleitung dieses Bandes.

Königlich Preußischer Staats-Anzeiger Nr. 35 (10.02.1853).
Königlich privilegiert Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung) 1820–1822.
Leipziger Zeitung 1818–1828.
Lemberger Zeitung 56 (19.05.1826).
Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen und der Theater-Zeitung 1823–1825.
Morgenblatt für gebildete Stände 1813–1821.
Salzburger Zeitung 90 (08.05.1826).
Verzeichniss von Musikalien welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin zu haben sind.
Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften, Beilage zur Abend-Zeitung 7/66 (16.08.1823), 10/15 (22. Februar 1826). .
Whistling, Carl Friedrich (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, 1817–1829, Bd. 1815–1817 (Grundwerk); Bd. 1818–1822, Nachtr. 1–5; Bd. 1823–1827, Nachtr. 6–10; Bd. 1828 (2. Aufl.); Bd. 1829 (2. Aufl.), Ergänzungsbd.
Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1821.
Zeitung für die elegante Welt 1817, 1819–1821, 1827.
Der Zuschauer 2 (1822).

2 Anzeigen, Rezensionen und Artikel in zeitgenössischen Periodika (chronologisch)

Weber, Carl Maria von, Art. „Korrespondenz-Nachrichten“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 258 (27.10.1812), S. 1032.
Kuhn, August, Art. „Ehren-Rettung Berlins in Absicht des Musikalienhandels“, zuerst erschienen in: *Der Freimühtige* Nr. 222 (06.11.1812) S. 888 und Nr. 230 (17.11.1812), S. 290, Nachdruck mit dem Titel „Über den Musikalienhandel“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 259 (28.10.1813), S. 1032.
Art. „Aus Müllners Theaterwörterbuche. Scandiren“, in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 156 (12.08.1817), Sp. 1260.
„Glaubensansichten. In Briefen einiger Freunde. Emma an Adelheid“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 114 (13.05.1818), S. 454.
Art. „Über den Standpunct Wiens zur Herausgabe einer musikalischen Zeitung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 5/1 (03.01.1821), Sp. [1]–6.

Rezension „*Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid* [von Johann Philipp Samuel Schmidt]“, in: *BamZ*, *Extrablatt* 1/6 (14.02.1824), S. 58.

Rezension „*Die Alpenhütte* [Singspiel von Johann Philipp Samuel Schmidt]“, in: *Berlinische Nachrichten* Nr. 110 (12.09.1816), o. Pag.

Rezension „Variationen über die beliebte Kavatine aus Tankred: „di tanti palpiti“ für das Pianoforte zu 4 Händen komponirt von Ferdinand Ries, Berlin bei Schlesinger“, in: *BamZ* 1/28 (14.07.1824), S. 243.

Art. „Korrespondenz“, in: *BamZ* 2/33 (17.08.1825), S. 262–264.

Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften, Beilage zur Abend-Zeitung 10/15 (22. Februar 1826), S. 60, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031508 [13.09.2022], Übertragung: Solveig Schreiter.

Rezension „Introduction et Variation sur le thême favorit: “Mich fliehen alle Freuden”, par Francois Lauska, Berlin bei Schlesinger“, in: *BamZ* 3/36 (06.09.1826), S. 288.

Art. „Musikalisches“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

Rezension „Terpsichore, eine Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte, gesammelt, herausgegeben und dem schönen Geschlechte gewidmet von C.E. Pax. Zum Besten der Wittwen und Waisen Griechenlands [Berlin bei Cosmar & Krause]“, in: *Berliner Schnellpost* 1/110 (13.09.1826), S. 440.

Art. „Allerlei. Ein Scrupel bei unsern Klavierauszügen“, in: *BamZ* 3/38 (20.09.1826), S. 308.

Marx, Adolph Bernhard, [Rezension des Klavierauszuges zu Spontinis *Olimpia*, erschienen bei Schlesinger], in: *BamZ* 3/44 (01.11.1826), S. 349–351.

Art. „Der Gasparinische Ball im Englischen Hause“, in: *Berliner Schnellpost* 2/6 (09.01.1827), S. 23–24.

Rezension „Terpsichore, eine Auswahl der neuesten Tänze fürs Pianoforte gesammelt, herausgegeben und dem schönen Geschlechte gewidmet von Pax. Zweites Heft [Berlin bei Cosmar & Krause]“, in: *Berliner Schnellpost* 2/23 (08.02.1827), S. 91–92.

Musikkritik zu einem Klavierauszug von *Le Maçon* von Laue, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 7. Beil. zu Nr. 28 (17.02.1827), o. Pag.

Rezension „Berliner Lieblings-Tänze für das Pianoforte zu vier Händen componirt und arrangirt von Karl Klage [Berlin bei Cosmar & Krause]“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/10 (10.03.1827), o. Pag.

Rezension „Berliner Lieblings-Tänze, gespielt auf den Subscriptions-Bällen im Königl. Schauspielhause von dem Musik-Chor des 2ten Garde-Regiments, componirt und für das Pianoforte eingerichtet von

Fr. Weller [H. 24, Berlin bei Laue, und] Berliner Carnevals-Tänze, ausgeführt auf den Bällen im Schauspielhause und auf den Redouten im Jahr 1827, componirt und für das Pianoforte arrangirt von Fr. Belcke [Berlin bei Laue]“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 2/20 (02.06.1827), o. Pag.

Rezension „Sechs Contre-Tänze nach Lieblings-Melodien aus den Opern: „der Maurer“ und „die weiße Dame“, für das Pianoforte arrangirt von C.E. Pax [Berlin bei Lischke]“, in *Beiwagen zur Berliner Schnellpost* 2/23 (23.06.1827), o. Pag.

Miltitz, C.B., „Ueber die Aufführung der Oper Oberon in Dresden am 24. Febr. 1828“, in: *Einheimisches, Beilage zur Abend-Zeitung* 12/3 (März 1828), S. 9–11, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031931 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler.

„Aufführungsbesprechung Hamburg: „Oberon“ von Carl Maria von Weber (Mai 1829)“, in: *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* 13/65 (01.06.1829), Sp. 519f., zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032194 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler, Solveig Schreiter.

„Aufführungsbesprechung Frankfurt/Main: „Oberon“ von Carl Maria von Weber am 16. September 1827“, in: *Iris. Unterhaltungsblatt für Kunst, Literatur und Poesie* Nr. 187 (19.09.1827), S. 748, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032157 [10.01.2023], Übertragung: Solveig Schreiter.

„Besprechung der Erstaufführung des Oberon in Brünn (10. Oktober 1828)“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* 24/134 (08.11.1831), S. 544, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031659 [10.01.2023], Übertragung: Frank Ziegler.

„Aufführungsbesprechung Berlin, „Oberon“ von Carl Maria von Weber am 2. Juli 1828“, in: *Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik* 2/130 (05.07.1828), S. 514, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A031361 [10.01.2023], Übertragung: Charlene Jakob.

Adami, Friedrich, Art. „Carl Blum“, in: *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* 9 (1845), S. 113.

Liliencron, K. Freiherr von, Art. „Berlin und die deutsche Musik“, in: *Deutsche Rundschau* LVII (Dezember 1888), S. [211]–230.

Art. „Musikalisches“, in: *Beiwagen für Kritik und Antikritik zur Berliner Schnellpost* 1/34 (06.09.1826), o. Pag.

3 Briefe

Friedrich Heinrich Annisius an B. Schott's Söhne vom 13.04.1819, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,26908, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AE3B00000000 [18.10.2022]).

E.H.G. Christiani an B. Schott's Söhne vom 24.08.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,23673, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002998500000000 [22.09.2022]).

E.H.G. Christianis an B. Schott's Söhne vom 14.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl. 100/B,23674 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002998600000000 [22.09.2022]).

E.H.G. Christianis an B. Schott's Söhne vom 20.10.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,23675 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002998700000000 [22.09.2022]).

Joseph Derossi an Carl Maria von Weber vom 27.07.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041855 [14.10.2022].

Entwurf des Rundschreibens Carl Maria von Webers an Carl Friedrich Peters in Leipzig, Sigmund Anton Steiner in Wien, Schott's Söhne in Mainz und Adolph Martin Schlesinger in Berlin, Dresden, Samstag, 3. Dezember 1825, in: D-B, Signatur: Mus. ms. autogr. theor. C.M. v. Weber WFN 6, (XV) Bl. 86b/r, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042525 [02.05.2022], Übertragung von Eveline Barlitz, Joachim Veit.

Erler, Hermann, „Carl Maria von Weber's Freischütz-Honorirung und ein bisher ungedruckter Brief Frau Caroline v. Weber's an Giacomo Meyerbeer", in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 272 (01.10.1901), S. 2–3, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz, http://weber-gesamtausgabe.de/A045693 [09.08.2021].

Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 04.05.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25490, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32400000000 [22.09.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an Schotts Kommissionär Christian Heinrich Ferdinand Hartmann in Leipzig vom 08.06.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25491, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32500000000 [19.10.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an Carl Friedrich Whistling vom 28.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25492 (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32600000000 [19.10.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 08.10.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25493, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32700000000 [14.10.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 16.01.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25497, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32900000000 [19.10.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 22.05.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25499 (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32B00000000 [19.10.2022]).

Gröbenschütz & Seiler an B. Schott's Söhne vom 28.08.1824, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,25500, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002A32C00000000 [22.09.2022]).

Heine, Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 6: *Briefe aus Berlin; Über Posen, Reisebilder I/II (Prosa)*, bearb. v. Jost Hermand, Hamburg 1973.

August Kuhn an Friedrich Wilhelm Wilmans vom 08.08.1825, D-KWbeer.

Mandelkow, Karl Robert; Morawe, Bob (Hrsg.), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, Bd. 4: *1821–1832*, München [2]2017.

Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 11.06.1825,[2] D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33217 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178048/manifest [02.05.2022]).

Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 27.06.1825, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33218 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178110/manifest [02.05.2022]).

Johann Friedrich Naue an B. Schott's Söhne vom 05.07.1825, D-B, Signatur: Nachl 100/B,33219 (Digitalisat: https://schottarchiv-digital.de/viewer?manifest=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/dc/PPN1702178145/manifest [02.05.2022]).

Adolph Martin Schlesinger an den Musikverlag Friedrich Laue in Berlin vom 02.10.1826, D-ERZrl, Signatur: Kopierbuch 1826–1833, S. 62–63, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042633 [13.01.2023], Übertragung: Eveline Bartlitz, Joachim Veit.

Adolph Martin Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 12.01.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12542, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5100000000 [22.09.2022]).

Adolph Martin Schlesinger an Maurice Schlesinger in Paris, Berlin, Dienstag, 23. Januar 1827, Entwurf: Archiv des Verlags Robert Lienau (D-

[2] Das im Archiv angegebene Datum (11.07.1825) ist falsch; es handelt sich um einen Lesefehler, der insbesondere bei einer Betrachtung der Chronologie von Naues Briefen auffällt.

ERZrl), Signatur: Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 112, Übertragung: Joachim Veit, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A045505 [14.07.2022].

Adolph Martin Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 30.08[!].1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12555, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5E00000000 [18.10.2022].

Adolph Martin Schlesingers an B. Schott's Söhne vom 02.10.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12545, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5400000000 [22.09.2022]).

Adolph Martin Schlesinger an B. Schott's Söhne vom 12.11.1827, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,12546, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00025E5500000000 [18.10.2022]).

Carl Schlesinger an B. Schott's Söhne vom 10.09.1826, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33923, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D2C700000000 [22.09.2022]).

Carl Schlesinger an B. Schott's Söhne vom 25.09.1826, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,33924, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D2C800000000 [22.09.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 24.08.1821, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,34952 (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002D95700000000 [22.09.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 24.01.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10511, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002505F00000000 [13.10.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 22.06.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10512, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002504200000000 [22.09.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 26.06.1822 [Bibliothek: 26.01.1822], D-B, 55 Nachl 100/B,10513, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506100000000 [13.10.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 31.07.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10514, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506200000000 [22.09.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 02.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10516, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506400000000 [22.09.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 14.09.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10517, (Link: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506500000000 [14.10.2022]).

Traugott Trautwein an B. Schott's Söhne vom 31.12.1822, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B,10518, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002506600000000 [14.10.1822]).

Unbekannt aus Paris an Carl Graf von Brühl in Berlin vom 09.02.1821, Überschrift von der Hand Brühls: „Auszug eines Schreibens welches der General Intendant von einem deutschen Künstler aus Paris erhalten." Abschrift von der Hand eines Schreibers aus Brühls Diensten, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041663 [08.12.2022], Original in: D-Dl, Signatur: Mscr.Dresd.App. 514 A, 2346.

Carl Maria von Weber an Adolph Martin Schlesinger vom 29.11.1821, D-B, Signatur: Weberiana Cl. II A, f. 7, Übertragung: Joachim Veit, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A041815 10.08.2021].

Carl Maria von Weber an Adolph Martin Schlesinger vom 10.01.1822, RUS-SPsc, Signatur: Fond 965, Sammlung P.L. Waksel Nr. 2862, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz, Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041883 [09.08.2021]. .

Carl Maria von Weber an Caroline von Weber vom 13.03.1822, D-B, Signatur: Mus.ep. Weber, C.M. v. 158, Übertragung: Eveline Bartlitz, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A041923 [11.08.2021].

Carl Maria von Weber an Carl Zulehner vom 13.03.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A041924 [11.08.2021].

Carl Maria von Weber an Carl Zulehner vom 29.04.1822, D-B, Signatur: Signatur: in: 55 Ep 1939, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A041932 [12.08.2021].

Carl Maria von Weber an Joseph Derossi vom 17.07.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041950 [14.10.2022].

Carl Maria von Weber an Carl Zulehner vom 11.08.1822, D-B, Signatur: 55 Ep 1939, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, http://weber-gesamtausgabe.de/A041951 [14.10.2022].

Carl Maria von Weber an B. Schott's Söhne in Mainz vom 03.12.1825, D-B, Signatur: 55 Nachl 100/B, 1465, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042527 [13.09.2022], Übertragung: Eveline Bartlitz, Joachim Veit.

Carl Maria von Weber an Friedrich Peters in Leipzig vom 03.12.1825, Übertragung d. Kopie aus Dresdner Privatbesitzt: Eveline Bartlitz, Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A045894 [13.09.2022].

Carl Zulehner an Carl Maria von Weber vom 25.03.1822, D-B, Signatur: in: 55 Ep 1939, Übertragung: Eveline Bartlitz; Joachim Veit, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A042011 [12.08.2021].

4 Weitere handschriftliche Quellen (chronologisch)

Stichbuch Schlesinger, Abschrift von Robert Lienau, Provenienz: Frankfurt am Main, Verlag Zimmermann, vermutlich verkauft.

Tagebuch Carl Maria von Webers (1820), D-B, Signatur: Mus. ms. autogr. theor. C.M. v. Weber WFN 1, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Übertragung: Dagmar Beck, http://weber-gesamtausgabe.de/A061483, [09.08.2021].

Acta betreffend den großen Masken-Ball am 27ten Januar 1821, D-Bga, Signatur: BPH Rep. 113, Nr. 1491.

Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten 12 (22. August 1826), S. 76, zitiert nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A032306 [14.07.2022], Übertragung: Frank Ziegler.

Actum Berlin vom 27.06.1828, D-Bga, Signatur: BPH 19 M Theater, Nr. 2, Bd. II: *Acta enthaltend die Protocolle über die Conferencen mit H. Grafen von Brühl u p Spontini* Vol. II. vom 1. März 1827 bis ult. Dezember 1828.

Sterberegister und Namensverzeichnisse, Hessisches Landesarchiv, Marburg, Sterberegister der Stadt Frankfurt am Main, Signatur: V 1083, Eintrag Nr. 247, 1885, S. 247.

5 Monografien und Lexika

Adami, Friedrich, Art. „Carl Blum“, in: *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* 9 (1845), S. [109]–126.

Atterbom, Per Daniel Amadeus, *Menschen und Städte. Begegnungen und Beobachtungen eines schwedischen Dichters in Deutschland, Italien und Österreich 1817–1819*, digitalisiert in: https://www.projekt-gutenberg.org/atterbom/menschen/chap003.html [20.01.2023].

Böhme, Franz M. (Hrsg.), *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte*, Hildesheim, Bd. 1, Wiesbaden 1980, 3. Nachdruckaufl. Leipzig 1886.

Cosmar, Alexander, *Neuester und vollständiger Wegweiser durch Berlin für Fremde und Einheimische, oder: Wie hat ein Fremder jede Stunde des Tages zu benutzen, um in einer Woche alles Sehenswürdige kennen zu lernen, was Berlin zur Belehrung, Unterhaltung und zum Vergnügen darbietet?*, Berlin [6]1842.

Das Buchhandlungshaus K.F. Koehler in Leipzig (1789–1889). Ein Rückblick auf sein hundertjähriges Bestehen, Leipzig 1889.

Feurle, Gerhard (Hrsg.), *„Zustände und Gebräuche in Königsberg und Berlin im frühen 19. Jahrhundert". Aus den Aufzeichnungen des Königsberger Regierungsrats Karl Heinrich Bartisius*, Norderstedt 2021.

Fontane, Theodor, *Wie man in Berlin so lebt: Beobachtungen und Betrachtungen aus der Hauptstadt*, hrsg. von Gotthard Erler, Berlin [3]2019.

Handbuch des preußischen Adels, hrsg. unter Förderung des Königlichen Herolds-Amtes, Berlin 1892.

Heenemann, Horst, *Die Auflagenhöhen der deutschen Zeitungen. Ihre Entwicklung und ihre Probleme*, Diss. Univ. Leipzig, Berlin 1930.

Herlosssohn, C[arl] (Hrsg.), *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 3, Adorf 1835.

Hermann, Georg, *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Eine Sammlung aus Briefen, Tagebüchern, Memoiren, Volksszenen und ähnlichen Dokumenten*, Oldenburg u.a. 1965.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Ritter Gluck*, digitalisiert in: https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/gluck/gluck.html [25.03.2024].

Jacobi, Ernst (Bearb.), *Begegnungen eines deutschen Tenors 1820–1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1991.

Jacobi, Ernst (Bearb.), *Begegnungen eines deutschen Tenors 1820–1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1991.

Jacobi, Ernst (Bearb.), *Begegnungen eines deutschen Tenors 1820–1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 4/1, Frankfurt am Main 1991.

Jähns, Friedrich Wilhelm, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871.

Jonas, Fritz, Art. „Parthey, Gustav Friedrich Konstatin", in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 25 (1887), S. 189–191 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd104366508.html#adbcontent [25.07.2022].

K****y, C. von, *Berlin wie es ist. Fortsetzung der Sitten- und Charaktergemälde von London, Madrid und Wien*, Leipzig 1827.

Krille, Annemarie, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, Berlin 1938.

Korth, Johann Wilhelm David, *Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen*, Berlin 1821.

Korth, Johann Wilhelm David, *Johann Georg Krünitz's ökonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte in alphabetischer Ordnung*, Bd. 129, Berlin 1821.

Ledebur, Karl Freiherr von, *Tonkünstler – Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

Lepsius, Bernhard (Hrsg.), *Lili Parthey. Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit*, Leipzig 1928.

Marx, Adolf Bernhard, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 1, Berlin 1865.

Mendel, Hermann und Reißmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Welt für Gebildete aller Stände*, Bd. 4, Berlin 1876.

Mendel, Hermann und Reißmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Welt für Gebildete aller Stände*, Bd. 5, Berlin ^{2}1880.

Mendel, Hermann und Reißmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexicon: eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften; für Gebildete aller Stände*, Bd. 6, Berlin 1876.

Mendel, Hermann und Reißmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 7, Berlin 1877.

Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Berlin 1819 (Bd. 1), 1823 (Bd. 2), 1831 (Bd. 3).

Olfers, Hedwig von, *Ein Lebenslauf. Aus Briefen zusammengestellt*, Bd. 2: *1816–1891. Erblüht in der Romantik, gereift in selbstloser Liebe*, Berlin 1914.

Ostwald, Hans, *Das galante Berlin*, Berlin [1928].

Parthey, Gustav, *Jugenderinnerungen*, Bd. 1., Berlin [1871].

Parthey, Gustav, *Jugenderinnerungen*, Bd. 2, Berlin [1871].

Rellstab, Ludwig, *Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1861.

Rellstab, Ludwig, *Berlin und seine nächsten Umgebungen in malerischen Originalansichten*, Darmstadt 1854.

Rossberg, Gustav, *Die königlich preussischen Armee-Märsche. Berichtigtes und vervollständigtes Verzeichnis*, Leipzig 1898, D-B, Signatur: Mus.

A 55<a>, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002790000000000 [09.11.2022]).
Saß, Friedrich, *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung*, Leipzig 1846.
Schilling, Gustav (Red.), *Encyclopädie der gesammten Musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, Stuttgart 1836.
Schilling, Gustav (Red.), *Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1841 (Neue Ausg.).
Schubert, Franz Ludwig, *Blechinstrumente in der Musik. Ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militair- und Tanzmusik*, Leipzig 1866.
Spiker, Samuel Heinrich, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1833.
Varnhagen von Ense, Rahel, *Briefwechsel mit Pauline Wiesel*, hrsg. von Barbara Hahn, München 1997.
Wasielewski, Wilhelm Joseph, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889.
Zedlitz, L. Freiherr von, *Wegweiser durch den Preussischen Staat, in die angrenzenden Länder und die Hauptstädte Europa's. Ein geographisch-statistisches Taschenbuch für Geschäftsmänner und Reisende*, Berlin 1831.
Zuth, Josef, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926.

6 Kataloge und Verzeichnisse

Allgemeines Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger [Oster- bzw. Michaelis-] *Messe des Jahres* [...] *entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen*, für die Jahre 1815–1819. .
Musikalien-Verlags-Catalog der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, Berlin 1846, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.th. 1810,70–1/5 (Link: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528122-9 [04.04.2022]).
Verzeichniss der neusten Musikalien welches bei Concha & Comp. in Berlin unter der Stechbahn Nr. 4 [...] *zu haben sind*, D-B, Signatur: Mus. Ab 494–4/9.
Verzeichniss der Bücher und Musikalien, welche seit Michaelis 1826 bis Ende Juni 1827 im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin, Breite-Strasse No. 8. erschienen sind, D-B, Signatur: 55

Nachl 100/B,10499, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002505100000000 [18.10.2022]).

7 Karten

Sachs, Salomo, *Grundriss von Berlin*, Berlin, Schlesinger, 1847, D-As, Signatur: Gs K 169, (online: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11250498–5 [13.10.2022]).

8 Weitere Quellen bzw. Datenbanken

https://ld.zdb-services.de/resource/91134-3 [01.03.2021].
https://performance.musiconn.de/projects/oper-in-berlin-1810–1830.
https://www.beethoven.de/en/g/Beethoven-in-the-House [05.10.2022].
https://www.maxdudler.de/de/projekte/u-bahnstation-museumsinsel/ [17.01.2023].
http://data.onb.ac.at/rec/AC09213099 [07.09.2022].
https://elmayer.at/baelle/quadrille-francais [07.02.2022].
https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/404119767 [05.10.2022].
https://www.graues-kloster-mitte.de/das-berlinische-gymnasium-zum-grauen-kloster/ [26.07.2022].
https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_(Weber%2C_Carl_Maria_von) [09.01.2023].
http://musikverlage.slub-dresden.de [06.10.2022].
http://www.anderes-berlin.de/html/das_konigstadtische_theater.html [18.01.2023].
https://schottarchiv-digital.de [19.01.2023].
https://d-nb.info/gnd/139258841 [24.04.2023].
https://doi.org/10.25366/2024.105.
https://weber-gesamtausgabe.de/de/Index [19.01.2023].
Eintrag zu Adler, Cecilie, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009551 [28.03.2022].
Eintrag zu Blum, Carl, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000176 [25.10.2021].
Eintrag zu Challier, Willibald, in: https://d-nb.info/gnd/116481714 [12.10.2022].
Eintrag zu Dörfeldt, Anton, in: http://d-nb.info/gnd/1049896858 [23.09.2021].
Eintrag zu *Der Freischütz, romantische Oper in drei Aufzügen* (Klavierauszug), in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A020041 [20.09.2022].

Eintrag zu Galster, Amalie, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009557 [28.03.2022].
Eintrag zu Gasperini, Dem., in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A009639 [28.03.2022].
Eintrag zu Gröbenschütz, Johann, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000685 [23.02.2021].
Eintrag zu Henning, Carl Wilhelm, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A000803 [27.10.2021].
Eintrag zu Hoguet-Vestris, Emilie, in: https://d-nb.info/gnd/117395919 [25.03.2022].
Eintrag zu Klage, Carl, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A005095 [08.11.2021].
Eintrag zu Krause geb. Sebald, Amalie, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001069 [11.04.2022].
Eintrag zu Kuhn, August, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001093 [18.02.2021].
Eintrag zu Lampery, C., in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A00065F [28.03.20222].
Eintrag zu Lauchery, Marie, in: https://d-nb.info/gnd/1037975685 [28.03.2022].
Eintrag zu Lemière, Stanis, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A0018F0 [28.03.2022].
Eintrag zu Mitterbacher, Bernhard, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A0004E3 [28.03.2022].
Eintrag zu Musikalien-Handlung Johann Hoffmann (Witwe), in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A080184 [26.09.2022].
Eintrag zu Parthey, Friedrich, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A002381 [28.03.2022].
Eintrag zu Riebe, Carl, in: https://d-nb.info/gnd/1037754409 [16.11.2022].
Eintrag zu Riebe, W., in: https://d-nb.info/gnd/1043219382 [16.11.2022].
Eintrag zu Riebe, Wilhelm, in: https://d-nb.info/gnd/1037986520 [16.11.2022].
Eintrag zu Sebald, Auguste, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001793 [11.04.2022].

Eintrag zu Telle, Constant, in: https://d-nb.info/gnd/1057971707 [28.03.2022].
Eintrag zu Telle, Constantin Michel, in: https://d-nb.info/gnd/143385 78X [28.03.2022].
Eintrag zu Weller, Friedrich, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A001E81 [27.09.2021].
Eintrag zu Winkler, Karl Theodor, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/A002160 [09.09.2022].

Noten

Gesamtausgaben

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, hrsg. von Gernot Gruber, Alfred Orel, Kassel u.a. 1970 (= Wolfgang Amadeus Mozart – Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II/5/19).

Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen*, hrsg. von Gerhard Allroggen, Solveig Schreiter, Raffaele Viglianti, Mainz u.a. 2017 (= Carl Maria von Weber – Sämtliche Werke, Serie III, Bd. 5a).

Rossini, Gioachino, *Tancredi, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi*, a cura di Philip Gossett, Pesaro 1984 (= Giaochino Rossini – Edizione critica delle opere, 1/10).

Historische Drucke

Bocklet, Johann Carl, *Geschwind-Marsch aus dem Ballet: La festa di Terpsichore*, Nr. 65 der *Sammlung von Märschen für türkische Musik: zum bestimmten Gebrauch d. königl. preuss. Armee* (Geschwinder Schritt), Berlin, Schlesinger, VN 424, [1826/27], D-Bs, Signatur: 2 Mus.pr. 11087–1/11, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11134764?page=,1 [09.06.2022]).

Boieldieu, [François-]A[drien], *La Dame blanche, opéra comique en 3 actes, paroles de Mr. Scribe, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'opéra-Comique le dix décembre 1825*, Paris, Janet et Cotelle, VN 2002, F-Pn, Signatur: VM5–469, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1179123g [18.11.2022]).

Boieldieu, [François-Adrien], *Ouverture zu der Oper: Les deux Nuits für das Pianoforte*, Berlin, G. Bethe, ohne VN, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Blum, Carl, *Der Freischütz von Carl Maria von Weber mit Begleitung der Guitarre eingerichtet*, Berlin, Schlesinger, VN 1132 [ca. 1822], D-KA, Signatur: DonMusDr 2807, (online: https://rds-blb.ibs-bw.de/link?kid=1416058680 [28.07.2022]).

Blum, Carl, *Der Schiffskapitain oder die Unbefangenen, Vaudeville in einem Aufzuge, frey nach dem französischen bearbeitet* [...] *vollständiger Klav. Auszug*, Berlin, Schlesinger, VN 282, US-R, [ohne Signatur], (online: http://hdl.handle.net/1802/32623 [25.10.2021]).

Castrone Marchesi, Mathilde de, *Sammlung der beliebtesten Coloratur-Arien für Sopran*, Leipzig, C.F. Peters, VN 6504, [1904].

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, *Caprice sur des thèmes favoris de l'Opéra: Oberon de Ch.M. de Weber pour Violoncelle et Pianoforte et dédié à son ami G. Reissiger* op. 96, Berlin, Schlesinger, VN 1446, D-Bhm, Signatur: RA 7549 – RA 7553, (online: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/762 [27.09.2022]).

Ebers, Carl Friedrich, *Le Maçon. Opéra en trois Actes par D.F.E. Auber. Der Maurer. Vollständiger Klavier Auszug* [...] *mit französischem und deutschen Text. Drei Acte*, Berlin, Laue, VN 78 [1826/1827], D-F, Signatur: Mus. pr. Q 18/4254.

Fromelt, August, *Sechs Polonaisen für das Pianoforte nach Melodien aus Mozarts Opern eingerichtet und dem Herrn Julius Brandenburg zugeeignet*, Berlin, auf Kosten des Verfassers, PL-Wn, Signatur: Mus.II.22.485 Cim. (online: https://polona.pl/item/sechs-polonaisen-fur-pianoforte-nach-melodien-aus-mozart-s-opern-eingerichtet-und-dem,OTM5MzkyODA/0/#info:metadata [19.10.2022]).

Gabrielsky, Johann Wilhelm, *Oberon. Opéra en 3 Actes, musique de C.M. de Weber arrangé en Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle*, Berlin, Schlesinger, VN 1416 und 1387, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 57958 (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11151358–2 [09.01.2023]).

Gabrielsky, Johann Wilhelm, *Ier Pot-Pourri sur des thêmes favoris de l'Opera Oberon de C.M. de Weber composé pour la Flûte avec Accompagnement de Piano Forte*, Berlin, Schlesinger, VN 1407, B-Ac, Signatur: MM-BF-GABRI-potpour-2, (online: https://anet.be/digital/opacdkvcnew/artkc/dg:apkc:4311/N [26.09.2022]).

Gäde, Theodor, *Spontini und Carl Maria von Weber. Pot-Pourri für das Piano-Forte nach Lieblings-Melodien aus den Opern: Die Vestalin, F. Cortez, Olimpia u. der Freyschütz*, Berlin, Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 25, [ca. 1823], D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4499, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00136548–3 [05.09.2022]).

Gelinek, Joseph, *Deuxième Pot-Pourri tiré des Airs de Tancred, Jean de Paris et Famille Suisse pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 952, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4393, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131055?page=1 [06.06.2022]).

Gelinek, Joseph, *Troisieme Pot-Pourri tiré de l'Opéra Sargino, Camilla et Achille pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 1045, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 2750#Beibd. 3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131061?page=1 [06.06.2022]).

Gelinek, Joseph, *Potpourri tiré des airs de Zauberflöte, Don Juan et Figaro pour le Piano-Forte*, Berlin, Lischke, VN 1107, D-Mbs, Signatur:

4 Mus.pr. 2009.4375, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00131054?page=1 [06.06.2022]).

Gelinek, Josef, *Variationen über das Tyrolerlied Wann i in der Früh aufsteh für das Pianoforte*, Berlin, Schlesinger, VN 216 [1816], D-Mbs, Signatur: 4 Mus. pr. 23182, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11304460?page=,1 [16.06.2022]).

Giuliani, Mauro, *Der Treue Tod von Theodor Körner in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre* [...] *gesungen in den grossen Concerten zu Berlin von F. Wild, Tenorsänger aus Wien*, Berlin, Schlesinger, VN 232, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4619, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11141751-1 [02.01.2023]).

Gross, Carl, *Triumphmarsch aus der grossen Oper Olimpia vom Ritter Spontini für zwei Flöten arrangirt*, Berlin, Schlesinger, VN 1227 [ca. 1823], D-Ru, Signatur: 999/Mus. 5,5,7, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-ubr21690–3 [28.07.2022]).

Henning, Carl Wilhelm, *Der alte Feldherr, heroisches Liederspiel in einem Akt von Karl von Holtei, Vollständiger Klavierauszug*, Berlin bei Trautwein, VN 330, D-Cl, Signatur: TB Lie 334#9, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000002202 [23.01.2023]).

Henning, Carl Wilhelm, *Der Freischütz von Carl Maria von Weber. Arrangirt für zwei Violinen*, Berlin, Schlesinger, VN 1135, D-Mbs, Signatur: 4. Mus. Pr. 55809 (online: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11150779–8 [25.08.2022]).

Henning, Carl Wilhelm, *Ouverture zu der grossen Oper Olimpia. Componirt, und Sr. Majestät dem König v, Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ritter Spontini. Im Quartett für zwei Violinen u. Viola & Bass*, Berlin, Schlesinger, VN 1206, CDN-Lu, Signatur: MZ1863, (online: https://archive.org/details/ouverturezudergr00spon [26.08.2022]).

Himmel, Friedrich Heinrich, *Ouverture im Klavierauszuge aus der Oper Fanchon*, Berlin, Concha et Comp., VN 579, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 23182#Beibd.4, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11146610–4 [24.09.2024]).

Kelz, Johann Friedrich, *Variations pour la Flute seule sur la Cavatine „Di tanti palpiti" de l'Opéra Tancredi*, op. 66, Berlin, Lischke, VN 1041, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4372, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11141504?page=1 [30.11.2022]).

Klage, Carl, *Ouverture de l'Opéra Oedipe a Colone composée par Sacchini, arrangée à 4 Mains*, Berlin, Schlesinger, VN 261 [ca. 1817], D-F, Signatur: Mus. pr. Q 80/494.

Klage, Carl, *Ouverture de l'opéra: La Chasse du jeune Henry, musique de Mehul, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains et dédiée aux Demoi-*

selles Jeanne et Cécile Meyer, Berlin, Kunst- und Industrie-Comptoir, VN 608, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4282, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00110134–7 [30.09.2024]).

Klage, Carl, *Ouverture zu der Oper: Der Maurer von D.F.E. Auber. Für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet*, Berlin, Magazin für Kunst, Geographie und Musik, VN 100, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4501, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11141635–6 [24.09.2024]).

Klage, Carl, *Ouverture aus der Oper: Die Stumme von Portici. (Le Muette de Portici.) von D.F.E. Auber. Für das Pianoforte zu vier Händen*, Berlin, Cosmar & Krause, VN 67, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Krause, Johann Heinrich, *Armee-Märsche für Trompeten Musik gesetzt und seiner Majestaet Friedrich Wilhelm III Koenig von Preussen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet, Op. 1, Partitur für vollstimmige Trompeten-Musik*, Berlin, [ohne Verlag], 1823, D-B, Signatur: 55 Depos SA 2841, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CC8200000000 [10.11.2022]).

Leidesdorf, Maximilian, *Olympia. Grosse Oper von C: Spontini. Eingerichtet für das Pianoforte*, Wien, S.A. Steiner und Comp., VN Nr. 12: 3262, VN Nr. 13: 3263, VN Nr. 14: 3264, VN Nr. 15: 3265, VN Nr. 19: 3269, VN Nr. 20: 3270, VN Nr. 24: 3274, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 4454.

Löbmann, Franz, *Die beliebte Polonaise aus der Oper: die umgeworfenen Wagen: für das Pianoforte arrangirt,* Berlin, Wagenführ, VN 25 [1828], D-KA, Signatur: DonMusDr 1916, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–68730 [12.10.2022]).

Marsch aus der Oper: die Vestalin von Spontini für das Pianoforte, Lithografie, s.l., o. Verl., Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Mehul, Etienne-Nicolas, *Partition D'Une Folie, Opera en deux Actes, Paroles de Bouilly*, Paris, Pleyel, VN 486, F-Pn, Signatur: VM5–43, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11636284 [20.10.2022]).

Moscheles, Ignaz, *Trois rondeaux brillants, composés pour le Pianoforte sur des motifs favoris du vaudeville allemand: les Viennois à Berlin et Dédiés à Madame Nanette Vallentin*, Berlin, Schlesinger, VN 1348–1350 [ca. 1825], D-B, Signatur: Mus. 4755, (online: http://resolver. staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000343200000000 [30.08.2022]).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Choix d'Airs de l'Opera L'Enlevement du Serail (Entführung)* [...] *pour le Piano-Forté*, Mainz, B. Schott's Söhne, VN 2171, D-F, Sammelband Dorothée Misch: Signatur: Mus. pr. Q 50/673 (Nr. 4).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni ossia Il Dissoluto Punito, Dramma Giocoso in due Atti, poste in Musica e Ridotto per il Cembalo*, Paris: Maurice Schlesinger, Berlin: A.M. Schlesinger, VN 15, D-Mbs,

Signatur: 2 Mus.pr.91.55 (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11131182?page=4,5 [27.10.2022]).

Müller, A.E., *Ouverture aus der Oper: Die Zauberflöte von Mozart für das Pianoforte eingerichtet*, Berlin, J. Concha, 2te Aufl., VN 648, [ca. 1815/1816], D-F, Signatur: Mus. pr. Q 51/28, Nr. 5.

Neithardt, August, *Cotillon nach den beliebtesten Thema's aus der Oper Der Freischütz von C.M. v. Weber für's Pianoforte arrangiert*, Berlin, Christiani, ohne VN, D-F, Signatur: Mus 1932/156.

Neithardt, August, *Ermunterungen für die Jugend, Eine Sammlung von sechs Contretänzen, einem Cotillon, einer Françoise, einer Masurka und einer Eccossoise nach Melodien von Auber, Berton, Kreutzer, Moscheles, Weber, für das Pianoforte leicht eingerichtet*, Berlin, Trautwein, VN 284, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Neithardt, August, *Six contredanses d'après de motifs des opéra favoris: pour le piano forte*, Berlin, Laue, VN 77, D-K, Signatur: DonMusDr 2188, (online: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–69359 [26.09.2022]).

Ouverture im Klavierauszuge aus der Oper der Schnee von D.F. Auber, Berlin, Lischke, VN 1756, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Pössinger, Franz Alexander [Ouvertüre] und Henning, Carl Wilhelm, *Oberon. Opera en 3 Actes, musique de C.M. de Weber, arrangé en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*, Berlin, Schlesinger, VN 1387, CND-Lu, Signatur: Drs. Whitby donation 2005 box 5 (online: https://archive.org/details/oberonoperaen3ac00webe [09.01.2023]).

Ries, Ferdinand, *Au Bachá rendons hommage (Singt dem grossen Bassa Lieder) Choer de Mozart, arrangé en Rondeau pour le Piano-Forte* (op. 88/3), Berlin bei Lischke, VN 1475, D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 50/673, Nr. 3.

Ries, Ferdinand, *Rondo pour le Piano-Forte sur un Air de Rossini Una voce poco fa* (op. 88/2), Berlin bei Lischke, VN 1543, D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 50/673, Nr. 5.

Rossini, Giaochino, *Ouverture de l'Opera Otello ou L'Africano di Venezia* [...] *arrange par Piano-Forte*, Mainz, B. Schott's Söhne, VN 1310, D-F, Sammelband Dorothée Misch: Signatur: Mus. pr. Q 51/28 (Nr. 3).

Sammelbände Dorothée Misch: D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 50/673, Nr. 1–9 und D-F, Signatur: Mus. pr. Q 51/28, Nr. 1–12.

Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der königlich preussischen Armee, Nr. 31 (55), Partitur, Berlin, Schlesinger, VN 366, E-Mn, Signatur: MP/3815/1, (online: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000166538&page=1 [08.06.2022]).

Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der königlich preussischen Armée, Partitur, (langsamer Schritt), 2tes Heft,

Berlin, Schlesinger, VN 312–323, E-Mn, Signatur: MP/3813/2, (online: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000166528&page=1 [30.09.2024]).

Schmidt, Johann Philipp Samuel, *Ouverture zu der Oper: Oberon. Componirt von Carl Maria von Weber. Im Auftrag des Componisten, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet*, Berlin, Schlesinger, VN 1382, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Spontini, Gaspare, *Fernand Cortez ou La Conquète du Méxique, Tragédie Lyrique en 3 Actes, de MM. de Jouy et Esmenard,* [Partitur], Nouv. Ed., Paris, Erard, [ca. 1817], ohne VN, F-Pn, Signatur: X-309, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11650560.r=Cortez%20Spontini?rk=42918;4 [06.07.2022]).

Spontini, Gaspare, *Olimpia, grosse Oper in 3 Acten in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von* [...], *Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten mit deutschem und französischem Texte*, Berlin, Schlesinger, VN 1158, D-Mbs, Signatur: St.th. 477–1/3, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00136623?page=6,7 [11.05.2022]).

Spontini, Gaspare, *La Vestale, tragédie lyrique en trois Actes, de Mr de Jouy,* [...] *représentée pour la 1ère fois sur le théâtre de l'Académie Royale de musique le 15 décembre 1807*, Paris, Pacini [Erard], VN 700, F-Pn, Signatur: VM2–556, (online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067462m [05.09.2022]).

Spontini, Gaspare, *Die Vestalinn, grosse Oper in drei Acten von Jouy,* [...] *Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Text*, Berlin, Kunst- und Industrie-Comptoir, VN 204, D-Cl, Signatur: TB Op 26(K), (online: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=17644057 [01.09.2022]).

Spontini, Gaspare, *Ouverture de l'Opéra La Vestale: pour le Piano-Forte*, Berlin, E.H.G. Christiani, ohne VN, D-B, Signatur: 55 NA 558, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002F75A00000000 [24.09.2024]).

Türrschmiedt, Carl Nikolas, *Ouverture de Brennus par J.F. Reichardt, arrangée à 4 mains & dediée aux Demoiselles Mathilde et Antoine Hennenberg*, Berlin, Gröbenschütz & Seiler, ohne VN, D-F, Signatur: Mus. pr. Q 18/2158.

Vogel, Johann Christoph, *Ouverture de Demophon pour le Piano-Forte*, *Edition 2*, Berlin, Lischke, VN 1459, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4415, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11141545–7 [24.09.2024]).

Weber, Carl Maria von, *Einzelne Gesangstücke aus Oberon. Romantische Oper in drei Acten, Nr. 2, Introduzione: Leicht wie Feentritt*, Berlin,

Schlesinger, VN 1376, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2009.4644, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11141775?page=1 [22.09.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [....] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-B, Signatur: Mus. Kw 230/13, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00027ADF00000000 [07.09.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-B, Signatur: Weberiana Cl. IV A, Bd. 30 No. 60, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00027CB800000000 [23.05.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind.* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088, PN innen: 1078, D-F, Signatur: Mus. 1932/147.

Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3. Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind* [...] *Klavier Auszug vom Componisten*. Berlin, Schlesinger, PN Titelseite: 1088; PN innen: 1078, D-KA, Signatur: DonMusDr 2998, (online: http://digital.blb-karlsruhe.de/id/4694100 [17.08.2021]).

Weber, Carl Maria von, *Oberon. Romantische Oper in drey Acten, nach dem Englischen des J. Planché von Theodor Hell, Klavier-Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, VN 1376, D-Mbs, Signatur: St.th. 184–9, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11133221?page=1 [19.09.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Oberon. Romantische Oper in drey Acten, nach dem Englischen des J. Planché von Theodor Hell, Klavier-Auszug vom Componisten*, Berlin, Schlesinger, VN 1376, US-CAe, Signatur: Mus 865.1.683.5, (online: https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:47765230$1i [13.09.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Volkslied der Brautjungfern aus der Oper: Der Freischütz*, Berlin, Schlesinger, VN 1101, D-BNu, Signatur: PGB 2' 1024, (Teil eines Sammelbandes aus dem Nachlass des Prinzen Georg von Preußen, online: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1–232931 [02.11.2022]).

Weber, Carl Maria von, *Oberon. Romantische Oper in drei Acten.* [...] *Partitur*, Berlin, Lienau o.J., Nachdruck unter dem Titel „*Oberon*" *Romantische Oper in drei Akten*, München 2004 (Opera Explorer, Study Score 23).

Weber, Carl Maria von, *Tenor-Scene und Arie mit deutschem und englischem Texte aus der Oper Oberon für Herrn Braham, Sänger am Thea-*

ter Coventgarden in London componirt und für das Pianoforte arrangirt, Berlin, Schlesinger, VN 1402, D-Mbs, Signatur: 4 Mus. pr. 2009.4647, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11141778?page=4,5 [23.09.2022]).

Weller, Friedrich, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 13, Berlin, Schlesinger, VN 1145, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31–164142).

Weller, Friedrich, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 22, Berlin, Schlesinger, VN 1417, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–164164).

Weller, Friedrich, *Neuste Berliner Lieblingstänze* H. 23, Berlin, Schlesinger, VN 1408, D-KA, Signatur: DonMusDr 1863 (Link: https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31–171231).

Wustrow, Albert Ferdinand, *Oberon. Romantische Oper in 3 Acten eingerichtet für das Pianoforte zu vier Hände* [...] *und componirt von Carl Maria von Weber*, Berlin, Schlesinger, VN 1382, D-F, Signatur: Mus.pr. Q 18/4066.

Wustrow, Albert Ferdinand, *Oberon. Romantische Oper in 3 Acten eingerichtet für das Pianoforte zu vier Hände* [...] *und componirt von Carl Maria von Weber*, Berlin, Schlesinger, VN 1382, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Zulehner, Carl, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3 Aufzügen von Karl Maria von Weber mit leichter Clavier Begleitung eingerichtet*, Mainz, B. Schott Söhne, VN 1719, Privatbesitz Lavinia Hantelmann.

Zulehner, Carl, *Der Freischütz, Romantische Oper in 3. Aufzügen von Karl Maria von Weber mit leichter Clavierbegleitung eingerichtet*, Mainz, B. Schott Söhne, VN 1719, US-NH, Signatur: Box 144 | Folder 765, Digital Collections, (online: https://collections.library.yale.edu/catalog/10000214 [17.08.2021]).

Handschriften

Spontini, Gaspare, *Cortez. oder Die Erobrung von Mexiko, Neue Ungeänderte Partitur*, [1818], D-B, Signatur: N. Mus. ms. 10313, (http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F7BE00000000 [08.12.2022]).

Spontini, Gaspare, *Olimpie*, [s.l.], Teilautograph, [1825], D-Dl, Signatur: Mus.4308-F-517, (online: http://digital.slub-dresden.de/id379938855 [07.09.2022]).

Libretti

Angely, Louis (Übers.), *Arien und Gesänge aus: Die weiße Dame. Komische Oper in drei Akten, nach dem Französischen des Scribe, Musik von Boieldieu*, Berlin [ohne Jahr], A-Wn, Signatur: 568814-A MUS MAG, (online: http://data.onb.ac.at/rep/10553C74 [18.11.2022]).

Angely, Louis (Übers.), A*rien und Gesänge aus der komischen Oper: Der Maurer in drei Akten. Nach dem Französischen der Herren Scribe und Delavigne*, Berlin [ohne Jahr], D-F, Signatur: Sg Mansk Mus II 180/1535, (online: https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/libretti/content/titleinfo/4763341 [02.11.2022]).

Arien und Gesänge aus Dem Maurer. Oper in drei Aufzügen. Musik von Auber, [ohne Angabe des Übers.], Frankfurt am Main 1826, D-Mbs, Signatur: Slg.Her 1122 a, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00053788?page=4,5 [02.11.2022]).

Blum, Carl, *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel; nach dem Französischen bearbeite*t, Berlin 1824, D-Mbs, Signatur: Slg.Her 1545, (online: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00062775–3 [20.10.2022]).

Castelli, Ignaz Franz (Übers.), *Ferdinand Cortez, oder: die Eroberung von Mexico. Eine große heroische Oper mit Ballet in drey Aufzügen.* [...] *Die Musik ist von Herrn G. Spontini*, München 1816, D-Mbs, Signatur: Sig. Her. 323, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00062051?page=6,7 [06.07.2022]).

Elmenreich, Friederike (Übers.), *Arien und Gesänge zu: Der Maurer und der Schlosser. Oper in 3 Abtheilungen. Nach dem Französischen des Scribe* [...] *Musik von Auber*, Danzig 1827, US-Wc, Signatur: ML48 [S448], (online: https://www.loc.gov/item/2010659741 [02.11.2022]).

Hell, Theodor (Übers.), *Oberon, König der Elfen. Romantische Feenoper in drey Aufzügen. Nach dem englischen, der Tondichtung des Herrn Kapellmeister Freyherrn Karl Maria von Weber unterlegten, Originale von J.R. Planché*, Dresden u.a. 1826, Ex. D-Mbs, Signatur: St.th. 184–24, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10577668?page=128,129 [19.09.2022]), S. 108.

Lichtenstein, Karl August Freiherr von (Übers.), *Arien und Gesänge zur Oper in drei Abtheilungen: Der Maurer. Musik von Auber. Nach dem Französischen des Scribe*, Berlin [ohne Jahr], Privatbesitz Jasmin Seib.

May, [Christoph] (Übers.), *Fernand Cortez, oder: die Eroberung Mexiko's. Oper in drei Akten, von de Jouy. Musik von Spontini*, Berlin [1822], D-B, Signatur: Mus. Ts 1640/9, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5F000000000 [08.12.2022]).

Olimpia: Eine ernste Oper in 3 Aufzügen von dem ersten Kapellmeister und General-Musik-Direktor Herrn Ritter Spontini, Berlin 1821, D-B,

Signatur: 20 ZZ 680, (online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002AA9800000000 [25.08.2022]).

Seidl, Johann Gabriel (Übers.), *Der Maurer und der Schlosser. Romantisch-komisches Singspiel in drei Aufzügen. Nach Scribe und G. Delavigne, mit Berücksichtigung der Auber'schen Musik* [...] *Auf dem k.k. Hoftheater nächst dem Kärtnerthore zum ersten Male dargestellt am 1. August 1826*, D-Ps, Signatur: S nv/La (b) 357–1/4, (online: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11342077?page=1 [02.11.2022]).

Anhang

Dokumente

Dokument 1: Brief von August Kuhn an Friedrich Wilmans (1764–1830) vom 08.08.1825, D-KWbeer, Übertragung: Lavinia Hantelmann.[1]

Herrn Friedrich Wilmans in Frankfurt a/M
Am Ende dieses Monats die Subscribs anzugehn

Mein verehrter Freund!

Ihrer freundlichen Güte gewiß, bin ich so frei, Ihnen anbei zwei Pränumerations-Listen zu übersenden, welche die Herausgabe zweier meiner Trauerspiele mit Kupfern und Musik-Beilagen befördern sollen. Mein hochgeschätzter Freund Spontini, wollen wir nicht sagen, unser deutsch gewordener Spontini, hat die Schlußscene des dritten Akts übernommen und ich erwarte die Composition in diesen Tagen. Ludwig Wolf zeichnet die interessantesten Momente mit der ihm eigenen phantasievollen Auffassung und führt gleichfalls die Aufsicht über die Kupferstecher. der Blätter werden sieben; von den Zeichnungen sind zwei bereits fertig. Hätten Sie nun wohl die Güte, Sich in Frankfurt für dieses Unternehmen, das erste, welches ich nach Niederlegung meiner buchhändlerischen Geschäfte zum besten meiner Familie unternehme, zu interessiren, um mir in Frankfurt Pränumeranten zu sammeln? Sie wissen selbst aus Erfahrung[,] daß ein Werkchen, mit sieben Kupfern ausgestattet keine Kleinigkeit ist, und da ich selbst ohne Vermögen bin, so stand der Weg der Pränumeration mir allein offen. In Berlin ist mein Unternehmen durch die Gnade des Königs und der gesamten Königlichen Familie überaus geglückt; sechzehn hohe Personen haben, der König an der Spitze, unterzeichnet und zwar für 43 Exemplare; ferner sämmtliche dirigirende Minister, fremde Gesandten; von den beiden hiesigen Bühnen, wo ich ungefähr auf 30 Ex. rechnete, ward auf 48 vorausbezahlt. Dieses Zutrauen ist schön – die Künstlerischen Arbeiten sollen es rechtfertigen. Ich glaube, daß in Berlin das Werkchen im December, spätestens im Januar erscheinen kann; ich hänge in dieser Hinsicht ganz von den Kupferstechern ab. Um aber möglichst ruhig dies kleine Geschäft, wo, wenn ein Ueberschuß ordentlich, er meinen fünf Liedern zu Gute kömmt, zu betreiben, suche ich mir auch außerhalb Berlins Pränumeranten. Indem ich mich an Sie, mein hochverehr-

[1] Die Unterstreichungen sind aus dem Brief übernommen worden und dort an gleicher Stelle zu finden.

ter Freund, wende – berücksichtige ich den Buchhändler nicht, so schätzbar er auch mir und Deutschland ist – ich wende mich an den persönlichen Freund. – Was Sie, mein bester Wilmans, gewinn haben, melden Sie mir in der Mitte des Octobers, noch angenehmer, zu Ende September; die Zahlung können Sie ja durch ein Wechselhaus bei fügen.

Sie sind in Frankfurt und der Umgegend schon als Partikulier zu angesehen, als daß Sie nicht für meine beiden Trauerspiele zu wirken vermöchten! Sie thun es, – ich erwarte es wenigstens – Sie thun es gewiß!! (Vergessen Sie die Schauspieler nicht – keiner kann wissen, ob ich ihm nicht nutze)

Mit Herzlichkeit und wahrer Freundschaftlicher Ergebenheit
Ihr Ihnen stets ergeben
Dr. August Kuhn

Berlin, am 8 August, 1825!

Dokument 2: „Variationen-Paket" von Schlesinger zu Weihnachten, *Berlinische Nachrichten* 1. Beilage zu Nr. 140 (21.11.1818), o. Pag., Übertragung: Lavinia Hantelmann.

Variationen für das Pianoforte
(zu angenehmen Weihnachtsgeschenken anwendbar)
Aus dem Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, breite Straße Nr. 8.
Cramer, Variationen über ein sächsisches Lied. 12 Gr.
Dorandeau, Var. über ein beliebtes Lied aus Johann von Paris 12 Gr.
Gelineck, Var. über: Wann i in der Früh aufsteh. 12 Gr.
Von demselben Var. über die Romance aus Cendrillon: je suis modeste. 8Gr.
V. d. Var. über Ombra adorata. 12 Gr.
V. d. Var. über: einst zog ich an der Brüder Seite aus Joseph in Egypten. 12 Gr.
V. d. Var. über einen beliebten Mazureck. 12Gr.
V. d. Var. über: Wer hörte wohl jemals mich klagen. 6 Gr. [VN 256 (1817)]
V. d. Var. über: wenn mir dein Auge strahlt. 8 Gr.
V. d. Var. über die beliebte Cavatine aus Tancred: di tanti palpiti. 18 Gr.
V. d. Var. über einen Marsch aus Achilles. 12 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über j'ai de la raison. 10 Gr.
V. d. Var. über einen Marsch aus der Zauberflöte. 10 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]

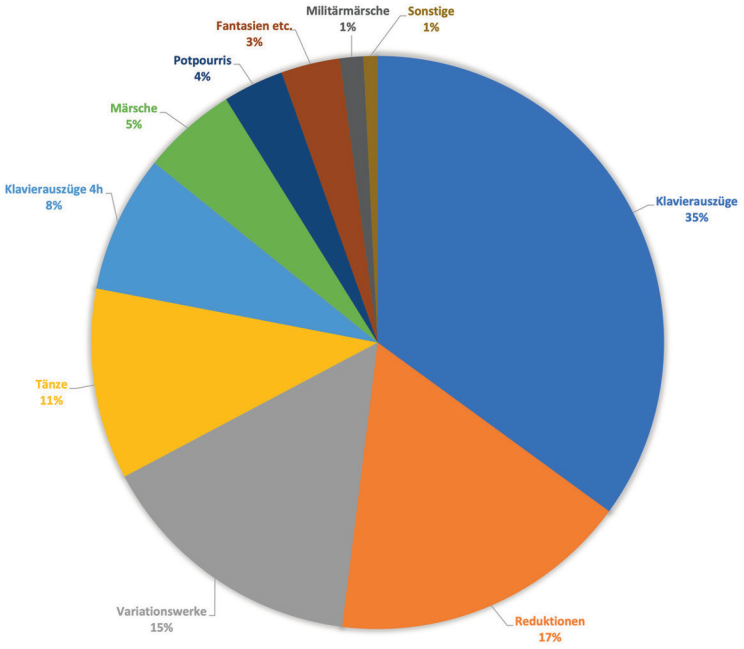
V. d. Var. über eine Romanze aus dem Caliphen von Bagdad 12 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über ein Duett aus Titus. 18 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Variat. faciles à la Pleyel. 8 Gr.
V. d. Var. über die Galopade. 6 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über das Posthorn (Walzer). 6 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über eine Romanze aus Cendrillon. 12 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über den Turnier Marsch aus Cendrillon. 14 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über ein Wiegenlied. 12 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über den Troubadour, aus Johann von Paris. 12 Gr.
V. d. Var. über einen russischen Tanz, Dunika. 10 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über die Favorit-Gavotte de Vestris 10 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über den Franzens-Brunnen-Walzer. 12 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
Gläser, Var. über ein russisches Lied. 12 Gr.
Gründling, Var. über ein bekanntes Lied. 6 Gr.
Hummel, Var. über einen Marsch aus Cendrillon 16 Gr.
Hummel, Var. über ein Thema aus dem Dorfbarbier. 12 Gr.
V. d. Var. über ein Lied aus Hermann von Unna. 12 Gr.
Jadin, Var. über eine Romanze aus Joseph in Egypten 12 Gr.
Jäger, Var. über ein bekanntes Lied. 10 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über ein Thema aus dem Opernschneider. 12 Gr.
Kelz, Var. f. Pf. und Flöte über den treuen Tod von Körner. 10 Gr.
V. d. Var. f. Pf. und Fl. über die beliebte Gavotte. 10 Gr.
Lauska, Var. über: Vive Henri IV. 10 Gr.
Märtens [?], Var. über ein Schüsserl und a. Reindl. 16 Gr.
Riel, Var. über ein russisches Lied. 6 Gr.
V. d. Var. über eine beliebte Ecossaise. 8 Gr.
Ries, Var. über ein russisches Lied. 10 Gr.
Riotte, Var. über die Arie aus der Schweizerfamilie: wenn sie mich nur weitem sieht. 16 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir, 1812]
V. d. Var. über die Romanze aus Cendrillon: mich ziert nicht Stolz etc. 10 Gr.

Schneider, W., Var. über 3 beliebte Themas. 1 Thlr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir]
V. d. Var. über die Mauer: à la Figaro. 16 Gr.
Seidel, Var. sur la musette de Nina. 10 Gr.
V. d. Var. über eine Romanze aus Cendrillon. 14 Gr.
Wanhal, Var. Müßt ma nix in übel aufnehma. 8 Gr.
V. d. Var. über: wer hörte wohl jemals mich klagen. 8 Gr. [ursprünglich aus dem Kunst- und Industriecomptoir, VN 339 [1812]]
V. d. Var. über ein Neapolitanisches Lied. 8 Gr.
V. d. Var. über einen beliebten Walzer. 6 Gr.
V. d. 7 Var. über eine Romanze aus Cendrillon. 10 Gr.
V. d. 6 Var. über einen beliebten Tanz aus Cendrillon. 10 Gr.
V. d. 8 Var. über ein Thema aus d. Augenarzt. 6 Gr.
V. d. Thema mit 6 Var. 6 Gr.
V. d. Var. über: Wann i in der Fruh aufsteh. 4 Gr.
Carl Maria von Weber, Var. über: vien quà dorina bella. 14 Gr.
V. d. Var. über ein Norwegisches Lied für Pf. und Viol. 14 Gr.
V. d. Var. für Pf. und Clarinette. 12 Gr.
V. d. Var. über das russisches Lied: schöne Minka. 20 Gr.
Der Gesammtpreis dieser Variationen beträgt 27 Thlr. 18 Gr. Wer dieselben zusammen nimmt, und sich direkt mit baare Zahlung an uns wendet, erhält solche für 4 Stück Friedrichsd'or oder 22 Thlr. Preuß. Cour.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.

Tabellen

Tabelle 3: Aufteilung der Gattungen der zwischen 1815 und 1828 in Berliner Verlagen gedruckten Opernbearbeitungen

Gattung	Bearbeitungen
Klavierauszüge	663
Reduktionen	321
Variationswerke	289
Tänze	204
Klavierauszüge 4h	147
Märsche	101
Potpourris	65
Fantasien etc.	63
Militärmärsche	25
Sonstige	15
Gesamt	**1893**



Figur 3: Die prozentuale Aufteilung der Gattungen

Tabelle 10: Die zwischen 1815 und 1828 ermittelte Zahl von Opernbearbeitungen, aufgeteilt nach ihrem Erscheinen in den Berliner Verlagen und den Bühnenwerken

Bühnenwerk und Verlag	**Anzahl von Opernbearbeitungen**
Verschiedene	**102**
Lischke/Concha	48
Trautwein	17
Schlesinger	15
Laue	15
Magazin f. K. G. u. M.	6
Christiani	1
Der Freischütz	**94**
Schlesinger	67
Lischke/Concha	16
Christiani	7
Gröbenschütz & Seiler	2
Öhmigke	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Oberon	**89**
Schlesinger	82
Lischke/Concha	3
Trautwein	1
Laue	1
Christiani	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Preciosa	**59**
Schlesinger	36
Lischke/Concha	9
Christiani	5
Gröbenschütz & Seiler	3
Trautwein	3
Magazin f. K. G. u. M.	3
Tancredi	**48**
Lischke/Concha	34
Schlesinger	10
Christiani	3

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Hummel	1
Die Zauberflöte	**44**
Lischke/Concha	27
Schlesinger	9
Laue	3
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	2
Trautwein	1
Öhmigke	1
Christiani	1
Don Giovanni	**42**
Lischke/Concha	31
Christiani	7
Schlesinger	4
Le nozze di Figaro	**37**
Lischke/Concha	21
Schlesinger	14
Trautwein	1
Christiani	1
La dame blanche	**37**
Lischke/Concha	16
Schlesinger	11
Cosmar und Krause	3
Gröbenschütz & Seiler	2
Wagenführ	2
Magazin f. K. G. u. M.	2
Laue	1
Le maçon	**35**
Laue	13
Lischke/Concha	10
Trautwein	5
Schlesinger	3
Magazin f. K. G. u. M.	3
Cosmar und Krause	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Olimpia	**34**
Schlesinger	34
Jean de Paris	**32**
Lischke/Concha	19
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	8
Magazin f. K. G. u. M.	2
Schlesinger	1
Christiani	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
La Vestale	**29**
Schlesinger	11
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	8
Lischke/Concha	8
Christiani	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Das unterbrochene Opferfest	**28**
Lischke/Concha	19
Schlesinger	6
Trautwein	1
Hummel	1
Christiani	1
Die Schweizerfamilie	**28**
Lischke/Concha	16
Schlesinger	5
Kunst- und Industrie-Comptoir	3
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	3
Hummel	1
Il barbiere di Siviglia	**27**
Lischke/Concha	20
Laue	3
Schlesinger	1
Magazin f. K. G. u. M.	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Cosmar und Krause	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
L'Italiana in Algeri	**26**
Lischke/Concha	14
Trautwein	4
Laue	3
Christiani	3
Schlesinger	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Pietro von Abano	**26**
Schlesinger	26
Silvana	**23**
Schlesinger	23
Cendrillon	**22**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	12
Lischke/Concha	5
Schlesinger	2
Magazin f. K. G. u. M.	1
Gröbenschütz & Seiler	1
Hummel	1
Nurmahal	**22**
Schlesinger	22
Marie	**22**
Schlesinger	15
Lischke/Concha	5
Wagenführ	1
Laue	1
Die Entführung aus dem Serail	**20**
Lischke/Concha	11
Laue	6
Schlesinger	3
Die Wiener in Berlin	**20**
Schlesinger	6
Christiani	6

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Lischke/Concha	5
Magazin f. K. G. u. M.	2
Trautwein	1
Le colporteur	**20**
Schlesinger	15
Lischke/Concha	3
Cosmar und Krause	2
Joconde	**20**
Schlesinger	12
Lischke/Concha	5
Gröbenschütz & Seiler	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Laue	1
Der Augenarzt	**19**
Lischke/Concha	8
Kunst- und Industrie-Comptoir	4
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	4
Schlesinger	3
L'Amor contrastato o La Molinara	**19**
Lischke/Concha	10
Schlesinger	5
Christiani	3
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Aline	**18**
Lischke/Concha	12
Schlesinger	4
Gröbenschütz & Seiler	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Fernand Cortez	**18**
Schlesinger	9
Lischke/Concha	4
Kunst- und Industrie-Comptoir	4
Gröbenschütz & Seiler	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
La clemenza di Tito	**18**
Lischke/Concha	13
Schlesinger	3
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die glückliche Rückkehr	**17**
Schlesinger	9
Lischke/Concha	3
Gröbenschütz & Seiler	2
Kunst- und Industrie-Comptoir	2
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
La gazza ladra	**17**
Schlesinger	7
Lischke/Concha	7
Christiani	1
Laue	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Joseph	**16**
Lischke/Concha	7
Schlesinger	5
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	4
Der Lügner	**16**
Lischke/Concha	8
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	5
Schlesinger	3
Orfeo et Euridice	**14**
Lischke/Concha	6
Sander	4
Schlesinger	2
Christiani	2
Die Ochsenmenuett	**14**
Trautwein	11

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Lischke/Concha	2
Magazin f. K. G. u. M.	1
Lalla Rûkh	14
Schlesinger	14
Herr Rochus Pumpernickel	**13**
Lischke/Concha	7
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	3
Schlesinger	2
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Così fan tutte	**13**
Lischke/Concha	9
Christiani	2
Schlesinger	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Armide	**12**
Lischke/Concha	6
Schlesinger	3
Trautwein	1
Duncker & Humblot	1
Christiani	1
Der Schiffskapitän	11
Schlesinger	7
Lischke/Concha	3
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Les deux journées	**11**
Lischke/Concha	9
Schlesinger	2
Euryanthe	**11**
Lischke/Concha	3
Laue	3
Magazin f. K. G. u. M.	3
Trautwein	1
Schlesinger	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Le calife de Bagdad	**11**
Lischke/Concha	6
Schlesinger	3
Wagenführ	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Sargino	**10**
Lischke/Concha	6
Cosmar und Krause	2
Schlesinger	1
Laue	1
Matilde Shabran	**10**
Lischke/Concha	6
Cosmar und Krause	2
Wagenführ	1
Trautwein	1
Alceste	**10**
Lischke/Concha	7
Schlesinger	3
Die Nachtwandlerin	**10**
Schlesinger	10
Otello	**10**
Lischke/Concha	7
Schlesinger	2
Magazin f. K. G. u. M.	1
Fanchon, das Leyermädchen	**9**
Lischke/Concha	3
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	2
Schlesinger	1
Duncker & Humblot	1
Christiani	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Le cantatrice villane	**9**
Schlesinger	4

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	3
Gröbenschütz & Seiler	1
Lischke/Concha	1
Lodoiska	**9**
Lischke/Concha	7
Schlesinger	2
Iphigénie en Aulide	**9**
Lischke/Concha	5
Schlesinger	2
Trautwein	1
Sander	1
Idomeneo	**8**
Schlesinger	4
Kunst- und Industrie-Comptoir	2
Lischke/Concha	2
Die Jungfrau von Orleans	**8**
Herbig	2
Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Trautwein	1
Schade	1
Der Tiroler Wastel	**8**
Lischke/Concha	8
Il matrimonio segreto	**8**
Lischke/Concha	6
Magazin f. K. G. u. M.	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Iphigénie en Tauride	**8**
Lischke/Concha	5
Magazin f. K. G. u. M.	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Le petit chaperon rouge	**7**
Christiani	3
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Emma di Resburgo	**7**
Schlesinger	7
Adele di Lusignano	**7**
Lischke/Concha	6
Trautwein	1
Jessonda	**7**
Laue	2
Magazin f. K. G. u. M.	2
Lischke/Concha	2
Trautwein	1
Les deux petits Savoyards	**6**
Lischke/Concha	5
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Fidelio	**6**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	2
Gröbenschütz & Seiler	1
Der Sänger und der Schneider	**6**
Trautwein	6
Giulietta e Romeo	**6**
Lischke/Concha	3
Magazin f. K. G. u. M.	2
Schlesinger	1
Die Geisterinsel	**6**
Lischke/Concha	2
Trautwein	1
Rücker	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Achille	**6**
Lischke/Concha	5

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Marie von Montalban	**6**
Lischke/Concha	6
Staberle's Reiseabentheuer	**6**
Schlesinger	3
Magazin f. K. G. u. M.	1
Gröbenschütz & Seiler	1
Lischke/Concha	1
Paul et Virginie	**6**
Lischke/Concha	6
Una cosa rara	**6**
Lischke/Concha	5
Schlesinger	1
La Cenerentola	**6**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Christiani	1
Laue	1
Une folie	**6**
Lischke/Concha	6
Les abencérages	**5**
Lischke/Concha	3
Trautwein	1
Schlesinger	1
Oedipe à Colone	**5**
Schlesinger	4
Lischke/Concha	1
Les voitures versées	**5**
Gröbenschütz & Seiler	2
Cosmar und Krause	1
Wagenführ	1
Lischke/Concha	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Camilla ossia il sotterano	**5**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Schlesinger	1
Die Hochzeit des Gamacho	**5**
Laue	5
Das Fischermädchen	**5**
Christiani	5
Elisabetta	**5**
Lischke/Concha	5
Die drei Pumpernickel	**5**
Gröbenschütz & Seiler	2
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	2
Lischke/Concha	1
Mosè in Egitto	**5**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Christiani	1
Die Weihe der Kraft	**5**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Das Donauweibchen / Die Nymphe der Donau	**5**
Lischke/Concha	5
La neige	**5**
Lischke/Concha	2
Laue	1
Schlesinger	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Tarare	**5**
Lischke/Concha	4
Schlesinger	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Le jeune Henri	**5**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Il Re Teodoro in Venezia	**4**
Trautwein	4
Der Irrwisch	**4**
Lischke/Concha	4
Richard Cœur-de-Lion	**4**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Il Turco in Italia	**4**
Lischke/Concha	2
Trautwein	1
Cosmar und Krause	1
Kiaking	**4**
Trautwein	1
Schlesinger	1
Christiani	1
Magazin f. K. G. u. M.	1
Le billet de loterie	**4**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Zelmira	**4**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Das neue Sonntags-Kind	**4**
Lischke/Concha	4
La grotta di Calypso	**4**
Lischke/Concha	3
Laue	1
Fiorella	**4**
Lischke/Concha	2
Wagenführ	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Gröbenschütz & Seiler	1
Hedwig	**4**
Lischke/Concha	3
Tondeur	1
Le maître de chapelle	**4**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	2
Die Braut von Messina	**4**
Lischke/Concha	2
Christiani	1
Gröbenschütz & Seiler	1
Alcidor	**4**
Schlesinger	3
Magazin f. K. G. u. M.	1
Coriolan	**4**
Magazin f. K. G. u. M.	2
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Le petit matelot ou le mariage impromptu	**4**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Das Dorf im Gebirge	**4**
Lischke/Concha	4
Die Pagen des Herzogs von Vendôme	**4**
Magazin f. K. G. u. M.	4
Rolands Knappen	**4**
Trautwein	4
Les Bayadères	**4**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	3
Schlesinger	1
La muette de Portici	**4**
Schlesinger	4

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Les deux aveugles de Tolède	**4**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
Der Dorfbarbier	**4**
Lischke/Concha	3
Schlesinger	1
L'Agnese di Fitz-Henry	**4**
Hummel	2
Schlesinger	1
Kunst- und Industrie-Comptoir	1
La clochette	**4**
Trautwein	3
Lischke/Concha	1
Jeannot et Colin	**4**
Schlesinger	3
Lischke/Concha	1
Das Fest der Handwerker	**3**
Trautwein	2
Lischke/Concha	1
Deodata	**3**
Schlesinger	3
Rataplan ou le petit tambour	**3**
Lischke/Concha	2
Cosmar und Krause	1
Der Kapellmeister aus Venedig	**3**
Lischke/Concha	2
Schlesinger	1
Brenno	**3**
Lischke/Concha	2
Gröbenschütz & Seiler	1
Die Uniform	**3**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	1
Die deutschen Frauen	**3**
Schlesinger	3

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Leonore oder die Vermählung im Grabe	**3**
Trautwein	3
Le nozze disturbate	**3**
Lischke/Concha	2
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die Sylphen	**3**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	1
La concert à la cour ou le dèbutant	**3**
Trautwein	2
Lischke/Concha	1
Tigrane	**3**
Lischke/Concha	2
Schlesinger	1
Der Schauspieldirektor	**3**
Lischke/Concha	1
Wagenführ	1
Trautwein	1
Il crociato in Egitto	**3**
Schlesinger	2
Trautwein	1
La dansomanie	**3**
Lischke/Concha	2
Magazin f. K. G. u. M.	1
Der Spiegel vor Arkadien	**3**
Schlesinger	2
Lischke/Concha	1
La donna del lago	**3**
Lischke/Concha	2
Schlesinger	1
Poche ma buone	**2**
Lischke/Concha	2
Moïse et Pharaon	**2**
Lischke/Concha	2

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Il trionfo d'Arianna	**2**
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Das Sternenmädchen im Maidlinger Wald	**2**
Duncker & Humblot	2
Adrian von Ostade	**2**
Lischke/Concha	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Adolphe et Clara ou les deux prisonniers	**2**
Magazin f. K. G. u. M.	1
Lischke/Concha	1
Schülerschwänke oder die kleinen Wilddiebe	**2**
Trautwein	2
L'amour marinaro ossia il corsaro	**2**
Lischke/Concha	2
Malle Cadella	**2**
Cosmar und Krause	1
Bethge	1
La caravane du Caire	**2**
Lischke/Concha	2
Der Opernschneider	**2**
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Das Abenteuer in der polnischen Schenke	**2**
Trautwein	2
Il fuorisciti di Firenze	**2**
Lischke/Concha	2
Dreiherrnstein	**2**
Tondeur	2
Die Fee aus Frankreich	**2**
Schlesinger	1
Magazin f. K. G. u. M.	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Démophon	**2**
Lischke/Concha	2
Semiramis	**2**
Lischke/Concha	2
Ein Uhr oder die Ritter und die Waldgeister	**2**
Trautwein	1
Gröbenschütz & Seiler	1
Im Finstern ist nicht gut tappen	**2**
Lischke/Concha	2
Die Heirat im zwölften Jahre	**2**
Magazin f. K. G. u. M.	2
Armida	**2**
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Emma	**2**
Lischke/Concha	2
Nureddin, Prinz von Persien	**2**
Trautwein	2
Der alte Feldherr	**2**
Trautwein	2
Hermann von Unna	**2**
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Der arme Minnesänger	**2**
Schlesinger	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Palmira, regina di Persia	**2**
Lischke/Concha	1
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Arlequin im Schutz der Zauberei	**2**
Schlesinger	2
I virtuosi ambulanti	**2**
Schlesinger	1

Bühnenwerk und Verlag	**Anzahl von Opernbearbeitungen**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Feodore	***2***
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	2
Die Schneidermamsells	***2***
Trautwein	2
Le siège de Corinthe (Maometto II)	***2***
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Rosmonda	***2***
Duncker & Humblot	2
Le solitaire / Elodie	***2***
Lischke/Concha	1
Cosmar und Krause	1
Semiramide	***2***
Trautwein	1
Schlesinger	1
Babylons Pyramiden	***2***
Lischke/Concha	2
Arsena, die Männerfeindin	***2***
Lischke/Concha	2
Die unvermutete Zusammenkunft oder die Pilgrime von Mecca	***2***
Trautwein	1
Lischke/Concha	1
Die Fee und der Ritter	***2***
Schlesinger	1
Gröbenschütz & Seiler	1
Lucile	***2***
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
Maja und Alpino oder die bezaubernde Rose	***2***
Trautwein	1
Cosmar und Krause	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Die falsche Primadonna in Krähwinkel	***2***
Schlesinger	1
Lischke/Concha	1
La pietra del Paragone	**1**
Trautwein	1
Das rothe Käppchen	**1**
Trautwein	1
Torvaldo e Dorliska	**1**
Lischke/Concha	1
Der Bär und der Bassa	**1**
Schlesinger	1
Der Taucher	**1**
Schlesinger	1
Der blöde Ritter	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Staberl's Hochzeit	**1**
Gröbenschütz & Seiler	1
Le danaidi	**1**
Hummel	1
Wilhelm von Nassau	**1**
Hummel	1
Le devin du village	**1**
Öhmigke	1
Edoardo e Cristina	**1**
Lischke/Concha	1
Die Hussiten von Naumburg	**1**
Duncker & Humblot	1
Romeo et Juliette	**1**
Lischke/Concha	1
Falstaff	**1**
Lischke/Concha	1
La selva incantata	**1**
Lischke/Concha	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Die Bürger in Wien	**1**
Lischke/Concha	1
Diana von Poitiers	**1**
Schlesinger	1
Le nouveau seigneur de village	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die drei Freier	**1**
Lischke/Concha	1
L'epreuve villageoise	**1**
Lischke/Concha	1
Der lustige Fritz	**1**
Lischke/Concha	1
Faniska	**1**
Schlesinger	1
Hieronymus Knicker	**1**
Lischke/Concha	1
Faust	**1**
Lischke/Concha	
Bianca von Toredo	**1**
Schlesinger	1
L'Esule di Granata	**1**
Trautwein	1
Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen	**1**
Lischke/Concha	1
Le petit page ou la prison d'etat	**1**
Lischke/Concha	1
Rose, die Müllerin	**1**
Christiani	1
Le Prisonnièr	**1**
Lischke/Concha	1
La Prisonnière	**1**
Lischke/Concha	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
L'inganno felice	**1**
Lischke/Concha	1
L'intrigo amoroso	**1**
Lischke/Concha	1
Tamerlan	**1**
Lischke/Concha	1
Le trésor supposé	**1**
Lischke/Concha	1
Tarpeja	**1**
Lischke/Concha	1
Die Kreuzfahrer	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
L'amour filial	**1**
Lischke/Concha	1
L'intrigue aux fenêtres	**1**
Lischke/Concha	1
Vier Freier	**1**
Schlesinger	1
Carlo Fioras	**1**
Lischke/Concha	1
Zemire und Azor	**1**
Lischke/Concha	1
Françoise de foix	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Don Juan	**1**
Trautwein	1
Les deux jaloux	**1**
Lischke/Concha	1
Das Fest der Winzer	**1**
Lischke/Concha	1
Zephyr und Flora	**1**
Schlesinger	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Julie	**1**
Lischke/Concha	1
L'irato ou l'emporté (Die Temperamente)	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die beyden Hofmeister oder Asinus asinum fricat	**1**
Lischke/Concha	1
Gulnare ou l'esclave persanne	**1**
Schlesinger	1
Elisa e Claudio	**1**
Trautwein	1
Lieb und Treue	**1**
Lischke/Concha	1
Die Griechheit	**1**
Gröbenschütz & Seiler	1
Hécube	**1**
Schlesinger	1
Die Geschöpfe des Prometheus	**1**
Lischke/Concha	1
Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid	**1**
Trautwein	1
Romeo og Giulietta	**1**
Christiani	1
Ludwig der Baier	**1**
Magazin f. K. G. u. M.	1
Rosette, das schweizer Hirtenmädchen	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Macbeth	**1**
Schlesinger	1
Der Tiroler Jahrmarkt	**1**
Lischke/Concha	1
La boucle de cheveux	**1**
Lischke/Concha	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Semele	**1**
Christiani	1
La capricciosa coretta (Die Eigensinnige)	**1**
Lischke/Concha	1
La testa riscaldata	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Margherita d'Anjou	**1**
Lischke/Concha	1
Sofonisba	**1**
Lischke/Concha	1
Der Karneval von Venedig	**1**
Lischke/Concha	1
Das lustige Beilager	**1**
Trautwein	1
Die Schleichhändler	**1**
Trautwein	1
Tamerlano	**1**
Schlesinger	1
Die Wette	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die Schwestern von Prag	**1**
Magazin f. K. G. u. M.	1
Medea	**1**
Schlesinger	1
La virtè al cimento / Griselda	**1**
Lischke/Concha	1
Das schweizer Milchmädchen	**1**
Schlesinger	1
Turandot	**1**
Schlesinger	1
Héléna	**1**
Lischke/Concha	1

Bühnenwerk und Verlag	Anzahl von Opernbearbeitungen
Una in bene e una in male	**1**
Lischke/Concha	1
Nachtigall und Rabe	**1**
Lischke/Concha	1
Die Alpenhütte	**1**
Christiani	1
Natalie ou la famille russe	**1**
Lischke/Concha	1
Wilhelm Tell	**1**
Lischke/Concha	1
Nina ou la follie par amour	**1**
Kunst- und Industrie-Comptoir; ab 1818: Schlesinger	1
Die Braut	**1**
Gröbenschütz & Seiler	1
Numa Pompillo	**1**
Lischke/Concha	1
Apelle et Campaspe	**1**
Gröbenschütz & Seiler	1
Das Waldmädchen	**1**
Lischke/Concha	1
Gli orazi ed i curiazi	**1**
Lischke/Concha	1
Gesamt	**1893**

Tabelle 11: Die instrumentalen Besetzungen der zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Verlagen gedruckten Opernbearbeitungen, sortiert nach Häufigkeit

Instrumentale Besetzung	Anzahl der Bearbeitungen
Klavierauszug	735
Klavier 2h	439
Klavier 4h	194
Flöte solo	91

Instrumentale Besetzung	Anzahl der Bearbeitungen
Gitarre u. Singstimme	73
2 Flöten	61
Militärmusik	41
2 Violinen	35
Klavier 2h u. Flöte	33
Klavier 2h o. Gitarre u. Singstimme	30
Violine solo	13
Gitarre solo	13
Klavier 2h u. Violine	11
Flöte o. Violine solo	8
Klavier 2h u. Flöte o. Violine	8
Gitarre u. Flöte o. Violine	8
Klavier 2h u. Singstimme	7
Streichquartett	7
Flötenquartett	6
Harmoniemusik	6
Klavier 2h u. Violine ad libitum	4
Klavier 2h, Gitarre u. Singstimme	4
Gitarre u. Flöte	4
Klavier 2h o. Klavier 2h u. Flöte o. Violine ad libitum	3
Viola u. Violoncello	3
Klarinette solo	3
2 Gitarren	2
Klavier 2h o. Harfe u. Singstimme	2
Klavier 2h, Violine u. Violoncello ad libitum	2
Klavier 2h u. Violoncello	2
Klavier 2h u. Flöte ad libitum	2
Klavierauszug u. Gitarre solo	2
Flöte u. Gitarre	2
Streichquartett u. Flöte	2
Flageolot solo	2
Orchester u. Flöte	2
2 Klarinetten	2

Instrumentale Besetzung	Anzahl der Bearbeitungen
Klavier 2h, Flöte o. Violine u. Violoncello ad libitum	1
Klavier 2h, Violine u. Violoncello	1
Klavier 2h u. 2 Flöten	1
Klavier 2h o. Harfe u. Flöte ad libitum	1
Klavier 2h o. Gitarre	1
Klavier 2h, Sopran u. Alt	1
Klavier 2h, Sopran u. Tenor	1
Klavierauszug, Orchester u. Singstimme	1
Klavierduett	1
Streichquartett o. Streichquintett	1
Streichquartett o. Flötenquartett	1
Flöte solo u. Streichquartett ad libitum	1
Violine solo u. Streichquartett ad libitum	1
Streichquartett u. Singstimme	1
Violine solo o. 2 Violinen	1
Violine u. 2. Violine ad libitum	1
2 Violinen o. Flöte u. Violine	1
Violoncello	1
Orchester u. Violine	1
3 Flöten	1
Flötenquintett	1
Klarinette solo o. 2 Klarinetten u. Fagott	1
2 Fagotte	1
2 Hörner	1
3 Hörner	1
Orchester u. Horn	1
2 Tenöre	1
Männerchor	1
Orgel	1
Orchester	1
Gesamt	**1893**

Tabelle 12: Die Komponisten der Bühnenwerke, von denen zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Verlagen Opernbearbeitungen erschienen, sortiert nach Häufigkeit

Komponist	**Zahl der Bearbeitungen**
Weber, Carl Maria von	281
Mozart, Wolfgang Amadeus	188
Rossini, Gioachino	187
Verschiedene	144
Spontini, Gaspare	122
Boieldieu, François Adrien	93
Auber, Daniel-François-Esprit	62
Gluck, Christoph Willibald	56
Isouard, Niccolò	51
Paër, Ferdinando	41
Weigl, Joseph	40
Winter, Peter von	40
Méhul, Ètienne-Nicolas	37
Spohr, Louis	35
Weber, Bernhard Anselm	27
Gyrowetz, Adalbert	26
Hérold, Ferdinand	26
Paisiello, Giovanni	25
Gürrlich, Joseph Augustin	24
Blum, Carl Wilhelm August	22
Cherubini, Luigi	20
Marschner, Heinrich August	20
Onslow, George	20
Tost, Frantisek Xaver	16
Reichardt, Johann Friedrich	15
Unbekannt	15
Beron, Henri	13
Kreutzer, Rudolphe	13
Himmel, Friedrich Heinrich	12
Meyerbeer, Giaocomo	12
Dalayrac, Nicolas	11

Komponist	Zahl der Bearbeitungen
Fioravanti, Valentino	11
Haibel, Johann Jakob	11
Carafa, Michele	9
Cimarosa, Domenico	9
Schmidt, Johann Philipp Samuel	9
Grétry, André-Ernest-Modeste	8
Müller, Wenzel	8
Salieri, Antonio	8
Kauer, Ferdinand	7
Martín y Soler, Vicente	7
Catel, Charles-Simon	6
Righini, Vincenzo	6
Schenk, Johann	6
Zingarelli, Nicola Antonio	6
Gaveaux, Pierre	5
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	5
Dorn, Heinrich	4
Händel, Georg Friedrich	4
Umlauf, Michael	4
Doche, Joseph Denis	3
Drieberg, Friedrich von	3
Eberwein, Karl Franz Albert	3
Niccolini, Giuseppe	3
Reuling, Wilhelm	3
Süßmayer, Franz Xaver	3
Belcke, Friedrich August	2
Böhner, Johann Ludwig	2
Dézède, Nicolas	2
Gläser, Franz	2
Lannoy, Eduard Freiherr von	2
Riotte, Philipp Jakob	2
Schuster, Ignaz	2
Steibel, Daniel	2
Vogel, Johann Christoph	2
Vogler, Georg Joseph	2

Komponist	Zahl der Bearbeitungen
Wolfram, Joseph Maria	2
Angely, Louis	1
Benda, Georg	1
Bianchi, Giuseppe Francesco	1
Bierey, Gottlob	1
Collin, Heinrich Joseph von	1
Dittersdorf, Karl Ditters von	1
Fontenelle, Granges de	1
Fränzl, Ferdinand	1
Gail, Sophie	1
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius	1
Lossau, Friedrich Constantin von	1
Mantey von Dittmer, Georg Friedrich	1
Mercadante, Saverio	1
Morlacchi, Francesco	1
Münchhofen, Adolph Lauer von	1
Persuis, Louis-Luc Loiseau de	1
Reicha, Anton	1
Rousseau, Jean Jacques	1
Schall, Claus Nielsen	1
Seidel, Friedrich Ludwig	1
Venua, Frédéric	1
Gesamt	**1893**

Tabelle 13: Die häufigsten Bearbeiter von Opernbearbeitungen, die zwischen 1815 und 1828 in den Berliner Verlagen erschienen sind

Bearbeiter	Zahl der Bearbeitungen
Weber, Carl Maria von	77
Klage, Carl	76
Kelz, Johann Friedrich	57
Gelinek, Josef	51
Ebers, Carl Friedrich	39
Blum, Carl Wilhelm August	38

Bearbeiter	Zahl der Bearbeitungen
Fromelt, August	35
Henning, Carl Wilhelm	35
Spontini, Gaspare	33
Weller, Friedrich	33
Neithardt, August	31
Gabrielsky, Johann Wilhelm	27
Vaňhal, Jan Křtitel	22
Schmidt, Johann Philipp Samuel	19
Ries, Ferdinand	17
Belcke, Friedrich August	13
Horzizky, Louis Johann Alexander	13
Berbigiuer, Benoît Tranquille	12
Diabelli, Anton	12
Kirmair, Friedrich Joseph	12
Gäde, Theodor	10
Beethoven, Ludwig van	9
Köhler, Gottlieb Heinrich	9
Moscheles, Ignaz	9
Carulli, Ferdinando	8
Drouet, Louis	7
Gebauer, Etienne-François	7
Hummel, Johann Nepomuk	7
Latour, Francis Tatton	7
Kalkbrenner, Friedrich	7
Chancourtois	6
Cramer, Johann Baptist	6
Seidel, Friedrich Ludwig	6
Bédard, Jean Baptiste	5
Hellwig, Ludwig	5
Klein, Friedrich Wilhelm	5
Krause, Johann Heinrich	5
Löbmann, Franz	5
Pleyel, Camille	5
Plothow, Friedrich Wilhelm	5
Dorn, Heinrich	4

Bearbeiter	Zahl der Bearbeitungen
Jäger, Christian	4
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	4
Riotte, Philipp Jakob	4
Schmitt, Aloys	4
Toulou, Jean Louis	4
Walter	4
Wollank, Friedrich	4
Wustrow, Albert Ferdinand	4

Anmerkung zur Datenbank *Verzeichnis der Berliner Musikverlagserzeugnisse zum Opernrepertoire 1815–1828* unter: https://doi.org/10.25366/2024.105:

Die Opernbearbeitungen wurden primär anhand ihrer Titel den jeweiligen Bühnenwerken zugeordnet. Da viele nicht überliefert sind, ist die Gewährleistung einer einwandfreien Zuordnung nicht möglich. Zugehörige Verlagsnummern, die in der Datenbank enthalten sind, wurden mit Hilfe von Bibliothekskatalogen sowie RISM ermittelt. In Bibliotheken ausfindig gemachte Opernbearbeitungen, zu denen sich keine zeitgenössische Quelle finden ließ, wurden aufgrund ihrer Verlagsnummern datiert und in die Datenbank aufgenommen, sofern es sich um Bearbeitungen aus dem erforschten Zeitraum handelte.[1] Die Vergabe der Verlagsnummer außerhalb des erforschten Zeitraums kann dennoch nicht ausgeschlossen werden. In der Datenbank sind folgende Abkürzungen zu finden:

HmL	*Handbuch der musikalischen Literatur*
BN	*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*
VZ	*Vossische Zeitung* (*Königlich privilegierte Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*)
LZ	*Leipziger Zeitung*
AmZ	*Allgemeine musikalische Zeitung*
BamZ	*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*
MfgS	*Morgenblatt für gebildete Stände*
BS	*Berliner Schnellpost*

[1] Zur Datierung wurde verwendet: Deutsch, *Musikverlagsnummern*, S. 21; Elvers, *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, S. 293–295 und Dorfmüller, *Über wandelnde Stichplatten und doppelte Plattennummern*, S. 130–131.

ZfdeW	*Zeitung für die elegante Welt*
Freim.	*Der Freimüthige*
Th.-Ztg.	*Theater Zeitung* (Berlin)
DB	*Deutscher Beobachter oder privilegierte hanseatische Zeitung*
JaZ	*Jenaische allgemeine Literaturzeitung*
DAZ	*Abendzeitung* (Dresden)
Anz.	Anzeiger
Intel.-Bl.	Intelligenzblatt
Beil.	Beilage
Verz.	Verzeichnis