



VALSES
DE
l'université de Heidelberg
pour le
PIANO FORTE
Composée
PAR
F. KOHLENBERGER.

Chez le Compositeur. *VI^e Edition.*

F. C. Kohlenberger

**Valses de l'université de Heidelberg
für Klavier zu zwei Händen**

Herausgegeben von
Anastasia Eckert, Felicitas Julia Hübner,
Fabienne Kathrin Knittel
und Rüdiger Thomsen-Fürst



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

F. C. Kohlenberger

Valses de l'université de Heidelberg
für Klavier zu zwei Händen

F. C. Kohlenberger

Valses de l'université de Heidelberg
für Klavier zu zwei Händen

Herausgegeben von

Anastasia Eckert, Felicitas Julia Hübner,
Fabienne Kathrin Knittel
und Rüdiger Thomsen-Fürst



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Publiziert bei heiBOOKS,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS, der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>, dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: [urn:nbn:de:16-heibooks-book-914-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:16-heibooks-book-914-9)
doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.914>

Text © 2022, Anastasia Eckert, Felicitas Julia Hübner,
Fabienne Kathrin Knittel und Rüdiger Thomsen-Fürst

Umschlagillustration: F. C. Kohlenberger, *Valses de l'université de Heidelberg pour le Piano Forte* [...] *VIte Edition*, Selbstverlag o.O. u. J., Titelblatt (Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, AF 11702; rf)

ISBN 978-3-948083-43-4 (Softcover)
ISBN 978-3-948083-42-7 (PDF)

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe von François Kohlenbergers *Valses de l'université de Heidelberg* entstand als Gruppenhausarbeit zu der Übung *Musikwissenschaftliche Editions-techniken*, die im Wintersemester 2017/18 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg unter meiner Leitung stattgefunden hatte.

Ausgangspunkt der Hausarbeit war ein Exemplar des mutmaßlichen Erstdrucks der Kohlenbergerschen Walzer aus meinem Besitz. Die Aufgabe für die Studierenden bestand darin, ausgehend von diesem Druck weitere musikalische Quellen zu recherchieren und eine Ausgabe mit der Methodik einer wissenschaftlichen Edition zu erstellen.

Da über den Komponisten keinerlei biografische Informationen vorlagen, galt es auch diese zu ermitteln. Außerdem sollten die Walzer in einen historischen Kontext eingeordnet werden. Nicht zuletzt stellte sich die Frage, worin der im Titel der Komposition apostrophierte Bezug des Werkes zur Universität Heidelberg besteht.

Die Arbeitsgruppe, die sich im Anschluss an die Veranstaltung formierte, bestand zunächst aus insgesamt fünf Studierenden. Da sich aber bald zeigte, dass der Arbeitsaufwand enorm sein und den Rahmen des für eine Hausarbeit Üblichen weit übersteigen würde, reduzierte sich die Gruppe schließlich auf drei Studentinnen.

Das Ergebnis der Arbeit ist nun nicht nur ein genaueres Wissen über die Lebensumstände des Komponisten, die Rolle des Tanzes im akademischen Leben des 19. Jahrhunderts, sondern auch eine Neuausgabe von Kohlenbergers Heidelberger Universitätswalzern, die auch zum Musizieren und Tanzen einlädt.

Nach Fertigstellung der Arbeit sind nun neue Informationen zu dem Komponisten

im OPAC des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) verfügbar (<https://opac.rism.info/index.php?id=4&L=1>). Diese betreffen seinen Namen sowie Geburtsort und Lebensdaten. Demnach lautet der vollständiger Name François Charles Joseph Kohlenberger, wobei F. C. und Franciscus Carl Joseph Kohlenberger Namensvarianten sind. Als Schaffensjahre bzw. Lebensdaten sind der 30. Dezember 1814 als Geburtsdatum und der 19. Juni 1895 als Sterbedatum angegeben. Der Klavierbauer, Komponist und Händler sei in Wald-Michelbach geboren und in Genf gestorben. Diese neuen Informationen bestätigen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit weitgehend. Das hessische Wald-Michelbach ist nahe Heidelberg gelegen, diese geografische Nähe könnte zumindest ein Anlass für die Komposition der *Heidelberger Universitätswalzer* gewesen sein.

Schwetzingen im August 2021

Rüdiger Thomsen-Fürst

Danksagung

Die HerausgeberInnen möchten sich an dieser Stelle bei allen Personen, Institutionen und Archiven ganz herzlich bedanken, die diese Projektarbeit mit Material, Auskünften, Anregungen und anderen Hilfestellungen unterstützt haben. Dieser Dank gilt insbesondere Herrn Gabriel Meyer (Archiv der Universität Heidelberg), Diana Weber (Stadtarchiv Heidelberg), Jacques Tchamkerten (Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève), Paul-Philippe Meyer (Mulhouse, Professeur agrégé honoraire en musique de l'Université de Haute-Alsace, fondateur et directeur du Choeur et de l'Orchestre de l'UHA jusqu'en 2018, membre du CRESAT [Centre de Recherches sur les Economies, les Sociétés, les

Arts et les Techniques], membre de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Alsace) sowie Frau PD Dr. phil. Stephanie Schrödter (Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg). Dem Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg sei für die großzügige Reproduktionsgenehmigung des Gemäldes von Carl Rottmann gedankt.

Ein großer Dank gebührt auch Frau Sanja Aleksic für das Korrekturlesen des Notentextes und die Hilfe beim Layout des Notensatzes. Ohne die Unterstützung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität hätte diese Arbeit nicht gedruckt werden können. Bei dem Team von hei-BOOKS lag das Vorhaben in bewährten Händen.

Heidelberg im August 2021

Die HerausgeberInnen

Inhalt

Vorwort/Danksagung	V
Fabienne Kathrin Knittel François Kohlenberger – Leben und Werk	IX
Anastasia Eckert Tanz und Walzer. Geschichte und Entwicklung eines Gesellschaftstanzes im 19. Jahrhundert	XXI
Felicitas Julia Hübner Tanz an der Universität Heidelberg im 19. Jahrhundert	XXXI
François Kohlenberger <i>Valses de l'université de Heidelberg</i>	1
Fabienne Kathrin Knittel Kritischer Bericht	11

François Kohlenberger – Leben und Werk

Fabienne Kathrin Knittel

Einleitung

Es liegen insgesamt eher wenige Informationen über François Kohlenberger vor. Der Name Kohlenberger erscheint beispielsweise in Zeitungsanzeigen und dabei ist zunächst nicht eindeutig ersichtlich, ob es sich bei den verschiedenen Namensnennungen um den Komponisten der *Valses de l'université de Heidelberg* handelt.¹ Ein Großteil des Wissens über Kohlenbergers Biografie lässt sich den Einträgen und Verweisen im *Journal de Genève* entnehmen. Besonders häufig und aufschlussreich sind dabei die Verkaufsanzeigen des Klavierbauers und Händlers Kohlenberger, denn aus ihnen lassen sich die groben Züge seines beruflichen Werdegangs rekonstruieren. Informationen zu seiner privaten Lebenssituation liefern unter anderem Hochzeits- oder Sterbeannoncen aus seinem Umfeld.

Biografie – Zeitliche und geografische Einordnung

Kohlenbergers familiäre Situation

Erstmals erscheint der Name des Musikalienhändlers François Kohlenberger am

30. Oktober 1853 im *Journal de Genève*.² Dort ist seine Eheschließung mit der Genferin Charlotte Elisab[eth] Eléonore d'Ivernois an zweiter Stelle unter den »zivilen Hochzeiten« aufgeführt. Neben Kohlenbergers erstem Vornamen, werden in der Hochzeitsliste seine ursprüngliche Herkunft aus Hessen sowie der Beruf seiner Frau als Emaille-Malerin erwähnt.³ Die Todesanzeige von Charlotte Kohlenberger, geborene d'Ivernois, findet sich am 17. Februar 1892 in der Genfer Tageszeitung.⁴ Aus der Aufführung der Trauernden kann geschlossen werden, dass das Paar mehrere Kinder hatte, die zum Todeszeitpunkt ihrer Mutter erwachsen waren und selbst Familien hatten. Da die Verstorbene neben ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter auch als Großmutter, Schwester, Tante und Schwägerin wertgeschätzt wurde, muss das Ehepaar mindestens ein Enkelkind gehabt haben. Zudem hatten folglich beide, Charlotte und François, Geschwister, die ihrerseits mindestens ein Kind hatten. Aufgrund der Todesanzeige lassen sich Vermutungen hinsichtlich des Geburtsdatums F. C. Kohlenbergers anstellen. Seine Frau sei im Alter von 58 Jahren verstorben.⁵ Demnach muss sie 1833 oder 1834 geboren sein, sodass ihr Heiratsalter entsprechend 19 oder 20 Jahre betrug. Das wird durch die Ergebnisse einer anderen Recherche bestätigt, der zufolge sie 1834 als erstes Kind von Pierre-Emile und Ebraïne Charlotte Roux d'Ivernois aus dem schweizerischen Genf geboren wurde.⁶ Das Hei-

¹ In den verschiedenen zur Verfügung stehenden Quellen wurden unterschiedliche Abkürzungen der Vornamen Kohlenbergers genannt. Varianten waren unter anderem F., F. C. und F.-C.-J. Kohlenberger. Der erste Vorname ist mit François aufzulösen, die französierte Form von Franz. In der vorliegenden Arbeit wird angenommen, dass es sich bei den verschiedenen Namensnennungen um eine einzige Person handelt. Die Vereinheitlichung lässt sich damit rechtfertigen, dass Kohlenberger in früheren Ausgaben seiner Kompositionen F. C. und bei späteren Ausgaben F. vermerkte. Das ist sowohl bei dem *Galop du chemin de fer alsacien* als auch bei den *Valses de l'université de Heidelberg* der Fall., vgl. Paul-Philippe Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, in: *Mulhouse Gare Centrale*. 22.11.2011 → 17.01.2012, Mülhausen 2011, S. 37, <https://issuu.com/media.pop/docs/mulhouse-gare-centrale/6>, zugegriffen am 30.06.2018; Für eine Beschreibung der Titelblätter der Quellen **A** und **B**, siehe Kritischer Bericht.

² Vgl. Anzeige vom 30. Oktober 1853, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 24/256 (1853), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1853_10_30/4, zugegriffen am 02.10.2020.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Anzeige vom 17. Februar 1892, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 63/41 (1892), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1892_02_17/4, zugegriffen am 02.10.2020.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Die verschiedenen Quellen, auf welchen die Ergebnisse der angeführten Recherche basieren, konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eingesehen werden. Folglich werden sie unter Vorbehalt zitiert., vgl. Richard John Ruban,

ratsalter von Charlotte Kohlenberger lag somit unter dem Durchschnitt, denn im 19. Jahrhundert heirateten Frauen meist mit 22 oder 23 Jahren.⁷ Im Vergleich dazu waren Männer bei ihrer Hochzeit durchschnittlich 24 oder 25 Jahre alt.⁸ Unter der Annahme, dass François Kohlenberger als erwachsener Mann heiratete, lässt sich der mögliche Geburtszeitraum weiter eingrenzen. Im Hessen des 19. Jahrhunderts galt man beispielsweise mit 21 Jahren als volljährig,⁹ demnach müsste Kohlenberger spätestens 1832 geboren sein und war somit älter als seine Frau. Einwanderer, wie Kohlenberger als gebürtiger Hesse einer war, heirateten in der Schweiz des 19. Jahrhunderts später als Einheimische.¹⁰ Weitere Einflussfaktoren für das Heiratsalter waren die finanzielle Situation, das kulturelle und konfessionelle Umfeld und, ob in einer städtischen oder ländlichen Region gelebt wurde.¹¹ Finanzielle Unabhängigkeit konnte beispielsweise durch eine Anstellung in einem Unternehmen oder durch die Gründung einer Firma erreicht werden. Aus der Kombination der verschiedenen Faktoren erweitert sich der potenzielle Geburtszeitraum F. C. Kohlenbergers auf Mitte oder Ende der 1820er-Jahre. Der geschätzte Zeitraum zwischen 1820 und 1832 konnte jedoch durch keine Quellen verifiziert werden. Die andere, bereits erwähnte Recherche

kam zu dem Ergebnis, Kohlenberger sei 1814 geboren worden.¹² Wenn die Geburtsjahre 1814 und 1834 stimmen, dann bestand ein relativ großer Altersunterschied zwischen den Ehepartnern. Möglicherweise war es dann für François Kohlenberger nicht die erste Ehe und Charlotte könnte sich mit um bereits vorhandene Kinder aus seiner ersten Ehe gekümmert haben. Aber das sind nur Überlegungen, die nicht belegt werden konnten.

Hinweise auf weitere Familienmitglieder liefert die Todesanzeige des Juweliers Jean d'Ivernois vom 28. November 1885 im *Journal de Genève*.¹³ Er ist im Alter von 43 Jahren verstorben.¹⁴ Geboren wurde Jean Samuel d'Ivernois 1842 und er heiratete im Jahr 1866 Phillipine Mary (1837–1899).¹⁵ Unter den an seinem Tod Anteilnehmenden ist Kohlenberger mit seiner Familie aufgeführt.¹⁶ Jean d'Ivernois war der jüngere Bruder von Charlotte Elizabeth Eléonore Kohlenberger und somit François Kohlenbergers Schwager.¹⁷

1866 wurde zwischen dem 31. Januar und dem 03. Februar die Genferin Mathilde Kohlenberger auf der rechten Uferseite der Rhône geboren.¹⁸ Wie im Rahmen der Betrachtung der Karriere von F. C. Kohlenberger ersichtlich werden wird, war sein Geschäft auf dieser Seite des Flusses ange-

»*Ribbon*«. *The Ruban Family Story. Part II – The Book of Samuel – Samuel E. Ruban (1832–1903)*, <https://rubanfamily.wordpress.com/part-ii-the-book-of-samuel-samuel-e-ruban-1832-1903/>, zugegriffen am 03.10.2020.

⁷ Vgl. Anne-Lise Head-König, Art. »Ehe. Das Heiratsalter«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, übersetzt von Christoph Neuenschwander, Stand: 03.10.2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007975/2013-10-03/>, zugegriffen am 02.10.2020.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Art. »Volljährigkeit«, in: *GenWiki*, Stand: 25.05.2019, <http://wiki-de.genealogy.net/Volljährigkeit>, zugegriffen am 02.10.2020.

¹⁰ Vgl. Head-König, Art. »Ehe. Das Heiratsalter«, in: *HLS*.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Ruban, »*Ribbon*«. *The Ruban Family Story. Part II*.

¹³ In der Anzeige selbst steht »bijonier«; ein Bijoutier ist ein Juwelier, vgl. Anzeige vom 28. November 1885, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 56/281 (1885), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1885_11_28/4, zugegriffen am 03.10.2020.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Ruban, »*Ribbon*«. *The Ruban Family Story. Part II*.

¹⁶ Vgl. Anzeige vom 28. November 1885, in: *Journal de Genève*.

¹⁷ Vgl. Ruban, »*Ribbon*«. *The Ruban Family Story. Part II*.

¹⁸ Vgl. Anzeige vom 04. Februar 1886, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, Nr. 57/29 (1886), S. 3, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1886_02_04/3, zugegriffen am 03.10.2020.

siedelt. Es erscheint unwahrscheinlich, dass Mathilde die Tochter von Charlotte und François Kohlenberger war, denn zum Zeitpunkt ihrer Geburt war Charlotte bereits über 50 Jahre alt. Allerdings könnte Mathilde ihre Enkelin gewesen sein.

Einer der letzten Hinweise auf die Familie Kohlenberger stellt das Stellenangebot für eine Köchin vom 28. Juli 1894 dar, wobei sich die Ansprechpartner für Interessentinnen am Place de la Taconnerie, 5 befanden.¹⁹ Da auch das Geschäft des Klavierhändlers Kohlenberger am Ende an diesem Ort angesiedelt war, handelt es sich um die gleiche Person.²⁰

Die Todesanzeige von Kohlenberger ist am 21. Juni 1895 im *Journal de Genève* zu finden.²¹ Darin werden die Mitglieder der *Société fédérale de gymnastique, Section de Genève-Ville* dazu aufgerufen, dem Trauerzug von »F.-C.-J. Kohlenberger« beizuwohnen, dem Vater ihres Kollegen und Freundes Sylvestre Kohlenberger.²²

Kohlenbergers beruflicher Werdegang

François Kohlenbergers beruflicher Werdegang lässt sich ebenfalls aus den Anzeigen des *Journal de Genève* rekonstruieren. Seine geschäftlichen Tätigkeiten als Klavierstimmer, -händler und -reparateur lassen sich in drei große Phasen untergliedern, da er mit seinem Geschäft innerhalb der Stadt Genf mehrmals umgezogen ist: Die erste Phase war in der Route de Carouge, erst mit der Hausnummer 231, dann 30; die zweite in der Rue (Basse) du Marché, 20 und die dritte am Place de la Taconnerie, 5.²³

Die früheste Verkaufsanzeige, die im Rahmen des Projektes ausfindig gemacht werden konnte, stammt vom 26. November 1862.²⁴ Darin wird berichtet, dass Kohlenberger fast vier Jahre als Klavierstimmer bei Herrn Adolphe Frey tätig war und nun diese Anstellung aufgegeben hatte, um sich selbstständig zu machen. Kohlenbergers Geschäft befand sich zu dieser Zeit in der Route de Carouge, 231 in der dritten Etage und er richtete seine Annonce vor allem an die Klavierbesitzer sowie an die Musiklehrer. Aus Werbegründen pries er die Schnelligkeit seiner Dienste und die moderaten Preise an. Zudem kümmerte er sich um alle bei den Instrumenten anfallenden Reparaturen.²⁵ Um Kontakt zu Kohlenberger aufzunehmen, konnten sich Kunden – außer an Kohlenberger selbst – an den Buchhändler Herrn Georg in der Corraterie, 10 oder an Herrn Gex und seine Geschäftspartner am Quai des Bergues, 25 wenden.²⁶ Die Anzeige des 26. Novembers wurde zwei weitere Male veröffentlicht – am 21. Dezember 1862 und am 01. Januar 1863.²⁷

33/281 (1862), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1862_11_26/4, zugegriffen am 03.10.2020; Anzeige vom 19. Januar 1873, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 44/16 (1873), S. 3, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1873_01_19/3, zugegriffen am 03.10.2020; Anzeige vom 27. November 1877, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 48/279 (1877), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1877_11_27/4, zugegriffen am 03.10.2020; Anzeige vom 19. Januar 1889, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 60/16 (1889), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1889_01_19/4, zugegriffen am 04.10.2020.

²⁴ Vgl. Anzeige vom 26. November 1862, in: *Journal de Genève*.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. Anzeige vom 21. Dezember 1862, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 33/303 (1862), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1862_12_21/4, zugegriffen am 03.10.2020; Anzeige vom 01. Januar 1863, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 34/01 (1863), S. 4, <https://www.letempsarchives.ch/>

¹⁹ Vgl. Anzeige vom 28. Juli 1894, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 65/177 (1894), S. 4, http://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1894_07_28/4, zugegriffen am 03.10.2020.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. Anzeige vom 21. Juni 1895, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 66/146 (1895), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1895_06_21/4, zugegriffen am 03.10.2020.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. u. a. Anzeige vom 26. November 1862, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*,



Abb. 1: *Plan de la ville de Genève*. Genève : F. Richard, 1870. Bibliothèque de Genève, CIG 39G 40, <https://doi.org/10.3931/e-rara-90975>

Die nächste erhaltene Anzeige wurde am 19. Januar 1873 publiziert.²⁸ Die Geschäftsräume befanden sich nun in der Route de Carouge, 30 und als weitere Ansprechpartner werden die Herren Vérésoff und Garrigues am Place Bel-Air im ancien Hôtel des postes genannt. Nun wies sich Kohlenberger explizit als Klavierstimmer und -reparateur aus. Als besondere Referenz nannte er allerdings weiterhin seine vergangene Anstellung bei Herrn Frey.²⁹

Einen Umzug der Geschäftsräume in die dritte Etage der Rue Basse du Marché, 20 lässt erstmals die Anzeige vom 27. November 1877 im *Journal de Genève* erken-

nen.³⁰ Wann genau der Umzug innerhalb dieser viereinhalb Jahre zwischen den erhaltenen Anzeigen erfolgte, ist unklar. Auf einem Stadtplan von Genf aus dem Jahr 1870 wird deutlich, dass Kohlenbergers Geschäft sich nun im Stadtzentrum befand, was zunächst für einen wirtschaftlichen Erfolg seiner Tätigkeiten spricht.³¹ Allerdings erwähnte Kohlenberger in der Anzeige vom 27. November 1877 eine kommerzielle Krise, die ihn zu besonders niedrigen Verkaufspreisen zwang. Möglicherweise waren der Umzug und eventuell höhere Mietpreise für den Laden eine starke finanzielle Belastung. Zum Verkauf standen all seine Klaviere, die etwa aus

[page/JDG 1863 01 01/4](#), zugegriffen am 03.10.2020.

²⁸ Vgl. Anzeige vom 19. Januar 1873, in: *Journal de Genève*.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Anzeige vom 27. November 1877, in: *Journal de Genève*.

³¹ Vgl. Abbildung 1, *Plan de la ville de Genève*. Genève : F. Richard, 1870. Bibliothèque de Genève, CIG 39G 40, <https://doi.org/10.3931/e-rara-90975>, zugegriffen am 8.11.2021.

Fabriken in Berlin, Braunschweig und Paris stammten. Zur besseren Vermarktung nannte er in der Anzeige Besonderheiten der Instrumente: Jene aus Berlin waren von Westermann & Co., der Eigentümer dieser Flügel- und Pianoforte-Fabrik war G[ustave] Willmans, und jene aus Braunschweig waren nach dem System von Steinway in New York kreuzsaitig bespannt.³²

Die finanzielle Krise wurde jedoch überwunden, was die Verkaufsanzeige vom 16. Dezember 1879 zeigt.³³ Die darin aufgeführten Leistungen Kohlenbergers sind Austausch, Stimmung und Reparatur von Klavieren. Erneut verwies er auf die Klaviere aus Berlin von Westermann & Co. sowie die nach dem System von Steinway als der größten New Yorker Firma gefertigten Instrumente. Dabei sprach er wieder die neuartige Technik der kreuzsaitigen Bespannung der Instrumente und der daraus resultierenden klanglichen Überlegenheit dieser Modelle an. Den Pariser Bezug konkretisierte er durch das Erwähnen der Firma Pleyel und pries abermals seine moderaten Preise an.³⁴

In neun weiteren Anzeigen zwischen dem 03. Dezember 1882 und dem 13. November 1887 nannte Kohlenberger die Straße nur noch Rue du Marché.³⁵ Es dürfte sich um die gleiche Adresse handeln und

lediglich das »Basse« in der Straßenbenennung scheint weggelassen worden zu sein, da sich Hausnummer und Etage nicht geändert haben. Auf dem Stadtplan von 1870 ist die Straße als »Rue du Marché« aufgeführt.³⁶ Exemplarisch für Kohlenbergers Verkaufsanzeigen aus dieser Zeit kann jene vom 03. Dezember 1882 betrachtet werden.³⁷ Als Dienstleistungen sind Verkauf, Vermietung, Austausch, Stimmung und Reparatur von Klavieren aufgeführt. Kohlenberger bezeichnet sich selbst als »facteur et marchand de pianos« – als Klavierhersteller und -händler.³⁸ Wie in dieser Anzeige, betonte er häufig die Herkunft vieler Instrumente in seinem Sortiment aus den großen deutschen Fabriken, beispielsweise aus Berlin. Unter den vielfältigen Modellen befanden sich unter anderem kreuzsaitig bespannte Klaviere, aber auch Konzertflügel mit doppelt kreuzsaitiger Bespannung etwa des schlesischen Herstellers Eduard Seiler aus Liegnitz. Die Instrumente zeichneten sich laut Kohlenberger nicht nur durch ihre solide Bauweise und ihre äußere Eleganz aus, sondern auch durch die Reinheit und Weichheit ihres Klanges. Beispielhaft für seine niedrigen Preise nannte er 885 fr für ein Klavier mit einem Rahmen ganz aus Eisen. Das elegante Erscheinungsbild resultiere aus einer Verkleidung aus schwarzem, geschnitztem Holz und auch das Innere besteche durch einen guten, soliden Bau.³⁹

Unter anderem bewarb Kohlenberger in der Anzeige vom 05. November 1885 aus altem Eichenholz geschnitzte Klaviere von der Firma Rosenkranz in Dresden.⁴⁰

³² Vgl. Anzeige vom 27. November 1877, in: *Journal de Genève*; Pianoforte-makers in Germany - w -, http://www.lievementbeeck.eu/Pianoforte-makers_Germany_w.htm, zugegriffen am 17.10.2020.

³³ Vgl. Anzeige vom 16. Dezember 1879, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 50/296 (1879), S. 3, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1879_12_16/3, zugegriffen am 04.10.2020.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass es weitere Anzeigen mit dieser Adresse gab. Die Erscheinungsdaten der betrachteten Anzeigen sind: 03. Dezember 1882, 17. Dezember 1882, 18. Oktober 1885, 22. Oktober 1885, 05. November 1885, 08. November 1885, 01. Dezember 1885, 06. Februar 1887, 13. November 1887.

³⁶ Vgl. Abbildung 1: *Plan de la Ville de Genève*.

³⁷ Vgl. Anzeige vom 03. Dezember 1882, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, Nr. 53/286 (1882), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1882_12_03/4, zugegriffen am 04.10.2020.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. u. a. Anzeige vom 05. November 1885, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 56/261 (1885), S. 4, <https://www.letempsarchi>

Weiter wurden Stutzflügel angeboten, die sich aufgrund ihrer geringeren Größe gut für das häusliche Musizieren des Bürgertums eigneten.⁴¹

Mit dem Umzug der Geschäftsräume in die zweite Etage des Place de la Taconnerie, 5 beginnt die dritte Phase von Kohlenbergers Tätigkeiten. Erstmals belegt ist sie mit der Zeitungsannonce im *Journal de Genève* vom 19. Januar 1889.⁴² Entsprechend muss der Umzug zwischen dem 13. November 1887 – mit der letzten bekannten Anzeige aus der Rue du Marché – und dem 19. Januar 1889 erfolgt sein. Da in der Anzeige aus dem Januar 1889 jedoch kein Hinweis auf eine Neueröffnung oder einen Umzug zu finden ist, liegt die Vermutung nahe, dass er bereits eine Weile zurücklag. Aus der Zeit vom Place de la Taconnerie sind weitere Verkaufsanzeigen im *Journal de Genève* erhalten.⁴³

1893 kündigte Kohlenberger in vier erhaltenen Anzeigen die Schließung seiner Geschäftsräume an.⁴⁴ Prinzipiell könnte die Geschäftsaufgabe altersbedingt gewesen sein. Zwar ist kein genaues Geburtsdatum bekannt, dennoch dürfte Kohlenberger aufgrund seiner Hochzeit 1853 im Jahr 1893 mindestens 61 Jahre alt gewesen sein. Glaubt man der bereits angeführten Recherche, die von dem Geburtsjahr 1814 ausgeht, so wäre er bereits 79 Jahre alt. Allerdings wurden alle Instrumente per Liquidationsverkauf angeboten, was eine schlechte finanzielle Lage und drohende

Insolvenz nahelegt.⁴⁵ Die Klaviere stammten von den besten Herstellern und waren auf Ausstellungen ausgezeichnet worden.⁴⁶ Möglicherweise aufgrund der finanziellen Not des Ladeninhabers wurden sie unter dem Einkaufspreis angeboten.⁴⁷ Kohlenberger dürfte es gelungen sein, die wirtschaftliche Lage seines Unternehmens wieder ins Positive zu wenden, wie es ihm zuvor schon einmal gelungen war. Diese Vermutung wird durch die Tatsache bestärkt, dass er die geplante Schließung nicht in die Tat umsetzte, denn bereits vier Monate nach der Ankündigung der Geschäftsaufgabe vom 30. August 1893, erschien am 24. Dezember erneut eine Verkaufsanzeige.⁴⁸

Den letzten erhaltenen Hinweis auf Kohlenbergers Geschäftstätigkeiten, der im Rahmen des Projektes aufgefunden gemacht werden konnte, stellt die Verkaufsanzeige im *Journal de Genève* vom 03. Januar 1894 dar.⁴⁹

Wie den verschiedenen Zeitungsanzeigen zu entnehmen ist, waren die Geschäftsräume generell nur am Nachmittag geöffnet. Möglicherweise war Kohlenberger vormittags in Genf als Klavierstimmer unterwegs, oder er lieferte die verkauften Klaviere aus. 1889 beschränkten sich die Öffnungszeiten beispielsweise auf 13 bis

[ves.ch/page/JDG_1885_11_05/4](https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1885_11_05/4), zugegriffen am 04.10.2020.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. Anzeige vom 19. Januar 1889, in: *Journal de Genève*.

⁴³ Vgl. u. a. Anzeigen vom 27. Oktober 1889, 19. Januar 1889, 12. August 1890, 27. Dezember 1891, 30. März 1892, 24. Dezember 1893, 27. Dezember 1893, 03. Januar 1894.

⁴⁴ Auch hier kann nicht ausgeschlossen werden, dass es weitere Anzeigen gab. Die Erscheinungsdaten der betrachteten Anzeigen sind: 26. Januar 1893, 28. Januar 1893, 25. August 1893, 30. August 1893.

⁴⁵ Vgl. u. a. Anzeige vom 26. Januar 1893, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 64/22 (1893), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1893_01_26/4, zugegriffen am 05.10.2020.

⁴⁶ »Ces pianos proviennent des meilleurs fabricques, primées à toutes les expositions«, ebd.

⁴⁷ Vgl. u. a. ebd.

⁴⁸ Vgl. Anzeige vom 24. Dezember 1893, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 64/304 (1893), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1893_12_24/4, zugegriffen am 05.10.2020.

⁴⁹ Vgl. Anzeige vom 03. Januar 1894, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 65/02 (1894), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1894_01_03/4, zugegriffen am 05.10.2020.

20 Uhr und auch 1894 hatte das Geschäft nur am Nachmittag geöffnet.⁵⁰

Bis zuletzt präsentierte Kohlenberger unter anderem eine große Auswahl an in Deutschland hergestellten Klavieren, darunter solche aus Berlin, Dresden, Koblenz und Heilbronn.⁵¹ Mit ihrer kreuzsaitigen Bespannung, dem in Gänze gusseisernen Rahmen und dem Ambitus von sieben Oktaven waren die angebotenen Instrumente damals modern.⁵²

Kohlenberger richtete die Anzeigen genauso an Musiklehrer wie an Amateure im Klavierspiel – einfach an alle, die er von der Perfektion seiner Instrumente, ihrem weichen, vollen Klang und der angenehmen Spielbarkeit überzeugen konnte.⁵³ Vielleicht ist der Bezug von Kohlenberger zu Heidelberg im Kontext seiner Tätigkeit als Klavierhändler zu sehen. Er könnte durch Deutschland oder andere Länder gereist sein, um neue Instrumente für seinen Verkauf ausfindig zu machen.

Die Kompositionen Kohlenbergers

Insgesamt sind mehrere Kompositionen und Arrangements für das Pianoforte von F. C. Kohlenberger überliefert. Die erhaltenen gedruckten Werke des Komponisten wurden im Selbstverlag publiziert. Eine genaue Beschreibung der *Valses de l'université de Heidelberg* findet sich im Rahmen der Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht dieser Publikation. Im Folgenden wird der Fokus auf die anderen Werke des Komponisten gelegt und ledig-

lich ein kurzer Einblick in die Walzer gegeben.

Kohlenberger dürfte die meisten der Kompositionen und Arrangements als Beigabe für Kunden im Rahmen seiner Tätigkeit als Klavierstimmer und -händler geschrieben haben. Dafür spricht die Tatsache, dass die erhaltenen Werke hinsichtlich ihres Schwierigkeitsgrades auch von musikalisch gebildeten Laien gespielt werden konnten. Unterstützt wird diese These durch die wechselnden Widmungsträger in den unterschiedlichen Ausgaben der Werke. Die *Valses de l'université de Heidelberg* wurden beispielsweise in ihrer ersten Ausgabe von etwa 1840 Catharina Baust gewidmet.⁵⁴ Die sechste Ausgabe erschien Schätzungen zufolge 1850.⁵⁵ Aus der Neuausgabe lässt sich schließen, dass die Komposition damals relativ erfolgreich war. In der späteren Ausgabe ist die Widmungsträgerin Madame Caroline Ajmon aus Sitten in der Schweiz.⁵⁶ Aus den 1840er-Jahren liegen keine Hinweise über Kohlenbergers Tätigkeiten vor. Möglicherweise war er während seines Studiums oder seiner Ausbildung in Heidelberg und wurde daraufhin zur Komposition der Universitätswalzer inspiriert.

⁵⁰ Vgl. u. a. ebd.; Anzeige vom 27. Oktober 1889, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 60/254 (1889), S. 4, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1889_10_27/4, zugegriffen am 05.10.2020.

⁵¹ Vgl. Anzeige vom 27. Dezember 1891, in: *Journal de Genève. National, politique et littéraire*, 62/306 (1891), S. 6, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1891_12_27/6, zugegriffen am 05.10.2020.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. Anzeige vom 27. Oktober 1889, in: *Journal de Genève*.

⁵⁴ Vgl. F. C. Kohlenberger, *Valses de l'université de Heidelberg*, [o. O., um 1840], https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=kat_de.pl&dokid=bb:T00003390, zugegriffen am 19.09.2021.

⁵⁵ Vgl. F. C. Kohlenberger, *Valses de l'université de Heidelberg*, [o. O., 1850], <https://catalogue.cmg.ch/Search/Detail/70971?query=kohlenberger&size=50&page=%20%3F%3F%3F>, zugegriffen am 19.09.2021.

⁵⁶ Vgl. ebd.

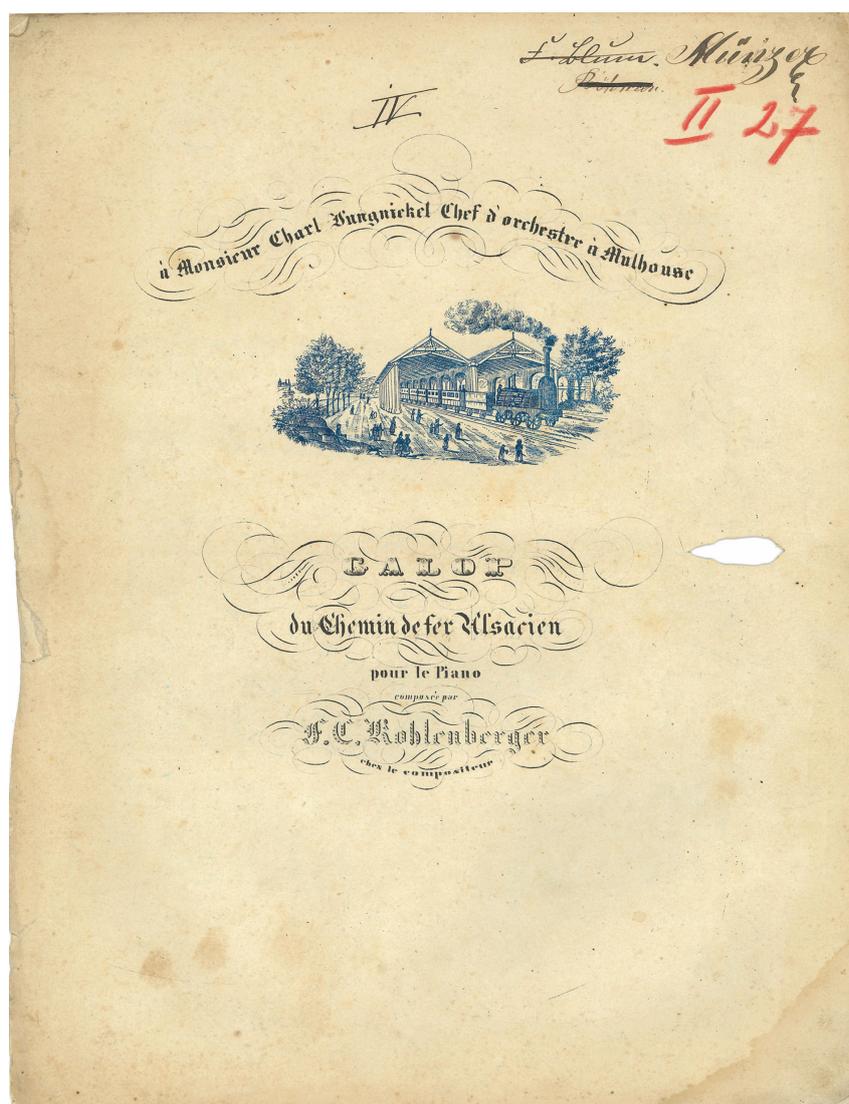


Abb. 2: F. C. Kohlenberger, *Galop du chemin de fer Alsacien*, Titel
Privatbesitz

Ein weiteres Werk Kohlenbergers ist der *Galop du chemin de fer alsacien*. Die Komposition könnte zum Anlass der Eröffnung der Bahnstrecke von Straßburg nach Basel entstanden sein, auch, wenn die Anwesenheit des Komponisten bei dem Ereignis in Mülhausen nicht belegt werden konnte.⁵⁷ Die einzelnen Nummern der

Komposition sind den Streckenabschnitten zugeordnet: Nr. 1 Straßburg – Schlettstadt; Nr. 2 Schlettstadt – Kolmar; Nr. 3 Kolmar – Mülhausen; Nr. 4 Mülhausen – Basel.⁵⁸

Die Thematik der Bahnstrecken und Eisenbahnen war zu der Zeit aktuell: Am

⁵⁷ Vgl. Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37; Ein Teil der im Folgenden angegebenen Informationen entstammt der E-Mail-Korrespondenz mit Herrn Paul-Philippe Meyer. Diese wiederum basiert auf der Broschüre *50ème anniversaire de la Concordia de Mulhouse* sowie dem Artikel von Marc

Schaefer im *Bulletin du Musée Historique et des Sciences Humaines* von 1966.

⁵⁸ Vgl. Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37; F. C. Kohlenberger, *Galop du chemin de fer alsacien*, [o. O., nach 1840], https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=kat_de.pl&dokid=bb:T00003389, zugegriffen am 19.09.2021.

06. August 1839 startete der erste Zug in Mülhausen um 4 Uhr morgens.⁵⁹ Die Uhrzeit wurde gewählt, um eine Menschenmenge an neugierigen Zuschauern zu vermeiden.⁶⁰ Die erste Lokomotive trug den Namen »Napoléon«, wurde von André Koechelin konstruiert und fuhr mit einer durchschnittlichen Geschwindigkeit von 48 km/h nach Lutterbach.⁶¹ Die Strecke Mülhausen – Thann wurde zwischen 1836 und 1839 von Nicolas Koechlin gebaut. Weiterhin hatte dieser seit 1833 die Vision einer Linie zwischen Dijon und Mülhausen, die als Gegenpart zur Strecke Paris – Straßburg fungieren sollte, denn diese Konkurrenzbeziehung war besonders in den 1830er-Jahren ein Thema.⁶² Von 1838 bis 1841 erbaute Nicolas Koechlin die Strecke Straßburg – Basel, welche sich durch ihre besondere Länge von 140 km auszeichnete.⁶³ Offiziell eröffnet wurde die Eisenbahnlinie am 15. September 1841, jedoch war sie bereits seit dem 22. August 1841 in Betrieb gewesen.⁶⁴ Nach der Eröffnung mehrerer Teilstrecken erfolgte 1845 die Ausweitung der Strecke bis nach Basel.⁶⁵

Ursprünglich war der *Galop du chemin de fer alsacien* Charles Théophile Jungnickel gewidmet.⁶⁶ Jungnickel stammte aus Zöpen in Sachsen, wurde dort am 24. August 1813 geboren, und verstarb am 27. Dezember 1877 in Mülhausen.⁶⁷ Dort war er Organist an der protestantischen Kirche, dem Temple Saint-Étienne, und ihm oblag

die Leitung von Chor und Orchester, so dass er musikalisch eine wichtige Position innehatte.⁶⁸ 1843 gründete er den Gesangsverein *Sainte-Cécile* und trug damit wesentlich zum Musikleben der Stadt bei.⁶⁹

Wie bei den Universitätswalzern liegt auch bei dem *Galop du chemin de fer alsacien* ein Wechsel der Widmungsträger bei den verschiedenen Ausgaben vor.⁷⁰ Von dieser Komposition ist unter anderem die zweite Ausgabe erhalten.⁷¹ Sie wurde nicht mehr Jungnickel, sondern Mademoiselle Sophie Wuerth gewidmet.⁷² Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass dem feierlichen Anlass entsprechend eine Orchesterfassung des *Galop du chemin de fer alsacien* existierte und jene für Klavier erst nachträglich im Selbstverlag des Komponisten für das häusliche Musizieren erschienen ist. Eine Orchestrierung wurde von Pierre Thilloy vorgenommen und stammt folglich nicht aus dem 19. Jahrhundert.⁷³

Wie bei den Universitätswalzern, handelt es sich auch bei dem Galopp um einen Tanz. Er wurde in den Pariser Salons des 19. Jahrhunderts, für gewöhnlich zum Abschluss eines Tanzabends oder zum Ende einer Quadrille hin getanzt.⁷⁴ Sein Name rührt von der Orientierung des Rhythmus an der Gangart des Pferdes her.⁷⁵

Darüber hinaus sind Arrangements von Kohlenberger in einer undatierten Sammlung mit Tanzbearbeitungen für Klavier aus dem 19. Jahrhundert enthal-

⁵⁹ Vgl. Nicolas Stoskopf, »Mulhouse et le train du futur 1839–2011«, in: *Mulhouse Gare Centrale. 22.11.2011 → 17.01.2012*, Mülhausen 2011, S. 12, 13, hier S. 12, <https://issuu.com/media.pop/docs/mulhouse-gare-centrale/6>, zugegriffen am 30.06.2018.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 12.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 12.

⁶² Vgl. ebd., S. 12, 13.

⁶³ Vgl. ebd., S. 12.

⁶⁴ Vgl. Kohlenberger, *Galop du chemin de fer alsacien*.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Vgl. ebd.; Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37.

⁶⁷ Vgl. ebd.; E-Mail-Korrespondenz mit Herrn Paul-Philippe Meyer; Kohlenberger, *Galop du chemin de fer alsacien*.

⁶⁸ Vgl. Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37.

⁶⁹ Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Herrn Paul-Philippe Meyer; Kohlenberger, *Galop du chemin de fer alsacien*.

⁷⁰ Vgl. Titelbilder, in: Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37.

⁷¹ Vgl. Kohlenberger, *Galop du chemin de fer alsacien*.

⁷² Vgl. Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37.

⁷³ Vgl. Katalog der Kompositionen von Pierre Thilloy, <https://www.pierrethilloy.com/catalogue-2/>, zugegriffen am 01.10.2020.

⁷⁴ Vgl. Meyer, »Galop du chemin de fer alsacien«, S. 37.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 37.

ten.⁷⁶ Da der Titel in deutscher Sprache verfasst und die Sammlung bei Kohlenberger im Selbstverlag erschienen ist, wird seine ursprüngliche Herkunft aus Deutschland unterstrichen oder zumindest ein enger Bezug zu einem deutschsprachigen Land nahegelegt.⁷⁷

Weiterhin existiert eine handschriftliche Sammlung aus dem 19. Jahrhundert, welche 39 Stücke enthält.⁷⁸ Der Schreiber des Manuskripts war der in Speyer tätige Kopist Klühenspies, der zwischen 1825 und 1850 tätig war.⁷⁹ In dieser Sammlung ist mit dem *Galopp in F-Dur* als Nummer 22 auch eine Komposition Kohlenbergers enthalten und sie kann angesichts der unsicheren Quellenlage zumindest als ein Anhaltspunkt für die Lebensdaten des Komponisten dienen.⁸⁰ Je nachdem, ob die Sammlung vom Kopisten selbst für das häusliche Musizieren zusammengestellt wurde, oder schon zuvor in dieser Form vorlag und von Klühenspies komplett abgeschrieben wurde, dürfte sich der Zeitpunkt des erstmaligen Erscheinens der Sammlung leicht verschieben. Sicher ist jedoch, dass die darin enthaltenen Tänze von Johann Strauß oder Kompositionen von Mozart und Haydn typisch für das 19. Jahrhundert und die damalige Verbreitung von Tanzkultur und die Bedeutung des Klavierspiels im Bürgertum waren. Die bun-

te Mischung von heute bekannten und unbekanntem Komponisten lässt erahnen, dass Kohlenberger zu Lebzeiten zumindest lokal nicht so unbekannt gewesen sein dürfte, wie es heute vielleicht erscheinen mag.

Zudem schrieb Kohlenberger einen Galopp über das deutsche Lied *Der kleine Rekrut* von Friedrich Wilhelm Kücken (1810–1882).⁸¹

Kohlenbergers *Oesterreicher National polka-Mazurka* wird als aus den 1890er-Jahren stammend ausgewiesen, wonach sie zu seiner späten Schaffensphase gehören würde.⁸² Hierbei handelt es sich um die erste Ausgabe des Stückes.⁸³ Das Titelblatt ist jedoch fälschlicherweise bei *Le réveil des roses: nouvelle suite de valse: op. 198* von Camille Schubert enthalten, die vermutlich bereits 1858 im Verlag Schott in Mainz erschienen ist.⁸⁴ Wenn die Titelblätter von Anfang an vertauscht waren, kann die *Oesterreicher National polka-Mazurka* nicht etwa 40 Jahre später zum ersten Mal im Selbstverlag von Kohlenberger herausgegeben

⁷⁶ Vgl. F. C. Kohlenberger, *Neue Zusammenstellung der vorzüglichsten Schottisch & Polka's verschiedener Meister, leicht & gefällig für das Piano-Forte bearbeitet*, [o. O., o. J.], <http://katalog.burgerbib.ch/detail.aspx?ID=278531>, zugegriffen am 09.10.2020; F. C. Kohlenberger, *Neue Zusammenstellung der vorzüglichsten Schottisch & Polka's verschiedener Meister, leicht & gefällig für das Piano-Forte bearbeitet von F. C. Kohlenberger*, [o. O., o. J.], <http://www.rism-ch.org/catalog/409003596>, zugegriffen am 09.10.2020.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. versch. Komponisten, *Pianoforte*, [o. O.], 1835–1841, <https://opac.rism.info/search?id=450060122&View=rism>, zugegriffen am 09.10.2020.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. F. C. Kohlenberger, *Galopp von Kohlenberger* [o. O., o. J.], <https://opac.rism.info/search?id=450060144>, zugegriffen am 09.10.2020.

⁸¹ Es ist hier nicht eindeutig ersichtlich, ob das Arrangement sicher aus Kohlenbergers Zeit in der Route de Carouge, 231 stammt, oder ob lediglich Rückschlüsse auf den Ursprung gezogen wurden. Dieser Aspekt ist deshalb fraglich, weil keine Eingrenzung in der Datierung gegeben wird und bisher nur wenige Informationen über den Komponisten vorliegen., vgl. F. C. Kohlenberger, *Galop sur la chanson allemande »Der kleine Rekrut« par Kücken: op. 60 arrangé pour le piano forte par F. C. Kohlenberger* [...], [o. O., 18--], https://swisscovery.slsp.ch/permalink/41SLSP_NETWORK/1ufb5t2/alma991037528809705501, zugegriffen am 04.11.2020.

⁸² Vgl. F. C. Kohlenberger, *Oesterreicher National polka-Mazurka für das Pianoforte*, [o. O., 189-], <https://catalogue.cmg.ch/Search/Detail/7636?query=Oesterreicher%20National%20polka-Mazurka%20%C3%BCr%20das%20Pianoforte&size=50&page=1%20%3F%3F%201&sort-by=p>, zugegriffen am 19.09.2021.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. F. C. Kohlenberger, *Le réveil des roses: nouvelle suite de valse: op. 198*, [Mainz, 1858], <https://catalogue.cmg.ch/Search/Detail/70968?query=Le%20r%C3%A9veil%20des%20roses&size=50&page=1%20%3F%3F%201&sort-by=p>, zugegriffen am 19.09.2021.

worden sein. Fand die Vertauschung hingegen erst später statt, könnte Kohlenbergers Stück tatsächlich zu seinen späten Kompositionen zählen. Gewisse Unsicherheiten bleiben bestehen, da beide Daten nur geschätzt wurden.

Ein von Kohlenberger stammendes Lehrwerk ist unter den Schulen und Etüden für Pianoforte in Franz Hanks *Catalog [...] No. 64. Musikalien* aufgeführt.⁸⁵ Das Lehrwerk umfasst 34 instruktive Variationen für Klavier, die über die Töne von *f* bis *g'* komponiert wurden. Aufgrund des Erscheinungsdatums des Katalogs muss Kohlenbergers Klavierschule vor 1864 entstanden sein.⁸⁶ Da sie im Musikalienkatalog nicht mit einem Stern [*] gekennzeichnet ist, dürfte es sich gemäß der Legende um einen Druck gehandelt haben.

Fazit

Es konnte gezeigt werden, dass ein Großteil der Informationen über den Komponisten F. C. Kohlenberger dem *Journal de Genève* entstammen und insgesamt die Rekonstruktion seiner Biografie mit Unsicherheiten behaftet ist. Kohlenberger stammte ursprünglich aus Hessen und heiratete 1853 die Genferin Charlotte Elizabeth Eléonore d'Ivernois. Ab den 1860er-Jahren finden sich Verkaufsanzeigen des Klavierhändlers und -stimmers Kohlenberger in der Genfer Tageszeitung, anhand derer sich die verschiedenen Standorte seines Geschäfts in Genf nachverfolgen lassen.

Von Kohlenberger sind mehrere Kompositionen und Arrangements erhalten. Im Zusammenhang mit der vorliegenden Publikation wurde sich vor allem mit den *Valses de l'université de Heidelberg* befasst. Von ihnen sind die erste und die sechste

Ausgabe erhalten. Dem Schwierigkeitsgrad der Stücke nach zu urteilen, richtete sich der Komponist vor allem an ein bürgerliches Publikum und das Umfeld des häuslichen Musizierens. Dies würde wiederum die These unterstützen, Kohlenberger habe seine Kompositionen als Beigabe zu seiner Haupttätigkeit als Stimmer und Klavierhändler geschrieben. Der genaue Bezug zu Heidelberg konnte im Rahmen der vorangegangenen Untersuchungen nicht eindeutig geklärt werden. Möglicherweise reiste er als Student oder während seiner Ausbildungszeit durch die Stadt und wurde in dem Kontext zu seiner Komposition inspiriert. Alternativ könnte er auf der Suche nach geeigneten Instrumenten für den Verkauf durch Deutschland gereist sein und dabei Heidelberg besucht haben.

Werkliste

Von François Kohlenberger konnten im Rahmen des Projektes folgende Kompositionen, Arrangements und Lehrwerke auffindig gemacht werden:

- *Neue Zusammenstellung der vorzüglichsten Schottisch & Polka's verschiedener Meister, leicht & gefällig für das Piano-Forte bearbeitet von F. C. Kohlenberger*, darin enthalten:
 - *Schottischer No. 2.*
 - *Schottischer No. 3.*
 - *Schottischer [in D-Dur] No. 9.*
 - *Schlitten Galop No. 10.*
- *Galopp von Kohlenberger No. 22* [bzw. Galops in F-Dur], in: *Pianoforte*.
- *Galop du chemin de fer alsacien.*
- *Oesterreicher National polka-Mazurka für das Pianoforte.*
- *Valses de l'université de Heidelberg pour le Piano Forte.*
- *Galop sur la chanson allemande »Der kleine Rekrut« par Kücken: op. 60 arrangé pour le piano forte par F. C. Kohlenberger.*
- *34 instruct. Variat. f. Pfte. üb. d. Töne v. kl. f bis zum eingestrichenen g.*

⁸⁵ Vgl. Übersicht Schulen und Etüden, in: Franz Hanke: *Catalog von Franz Hanke in Zürich. No. 64. Musikalien. Nebst einem Anhang werthvoller Werke aus verschiedenen Fächern der Literatur*, Druck, Umfang 138 Seiten, Zürich [1864], Signatur Mus.th. 4051, S. 11, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020231694>, zugegriffen am 15.10.2020.

⁸⁶ Vgl. ebd.

Quellen und Literatur

Datenbanken

Beethoven-Haus Bonn (BTHVN) OPAC, https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=kat_de.pl.

Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève OPAC, <https://catalogue.cmg.ch>.

Bürgerbibliothek Bern OPAC, <http://katalog.burgerbib.ch/detail.aspx?ID=278531>.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) OPAC, <https://opac.rism.info>.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) Schweiz OPAC, <https://rism.digital/de/rism-ch.html>.

Swisscovery OPAC, https://swisscovery.sls.ch/discovery/search?vid=41SLSP_NETWORK:VU1_UNION.

Literatur und sonstige Internetquellen

Anzeigen 1853–1895 des *Journal de Genève*, <https://www.letempsarchives.ch>.

Art. »Volljährigkeit«, in: *GenWiki*, Stand: 25.05.2019, <http://wiki-de.genealogy.net/Volljaehrigkeit>, zugegriffen am 02.10.2020.

Hanke, Franz: *Catalog von Franz Hanke in Zürich. No.64. Musikalien. Nebst einem Anhang werthvoller Werke aus verschiedenen Fächern der Literatur*, Zürich 1864, Mus.th. 4051, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020231694>, zugegriffen am 30.06.2018.

Head-König, Anne-Lise: Art. »Ehe. Das Heiratsalter«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, übersetzt von Christoph Neuenschwander, Stand: 03.10.2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007975/2013-10-03/>, zugegriffen am 02.10.2020.

Katalog der Kompositionen von Pierre Thilloz, <https://www.pierrethilloz.com/catalogue-2/>, zugegriffen am 01.10.2020.

Meyer, Paul-Philippe: »Galop du chemin de fer alsacien«, in: *Mulhouse Gare Centrale*. 22.11.2011 → 17.01.2012, Mülhausen 2011, S. 37, <https://issuu.com/media.pop/docs/mulhouse-gare-centrale/6>, zugegriffen am 30.06.2018.

Pianoforte-makers in Germany - w -, http://www.lievementeeck.eu/Pianoforte-makers_Germany_w.htm, zugegriffen am 17.10.2020.

Ruban, Richard John: »*Ribbon*«. *The Ruban Family Story. Part II – The Book of Samuel – Samuel E. Ruban (1832–1903)*, <https://rubanfamily.wordpress.com/part-ii-the-book-of-samuel-samuel-e-ruban-1832-1903/>, zugegriffen am 03.10.2020.

Stoskopf, Nicolas: »Mulhouse et le train du futur 1839–2011«, in: *Mulhouse Gare Centrale*. 22.11.2011 → 17.01.2012, Mülhausen 2011, S. 12, 13, <https://issuu.com/media.pop/docs/mulhouse-gare-centrale/6>, zugegriffen am 30.06.2018.

Sonstige Quellen

E-Mail-Korrespondenz mit Herrn Paul-Philippe Meyer und Herrn Jacques Tchamkerten, v. a. im Jahr 2018.

Tanz und Walzer. Geschichte und Entwicklung eines Gesellschaftstanzes im 19. Jahrhundert

Anastasia Eckert

Tanz im 19. Jahrhundert

An der Wende von dem 18. zum 19. Jahrhundert fanden kulturelle und soziale Wandlungen statt. Die Bevölkerungszahl stieg und konzentrierte sich in Städten. Die Menschen unternahmen mehr Reisen und gewannen an Mobilität. Dadurch, dass die Grenzen zwischen den Gesellschaftsschichten verschwommen, vermischten sich die Gesellschaftsklassen zunehmend untereinander. All das beeinflusste die Lage und die Erscheinungsformen des Gesellschaftstanzes. Der Tanz ist zum Vergnügen der Vertreter aller Gesellschaftsschichten geworden. Durch die steigenden Anforderungen der Arbeitswelt gehörten die Tanzlokale zu den wenigen Gelegenheiten, die Freizeit zu verbringen. Auch wenn die Tanzgaststätten für alle Klassen gedacht waren, waren sie einer Vorschrift unterworfen, welche jedoch mehr als Ordnungsprinzip diente.¹

Die Tanzschulen gewannen zunehmend an Bedeutung. Sie wurden mehr von den unteren Gesellschaftsschichten besucht, weil sie grundlegende Verhaltensnormen innerhalb der Gesellschaft unterrichteten.² Auch Repräsentanten aus den höheren Schichten hatten Hilfe in der Frage der Umgangsformen notwendig – vor allem Studenten, weil es keine Studentinnen in der Zeit gegeben hat.³

Einerseits sind die Tanzformen immer einfacher geworden. Beispielsweise wurde

das Tanzschrittmaterial in seinem Umfang auf ein Bestimmtes begrenzt, ohne kompliziert innerhalb eines Tanzes kombiniert zu werden. Andererseits ist aus den Tanzlehrbüchern erkennbar geworden, dass der Gesellschaftstanz durch Tanzelemente aus dem Ballett eine Verfeinerung bekam, zum Beispiel durch Pirouetten und Tanz auf den Spitzen der Füße. Viele der Tanzlehrbücher beinhalteten einen Abschnitt über die Verhaltensformen, genauso wie Bemerkungen zu der Verwendbarkeit der Tanzlehrbücher im selbstständigen Unterricht.⁴

Die Komposition für den Tanz bekam eine wichtige Bedeutung – sie prägte stilistisch die Tanzformen und sagte die Modetrends an, an die sich die Tanzanhänger anpassten. Die neu entstandene Berufsgruppe der Tanzmusiker erhielt eine große Rolle und übernahm die Stelle von Hofmusikern, die sie besetzen mussten. Diese Entwicklung gab es seit dem 18. Jahrhundert wegen des sich ausbildenden Bürgertums. Für die Tanzmusiker gab es seither ausgearbeitete Regelungen bezüglich der Arbeit und Pausen.⁵

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von einer Vielzahl verschiedener Tanzformen dominiert. Viele von ihnen sind aus dem 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Variationen übernommen worden, wie die Situation von Tanzbüchern beschrieben wird, die an die aktuellen Modetendenzen des Repertoires der Bälle und Tanzschulen angepasst worden sind. Dazu zählte das Menuett, das in der Tanzpädagogik verwendet worden ist. Es entstanden im Kontratanz Sonderformen. Auch die Française (französischer Kontratanz) brachte Sonderformen hervor.⁶

Aus den unterschiedlichen Formen der Kontratänze bildete sich während des 19. Jahrhunderts die Quadrille heraus, welche sich auf einige grundlegende Formen

¹ Sibylle Dahms/Monika Woitas/Robert Atwood/Norbert Servos/Marianne Bröcker, Art. »Tanz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, völlig neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher (MGG2), Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 228–408, hier: Sp. 285.

² Ebd., Sp. 286.

³ Vgl. den Beitrag von Felicitas Hübner in diesem Band, S. XXXIII.

⁴ Art. »Tanz«, in: MGG2, Sp. 286.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

beschränkte. Doch der bedeutendste Tanz im 19. Jahrhundert war der Walzer.⁷

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden einige nationale Tänze im europäischen Raum bekannt. Die Tanzbücher von Paul Bruno Bartholomay von 1838, Theodor Hentschke von 1836 und andere beschrieben Tänze wie beispielsweise Tarantella, Bolero und Cachucha. Auch die aus dem 18. Jahrhundert kommende Polonaise durfte hier nicht fehlen. Ebenso der Galopp in den Formen Galoppade und Galoppwalzer wurde ab den 1820er Jahren immer populärer. Der Tanz verbreitete sich von deutschen Ländern aus in ganz Europa und blieb zusammen mit dem Walzer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktuell. Eine entsprechende Situation hatte die populäre Polka, die zu einem Modetanz geworden ist. Sie ist sowohl in deutschen Ländern als auch in Skandinavien berühmt geworden.⁸

Die Sachbücher über Tänze aus der Zeit zwischen 1789 und 1848 zeigten mehr Interesse gegenüber den National- und Volkstänzen der verschiedenen europäischen Länder wie Polen, Italien, Spanien und Ungarn, als es bisher die früheren deutschsprachigen Lehrbücher getan hatten. Im Zentrum stand der Walzer, der an die Stelle des Menuetts als Modetanz getreten ist.⁹

Die aus englischen Country-Tänzen entstandene Quadrille ist zu einem der populärsten Tänze geworden.¹⁰

In der Zeit zwischen 1848 und dem Beginn des Ersten Weltkrieges ab 1914 hatten neben den genannten Gesellschaftstänzen einschließlich der Rheinländer (Rheinische oder auch Bayerische Polka), Polka-Mazurka vor allem französische und

dänische Mehrpaartänze durch zahlreiche Touren die Ballsäle eingenommen.¹¹ Auch zu der Zeit pflegten die Tanzmeister, die im 19. Jahrhundert aus dem professionellen Bühnentanz kamen, das Interesse für den traditionellen heimatlichen Tanz und seiner Geschichte.¹²

Die Tanzsachbücher von den Tanzmeistern Albert Cerwinski und Rudolph Voß gaben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Richtung an für alle Gesellschaftstanzmeister.¹³

Es muss die Arbeit von Albert Zorn erwähnt werden.¹⁴ Der erste Teil seiner Publikation ist ein Lehrbuch über die klassische Tanztechnik. Als Bemerkungen wurden die Tanzformen hinzugefügt zum Beispiel zu: Walzer, Zweischrittwalzer, Dreischrittwalzer, Wiener Walzer, Russischer Walzer, Ungarischer Walzer, Galoppwalzer, Rheinländer und Mazurka.¹⁵

Im Jahr 1807 hatte Friedrich Hofmeister ein eigenes Musikaliengeschäft mit Musikalienleihhandel in Leipzig gegründet, das in demselben Jahr mit Verlagspublikationen hervorgetreten ist. Unter seinen Publikationen gab es viele Tänze. Beispielsweise erscheint im Jahr 1823 von den Meyer-Tänzen eine Nachauflage von 100 Exemplaren. Die Tänze von Gustav Köhler waren mit 500 Exemplaren im Januar 1817 auf dem Markt vertreten.¹⁶

Die Autoren, die über den Walzer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

¹¹ Ebd., S. 39.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 50.

¹⁴ Vgl. Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig 1887.

¹⁵ Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher«, S. 51.

¹⁶ Thomas Synofzik, »Die Druckbücher des Verlags Hofmeister. Eine Fallstudie zu Repertoire, Parallelaufgaben, Auflagenzahlen und Honoraren am Beispiel von Schumann, Liszt und Mendelssohn«, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert. Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*, hg. von Stefan Keym und Katrin Stöck (= *Musik-Stadt* 3), Leipzig 2011, S. 12–27, hier: S. 12–13.

⁷ Ebd., Sp. 287.

⁸ Ebd., Sp. 289.

⁹ Kurt Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher des 18. und 19. Jahrhunderts als Quelle für den Volkstanz«, in: *Festschrift für Karl Horak*, hg. von Manfred Schneider, Innsbruck 1980, S. 35–54, hier: S. 38.

¹⁰ Ebd., S. 39.

mehr geschrieben haben, waren auch für andere Volkstänze offen, wodurch diese in die Literatur Eingang gefunden haben. So beschrieb der Gießener Tanzlehrer Paul Bruno Bartholomay nach der Ballett-Terminologie außer dem Walzer und Triollett-Walzer auch ausländische Tänze, beispielsweise Mazurka und Guaracha.¹⁷

Der Walzer im 19. Jahrhundert

Der Walzer entstand im 18. Jahrhundert. Dennoch ist er heute als einer der am weitesten verbreiteten Gesellschaftstänze bekannt. Als Volks- und Gesellschaftstanz wurde er in vielen Ländern sowohl in kleinen Kreisen als auch bei öffentlichen Tanzveranstaltungen und Tanzturnieren getanzt. Der Walzer erschien mindestens in zwei Formen: Der sogenannte Wiener Walzer und English-Waltz war mit dem Tempo Mälzels Metronom Viertel von etwa 180 beziehungsweise 90 Schlägen pro Minute vertreten. Das Tanzpaar machte eine Drehung in enger Haltung um die eigene Achse mit je einem betonten und zwei angedeuteten Folgeschritten zu zwei Takten der Musik im Dreiertakt, bewegte sich zur selben Zeit nach vorne und umrundete auf diese Weise den Tanzplatz nach rechts. Auf den Bewegungsablauf ist der Name des Tanzes offensichtlich zurückzuführen. Die zwei deutschen Verben »walzen« und »(sich) wälzen« kommen von dem Hauptwort »Walze« – ein zylinderförmiger Körper und als Folge eine drehende oder rollende (Fort-)Bewegung. Aus dem deutschen Wort »Walzer« wurden die Lehn- und Fremdwörter aus anderen Sprachen (engl. waltz, frz. valse, span. vals, serbokroatisch valcer) hergeleitet. Aus diesem Grund wird der deutsche – vor allem der österreichisch-bajuwarische – Raum als Heimat des Walzers angesehen.¹⁸

Volkstümliche Drehtänze sind im deutschsprachigen Raum seit dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt. Es hat Spinner, Dreher und Weller gegeben, die durch ihre Drehbewegungen bildlich überliefert worden sind und deshalb zu den Vorläufern des Walzers gezählt werden können.¹⁹

Am Anfang des 18. Jahrhunderts breitete sich der Walzer bis nach England aus.²⁰ Im 19. Jahrhundert ist der Walzer einer von den Modetänzen geworden, zu denen Deutscher und Ländler gehört haben.²¹

In den Sachbüchern über Tänze aus den Jahren zwischen 1814 und 1848 wurde der Walzer zum »Nationaltanz der Deutschen« erklärt. Er wurde gemäß der traditionellen Überlieferung getanzt. Diese war in den Schriften der damals fortschrittlichen Tanzmeister akzeptiert. Viele Tanzmeister hatten eine Abneigung dem Walzer gegenüber, weil er das Menuett aus den bürgerlichen und höfischen Ballsälen verdrängt hat.²²

Aufgrund der ähnlichen Armhaltung bei Walzer und der Allemande wurde der Walzer mit dem Deutschen und dem Ländler in eine Reihe gestellt. Die unklare Herkunft des Walzers wird auch aus den Tanzlehrbüchern des 19. Jahrhunderts ersichtlich. Diese beschrieben unterschiedliche Walzerformen wie Schwäbischer, Deutscher, Französischer Walzer, Tyroler Triller oder Ländler, Steyrischer und insbesondere Wiener Walzer oder Wiener Rauschwalzer.²³

Durch die Tatsache, dass der Walzer sehr berühmt geworden ist, sind viele Stilisierungen entstanden. Der Tanzmeister Julius Kurth aus Thüringen führte in seinem Buch von 1854 sechs Walzerarten auf:

¹⁹ Ebd., Sp. 1873–1874.

²⁰ Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszereemoniell 1550–1914*, München 1993, S. 207.

²¹ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1886.

²² Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher«, S. 49.

²³ Art. »Tanz«, in: MGG2, Sp. 288.

¹⁷ Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher«, S. 49.

¹⁸ Rudolf Flotzinger, Art. »Walzer«, in: MGG2, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1873–1896, hier: Sp. 1873.

Der langsame Walzer (3/4-Takt), der Ländler-Walzer (3/4-Takt), der Wiener- oder Raschwalzer (3/8-Takt), der Russische Walzer (2/4-Takt), der Wechselwalzer mit zwei Damen (auch valse d'trois) (3/4-Takt) und der Marschwalzer (3/4- und 4/4-Takt).²⁴

In dieser Zeit ist das Galoppieren als modisches neues Element in die Ballsäle gekommen. Die Tanzmeister nahmen dieses Element als Mode wahr, wendeten sich jedoch in der Praxis dagegen, weil die Neuerungen für die Tanzschüler ungewohnt und schwer ausführbar wären. Der Universitätslehrer Armin Freising aus Berlin forderte im Jahr 1885, 40 Jahre nach Kurths Buch, alle Tanzmeister auf, die neuen Tanzelemente sowohl in den Unterrichtsstunden als auch in den Tanzsälen aus den genannten Gründen zu verbieten. Aus diesen Umständen wird es nicht klar, ob es sich bei »Galoppieren« um eine modische Neuerung handelte. Denn modische Neuerungen haben sich nicht lange gehalten und sind sehr schnell vergessen worden.²⁵

Während des Wiener Kongresses von 1814 ist auch Walzer getanzt worden, als die Politiker in Wien zusammenkamen, um die politische Neuordnung Europas nach der Niederlage Napoleons zu besprechen. Damit etablierte sich der Walzer auch in den höchsten Gesellschaftskreisen. Und von hier aus gelangte er durch die teilnehmenden Politiker nach ganz Europa. In Wien ist es dadurch dazu gekommen, dass der Walzer in alle Gesellschaftsbereiche eindrang, die häuslichen und öffentlichen Tanzveranstaltungen miteingeschlossen.²⁶

Der Tanz gewann ständig an Popularität. Er wurde zu dem Konzertwalzer zum Beispiel bei Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, u. a. Der Walzer wurde von allen übernommen – von der Unterschicht bis zu

den Höfen mit Johann Strauss und seinen Söhnen.²⁷ Erst mit Vater Johann Strauss begann die Ära des Wiener Walzers. Zu seinen bekannten Walzern gehörten beispielsweise die *Hofballtänze* (Op. 51), die *Alexandra-Walzer* (Op. 56) – um 1832 veröffentlicht. Die späteren populären Walzer waren *Victoria-Walzer*, *Cäcilien-Walzer*, *Mephisto's Höllenrufe*, *Elektrische Funken* und *Bajadere*.²⁸

Nach dem Vater wurde sein ältester Sohn Johann Strauss der Wiener Walzerkönig. Dieser übertraf Johann Strauss (Vater) in der Kunstfertigkeit des Walzers. Zu seinen beliebtesten Walzern zählten zum Beispiel: *An der schönen blauen Donau*, *Kunstleben*, *Morgenblätter*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Wiener Blut*. Er reiste nicht nur durch die Großstädte von Österreich, sondern ist zu einem angesehenen Gast in Berlin, London, Paris, Sankt Petersburg und in Amerika geworden. Nachdem er im Jahr 1863 heiratete, übergab er seine Tanzkapelle seinen Brüdern Joseph und Eduard, von denen nur Eduard komponierte, dirigierte und reiste.²⁹

Der Walzer ist populär geworden durch seine befreiende Art von allen Tanzvorschriften, die von der freien Bewegung der Tanzpaare abgelöst worden sind: Die drehende Bewegung des Tanzpaares umeinander als auch insgesamt der Tanzpaare um den Tanzsaal rückte in den Vordergrund.³⁰

Der Walzer ist ein Schritt in Richtung sozialer Gleichheit geworden. Wenn früher das Tanzverhalten die Zugehörigkeit zu einem Stand zum Ausdruck gebracht hat, so tanzen im Walzer alle Klassen der in-

²⁴ Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher«, S. 49.

²⁵ Ebd.

²⁶ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1882.

²⁷ Henning Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts* (= *Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik* 12), Stuttgart 1978, S. 189.

²⁸ Franz Magnus Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Darstellender Theil*, Leipzig 1886, S. 270.

²⁹ Ebd., S. 274.

³⁰ Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit*, S. 189.

dustriellen Gesellschaft dieselbe Tanzfiguration. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gab es Versuche, das Menuett und die Quadrille als ständespezifische Tänze wieder einzuführen, welche jedoch scheiterten.³¹

Eine große Anzahl lokaler und nationaler Formen und Varianten des Walzers wurden in diesen Büchern detailliert dargestellt.³²

Formentwicklung

Aufgrund der unterschiedlichen Besetzungen sind gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschiedene Variationen der Werke herausgegeben worden. In der Regel wurden zwei bis drei Fassungen herausgebracht zum Beispiel für Streichtrio, größeres Ensemble, Klavier, später auch Gitarre. Meistens gab es Klavierversionen. Tänze der gleichen Art zusammen zu bündeln in sechs oder zwölf Tänze kam aus der Tradition der Tanzmusiker. Das hatte mit der gewollten Vielfalt der Besetzung zu tun und war beispielsweise bei Menuetten ersichtlich. Von den Menuetten kommt die Praxis, die Deutschen mit Trios zu versehen. Weil diese Trios besonders volkstümlich gehalten wurden, war es möglich, die Redout-Deutschen auf die traditionelle Art zu tanzen: und zwar zweiteilig – Rundtanz und Umgang im Wechsel. Auf die Choreografie bezieht sich die gängige Periodisierung der Musik in achttaktige Reprisen. Es bleibt die Frage, ob einzelne Tänze aus zwei oder drei Perioden bestehen.³³

Die zweite Periode hatte den Bezug zu der ersten Periode eines Tanzes entweder durch die Dominante oder als Variation und eine Dritte diente als Verlängerung/Erweiterung – Beeinflussung aus dem Trio! Wenig später wurde es üblich, derartige Ketten gleichartiger oder unterschiedlicher Tänze mit einer Coda abzuschließen. Das geht in Richtung der Stili-

sierung, denn es wurden volkstümliche Musikstücke ungeraden Taktes gewählt. Aufgrund dessen waren sie schwer tanzbar. Auf diese Weise markierten sie den Schluss des Tanzes und forderten alle auf, nur die Musik zu hören. Dadurch ist auch das kompositorische Element hervorgehoben worden.³⁴

Ab etwa 1800 wurde eine Coda selbstverständlich. Doch der Walzer kam erst jetzt in den Druck – davor ist der Ländler normalerweise gedruckt worden.³⁵

Am Anfang des 19. Jahrhunderts hat der Walzer einen kurzen Einleitungsteil und eine lange Coda bekommen. Durch den Einsatz des Walzers in der Oper haben sich die Längenproportionen der einzelnen Tanzsätze, der Introduction und der Coda verschoben. Das Rahmenprinzip hatte sich jedoch nicht verfestigt.³⁶

Die Gegenüberstellung von der Introduction und der Coda war zunächst nicht relevant, auch wenn das Kompositionsprinzip der Rahmenbildung im 18. Jahrhundert bekannt gewesen ist. Es ist möglich, dass das mit der Länge der Reihen und/oder einzelnen Teilen zu tun hat. Denn die Coda hatte ihre Anzahl erhöht.³⁷

Die Walzer wurden wegen ihrer schneller werdenden Tempi öfter zu sechs als zu zwölf Stücke zusammengebündelt.³⁸

Die Einleitung, die aus wenigen Takten besteht, diente zuerst als Überleitung zu einem Tanz. Dabei wurden unterschiedliche Motive verwendet, die den nachfolgenden Tanz charakterisierten. Die frühesten geläufigen Tanzsammlungen mit Introduction und Coda sind von Johann Baptist Schiedermayr. Er hatte eine enge Verbindung zu Tanzmusikern aus Oberösterreich. Schiedermayr schrieb in seinen Tanzsammlungen vor, dass man die Anzahl der Tänze verringern muss, um die Funktion des

³¹ Ebd., S. 200.

³² Petermann, »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher«, S. 38.

³³ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1883.

³⁴ Ebd., Sp. 1884.

³⁵ Ebd., Sp. 1885.

³⁶ Ebd., Sp. 1885–1886.

³⁷ Ebd., Sp. 1885.

³⁸ Ebd., Sp. 1886.

Rahmens hervorzuheben. Genauso wies Schubert auf die Introdution in seinen Werksammlungen hin. Die Coda hat er nicht mehr komponiert, hat sie jedoch improvisiert. In den ersten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts enthielten Zyklen von Deutschen und Ländler öfter die Introdution und Coda als Walzer. Demzufolge ist die Rahmenbildung von dort entlehnt worden. Besondere Aufmerksamkeit im Hinblick auf den Walzer schenkte Carl Maria von Weber in seinem *Rondo brilliant Aufforderung zum Tanz* von 1819.³⁹

Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm Johann Strauss Vater mehr Einfluss auf den Aufbau des Wiener Walzers. Die kurzen und fanfarenartigen Einleitungen wurden länger. Und als Gegenstück zu diesen wurde auch die Coda breiter angelegt. Sie brachte die Hauptthemen des Walzers noch einmal. Die eingeschlossene Walzerfolge, die ursprünglich aus voneinander unabhängigen Melodien bestand, verschmolz mehr zu einer selbstständigen Einheit. Dabei entwickelte sich das nächste Thema aus dem Vorherigen. Diese Tatsache hat dazu geführt, dass man weniger von der Pluralform »die« Walzer gesprochen hat und öfter den Singular »der« Walzer sagte.⁴⁰

Neben der zyklischen Entwicklung gab es seit ihrem Beginn eine zweite Entwicklungslinie – die Verbreitung der Einzeltänze. Es kam zu einer Stilisierung wegen der Entdeckung kleiner Formen wie zum Beispiel Nocturne und Romanze. Auch wenn mehrere Tänze in einem Sammelband erschienen, so waren diese dermaßen unterschiedlich, dass man von einer Zyklusbildung nicht sprechen konnte – eine Zyklusbildung in den Sammelbänden wurde nicht angestrebt.⁴¹

³⁹ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1886.

⁴⁰ Peter Kemp, *Die Familie Strauß. Geschichte einer Musikerdynastie*, Stuttgart 1987, S. 25–26; In dieser Arbeit wird die Pluralform verwendet, weil es mehrere Walzer innerhalb eines Walzerzyklus sind.

⁴¹ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1887.

Stilisierungen

Im 19. Jahrhundert entstanden viele verschiedene Formen des Walzers.⁴²

Seit der ersten Jahrhunderthälfte wurde der Walzer in das Ballett und die Oper integriert. Damit wurde gesellschaftliches Milieu, Lebensgefühl oder Tanz an sich ausgedrückt.⁴³

Es fand eine Wechselwirkung zwischen den Gattungen und der entstandenen Fragestellung der »hohen« und der »Volks«-Kunst oder »Funktion« und »Kunst« statt. Dadurch wurde der Aspekt des »Modernen« miteinbezogen.⁴⁴

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Wien zu dem Zentrum der Pflege des Walzers geworden. Diese Auseinandersetzung mit dem Walzer ging so weit, dass die Stadt ab etwa 1860 mit Paris um den Ruf der »Hauptstadt der Musik« konkurrierte. Auch in der Frage der Nationalidentität spielte der Walzer eine große Rolle. Außerdem half der Walzer, wenigstens für eine bestimmte Zeit, die Grenzen der Gesellschaft aufzuheben. Der Walzer wurde in Österreich dermaßen berühmt, dass er zu einer zweiten inoffiziellen »Hymne« des Landes geworden ist, weil sich die Österreicher mit seiner Hilfe als solche wahrnehmen und identifizieren konnten.⁴⁵

Exkurs »Klavierwalzer«

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde eine Vielfalt von neuen Klangfarben, Figurationen als Spielfiguren und Melodienseligkeit des Klaviers beispielsweise in der Einstellung in eine bestimmte Tonart, Gegebenheiten der musikalischen Lyrik und Dramatik entdeckt. Außerdem war das Klavier in jedem Raum präsent, was den Komponisten ermöglichte, eigene neue Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren.

⁴² Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit*, S. 191.

⁴³ Flotzinger, Art. »Walzer«, Sp. 1893.

⁴⁴ Ebd., Sp. 1894.

⁴⁵ Ebd.

Im Gegensatz dazu kann ein Orchester kein neues Musikstück spontan ausführen. Das war die Zeit des aufstrebenden Klaviervirtuosentums.⁴⁶

Schubert wurde als »Ahnherr des Klavierwalzers« angesehen, weil er den Walzer aufgegriffen und entscheidend geprägt hat: Er entwickelte aus dem Walzer zwei Werktypen – den extravertierten »Valse noble« und den lyrisch-introvertierten »Valse sentimentale«.⁴⁷

Aus in den Werken Beethovens eingestreuten Walzerminiaturen entstanden die ersten Klavierwalzer par excellence, zum Beispiel die Klavierwalzer in D-Dur und Es-Dur (WoO 84 und 85). Schon Beethoven verwendete den Titel »Walzer« statt »Deutscher«.⁴⁸

Eine genauso bedeutende Rolle spielten die *Deutschen Tänze* Op. 28 von Johann Nepomuk Hummel. Darin verwendete Hummel den für Schubert wichtigen »Valse-Noble-Rhythmus«. Grundsätzlich beeinflusste Hummel den Konzertwalzer sehr stark. Der Walzer *Grat zum Gruß* ist außer Carl Maria von Webers *Aufforderung* von 1819 der einzige Nachweis des frühen Kla-

vierwalzers. Die Entwicklung des lyrischen Klavierstückes ist den tschechischen Komponisten Johann Hugo Wozsisek und Wenzel Tomaschek zu verdanken. Es ist anzunehmen, dass Schubert ihre Kompositionen für den Tanz aus ihrer Volksmusik gehört haben muss. Denn Schubert schrieb stilistisch ähnliche Tänze.⁴⁹

Das mäßig schnelle Tempo des Walzers der Schubertschen Tänze ist auf das von ihm bevorzugte Musikinstrument, das Klavier, zurückzuführen. Jedoch ist die Violine für das schnelle Tempo – das Wienerische – verantwortlich.⁵⁰ Innerhalb der Walzerketten sind die einzelnen Klavierwalzer austauschbar.⁵¹ Das grundlegende Problem des Klavierwalzers bei Schubert ist es, den Klang der Violine in die Klaviermusik zu übertragen.⁵² Denn wie Nietzsche behauptete, es sei die »Geburt des Walzers aus dem Geist der Violine«. Der Klang der Violine ist das Kennzeichen des Wiener Walzers. Trotz dieser Tatsache gibt es stilistische Gemeinsamkeiten zwischen Klavier- und Orchesterwalzer.⁵³

⁴⁶ Gerhard Puchelt, *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880*, Berlin-Lichterfelde 1969, S. 7–8.

⁴⁷ Alfred Stenger, *Studien zur Geschichte des Klavierwalzers* (= *Europäische Hochschulschriften*, 1), Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1978, S. 11.

⁴⁸ Ebd., S. 14.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁰ Ebd., S. 26.

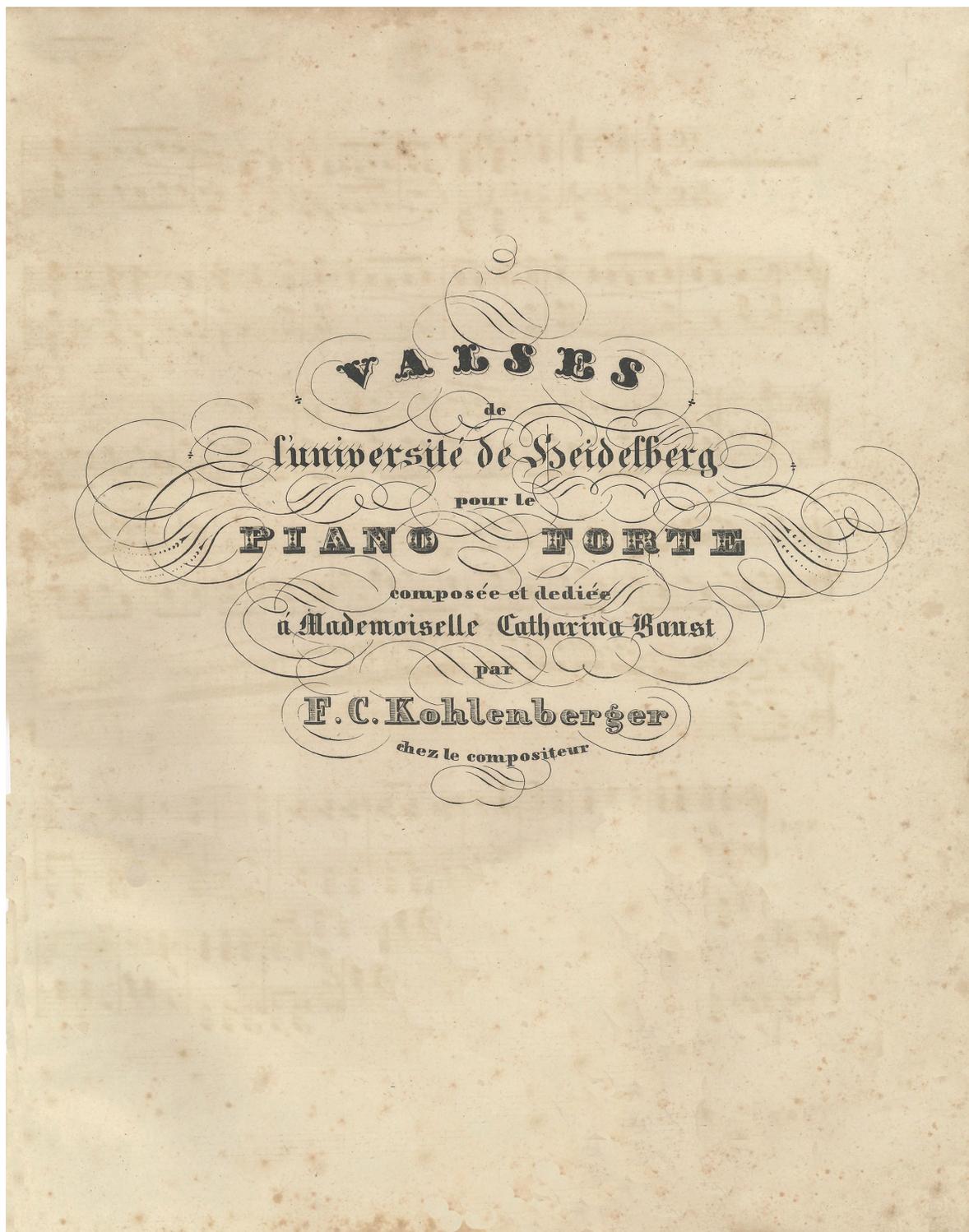
⁵¹ Ebd., S. 30–31.

⁵² Ebd., S. 144.

⁵³ Ebd., S. 145.

Literatur

- Art. »Tanz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, völlig neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher (MGG2), Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 228–408 (Sibylle Dahms, Monika Woitas, Robert Atwood, Norbert Servos, Marianne Bröcker).
- Art. »Walzer«, in: MGG2, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1873–1896 (Rudolf Flotzinger).
- Art. »Dance«, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <https://doi.org/ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>, zugegriffen am 02.11.2018 (Julia Sutton, E. Kerr Borthwick, Ingrid Brainard, Jennifer Nevile, Rebecca Harris-Warrick, Andrew Lamb, Helen Thomas).
- Art. »Waltz(i)«, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online* (Andrew Lamb) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881>, zugegriffen am 02.11.2018.
- Böhme, Franz Magnus: *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben, 1. Darstellender Teil*, Leipzig 1886.
- Braun, Rudolf / Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszereemonieell 1550–1914*, München 1993.
- Eichberg, Henning: *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit, Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts* (= *Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik* 12), Stuttgart 1978.
- Endler, Franz: *Das Walzer-Buch. Johann Strauß: Die Wiener Aufforderung zum Tanz*, Wien 1975.
- Fink, Monika: »Verrufen – verfemt – verehrt. Zur sozialen Stellung des Walzers aus der Sicht des Tanzmeisters«, in: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, hg. von Thomas Nussbaumer und Franz Gratl (= *Schriften zur musikalischen Ethnologie* 3), Innsbruck 2014, S. 117–124.
- Kemp, Peter: *Die Familie Strauß. Geschichte einer Musikedynastie*, Stuttgart 1987.
- Petermann, Kurt: »Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher des 18. und 19. Jahrhunderts als Quelle für den Volkstanz«, in: *Festschrift für Karl Horak*, hg. von Manfred Schneider, Innsbruck 1980, S. 35–54.
- Puchelt, Gerhard: *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830–1880*, Berlin-Lichterfelde 1969.
- Schmidt, Else: »Walzerformen in der österreichischen Volkstanzpflege«, in: *Zur Frühgeschichte des Walzers* (= *Schriften zur musikalischen Ethnologie* 3), hg. v. Thomas Nussbaumer und Franz Gratl, Innsbruck 2014, S. 99–116.
- Stenger, Alfred: *Studien des Klavierwalzers* (= *Europäische Hochschulschriften* 36; *Musikwissenschaft* 1), Frankfurt am Main 1978.
- Synofzik, Thomas: »Die Druckbücher des Verlags Hofmeister. Eine Fallstudie zu Repertoire, Parallelausgaben, Auflagenzahlen und Honoraren am Beispiel von Schumann, Liszt und Mendelssohn«, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert. Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*, hg. v. Stefan Keym und Katrin Stöck, (= *Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig* 3), Leipzig 2011, S. 12–27.
- Witzmann, Reingard: »Magie der Drehung – Zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier«, in: *Zur Frühgeschichte des Walzers* (= *Schriften zur musikalischen Ethnologie* 3), hg. v. Thomas Nussbaumer und Franz Gratl, Innsbruck 2014, S. 9–32.
- Zorn, Friedrich Albert, *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig 1887.



F. C. Kohlenberger, *VALSES de l'université de Heidelberg pour le PLANO FORTE*, [o. O.] Selbstverlag [um 1840]
Privatbesitz



Carl Rottman (1797–1850), *Blick auf das Heidelberger Schloss von Osten bei Sonnenuntergang* (1815)
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum

Tanz an der Universität Heidelberg im 19. Jahrhundert

Felicitas Julia Hübner

Heidelberg und Baden – Überblick zur Stadt- und Landesgeschichte des frühen 19. Jahrhundert

Die Stadt Heidelberg war mit ihrem Schloss lange Zeit Residenzstadt des Fürsten von der Pfalz, bis Kurfürst Karl III. Philipp 1720 mit dem Bau des Mannheimer Schlosses begann.¹ Während Mannheim daraufhin zu einem Zentrum von Toleranz, Kunst und Aufklärung heranwuchs,² wurde Heidelberg hinsichtlich Politik und Kultur immer unbedeutender.³ Heidelberg galt zu der Zeit als nicht schön, verglichen mit dem quadratisch angelegten Mannheim.⁴ 1778 erfolgte schließlich der Wegzug des Kurfürsten aus der Kurpfalz nach Bayern.⁵

Das Ende der Kurpfalz besiegelte der Reichsdeputationshauptschluss von 1803. Die linksrheinischen Gebiete gingen dabei an Frankreich, während Heidelberg, Mannheim, Weinheim und Schwetzingen an das Großherzogtum Baden, mit der Residenz in Karlsruhe, fielen.⁶ So wurde Heidelberg, einst Zentrum der Kurpfalz, zum nördlichsten Teil von Baden.⁷

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Heidelberg mit seiner verwunschenen Schlossruine zum Idealbild der Romantik. Dichter, wie beispielsweise Friedrich Hölderlin, Clemens Brentano oder Johann Wolfgang von Goethe, zog es

in die Stadt;⁸ Goethe schrieb 1797: »Die Stadt mit ihrer Lage und mit ihrer ganzen Umgebung hat, man darf sagen, etwas Ideales«;⁹ Hölderlin sieht in der Universitätsstadt gar der »Vaterlandsstädte Ländlichschönste«.¹⁰ Neben verschiedenen literarischen Erzeugnissen entstanden ebenso zahlreiche Gemälde des romantischen Stadtbilds. Dabei erfuhr der Dreiklang aus Alter Brücke, Neckar und Schloss¹¹ eine künstlerische Verewigung. Bekannte Maler sind beispielsweise William Turner oder Carl Rottmann.¹² Nebenstehend ist von letztgenanntem das Aquarell »Blick auf das Heidelberger Schloss von Osten bei Sonnenuntergang« (1815) zu sehen, Kohlenberger greift in seinem Titelbild der 6. Auflage eben diesen Blickwinkel hinaus in die Rheinebene auf (s. Titelseite).

Durch die geschickte Hochschulpolitik der Universität zog dieses neu erwachte Interesse an der Stadt Heidelberg nicht nur Künstler und Touristen an, sondern auch Studenten. Diese entwickelten sich zusammen zu einer immer wichtigeren Einnahmequelle der Stadt.¹³ Enorme Bedeutung für die wachsenden Touristenzahlen hatte die Einweihung der Bahnlinie zwischen Mannheim und Heidelberg 1840 sowie zwischen Karlsruhe und Heidelberg 1843.¹⁴ Professionelle Musiker weilten in Heidelberg dagegen meist nur auf der Durchreise und gaben bei dieser Gelegenheit Konzerte. Ab und zu gab es auch Musikaufführungen von Mannheimer Musi-

¹ Vgl. Matthias Roth, *Von Minnesang bis Hip-Hop. 1000 Jahre Musik in Heidelberg und der Kurpfalz*, Heidelberg 2013, S. 111.

² Vgl. ebd., S. 112.

³ Vgl. ebd., S. 121.

⁴ Vgl. Oliver Fink, *Heidelberg. Kleine Stadtgeschichte*, Regensburg 2005, S. 83.

⁵ Vgl. Roth, *Von Minnesang bis Hip-Hop*, S. 133.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Andreas Cser, *Kleine Geschichte der Stadt und Universität Heidelberg*, Leinfelden-Echterdingen 2007, S. 154.

⁸ Vgl. Frieder Hepp, Ulrike Pecht, Armin Schlechter (Hg.), »Und dir schenken ein kunstlos Lied« – *Dichter auf der Durchreise*, Katalog zur Ausstellung des Kurpfälzischen Museums und der Universitätsbibliothek Heidelberg im Rahmen der Baden-Württembergischen Literaturtage 2004, Heidelberg u. a. 2004, S. 5.

⁹ Ebd., S. 9.

¹⁰ Frieder Hepp (Hg.), *Reiselust. Vom Pilger zum Pauschaltourist*, Eine Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg vom 6. März 2016 bis 12. Juni 2016, Heidelberg 2016, S.17.

¹¹ Vgl. ebd., S. 7.

¹² Fink, *Heidelberg*, S. 83.

¹³ Vgl. Roth, *Von Minnesang bis Hip-Hop*, S. 135.

¹⁴ Vgl. Fink, *Heidelberg*, S. 93.

kern, doch entwickelten sich daraus keine festen Institutionen oder eine Kontinuität der Konzerte in Heidelberg.¹⁵

Die Universität Heidelberg im 19. Jahrhundert

Als Heidelberg 1803 badisch wurde, blieb die Universität Heidelberg zwar trotz der Neuordnung der Territorien in Südwestdeutschland bestehen, befand sich jedoch in einem schlechten Zustand, wie an ihren desolaten Finanzen sowie der geringen Studentenzahl (50) deutlich wurde.¹⁶ Der Landesherr Kurfürst Carl Friedrich setzte sich persönlich für die Wiederbelebung der Universität Heidelberg ein, sodass diese schon bald als »Ruprecht-Carolinische-Universität« bezeichnet wurde: nach ihrem Gründer Ruprecht I. von 1386 sowie ihrem zeitgenössischen Unterstützer, dem Landesherrn Carl.¹⁷ Einige kritisierten diese große staatliche Unterstützung in Form von regelmäßigen Geldzahlungen sowie die persönliche Ausübung des Rektorats durch den Markgrafen,¹⁸ weil sie die früheren Privilegien und Freiheiten der Universität beschnitten sahen. Die Forschung musste sich nun ständig neu legitimieren und ihren praktischen Nutzen für die Bevölkerung belegen.¹⁹

Die Studentenzahlen stiegen durch die solide Finanzpolitik deutlich an. Es folgte zudem eine Reihe von klugen Berufungen, sodass die Universität Heidelberg bald »zu einer anerkannten Lehr- und Forschungsstätte«²⁰ wurde. Ein Schwerpunkt zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildete die Juristische Fakultät, zeitweise waren 40% der Gesamtstudierendenzahl Jurastudenten.²¹

Die in Heidelberg lebenden Studenten waren einer der wichtigsten Wirtschaftsfaktoren der Stadt. Dabei zog die Universität

nicht nur Studenten aus Baden, sondern auch aus dem Ausland an. Ebenso war der Anteil der aus Adelsfamilien stammenden Studenten im Gegensatz zu anderen Universitäten recht hoch.²² Wie groß der wirtschaftliche Einfluss der Studenten auf die Stadt war, wird an deren Interaktion mit heimischen Handwerkern und Dienstleistern deutlich: Sie wurden geradezu unterwürfig bedient und die Handwerker waren sehr darauf bedacht, es ihnen recht zu machen, wird berichtet.²³

Dennoch war den Studenten in der Stadt nicht alles erlaubt, viele Stadtbewohner fanden beispielsweise Anstoß an deren wildem Tanzen, vor allem dem bisherigen Regeln und Normen entbundenen Walzen.²⁴ Dies führte mit zu der Einstellung eines Tanzmeisters, der das Benehmen der Studenten in ruhigere Bahnen lenken sollte.

Das Amt des Tanzmeisters

Bis um 1600 war das Tanzen auf dem europäischen Festland nicht Teil des akademischen Lebens und somit auch nicht von professioneller Hand angeleitet. Es galt als ungestüm, vital, freiheitlich – die Jugend verschaffte sich auf diese Weise Luft.²⁵ Mit Beginn des 17. Jahrhunderts fand allmählich die aus Italien stammende Idee der »diszipliniert sich bewegenden Gentlemen« immer mehr Anklang, der universitäre Tanzunterricht etablierte sich.²⁶ Aus dem bisherigen Gruppen- und Reigentänzen wurde das »geziert distanzierte paarweise Auftreten vor begutachtenden Zuschau-

¹⁵ Vgl. Roth, *Von Minnesang bis Hip-Hop*, S. 148.

¹⁶ Vgl. Cser, *Kleine Geschichte der Stadt*, S. 183.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 187.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 185.

²⁰ Ebd., S. 185–186.

²¹ Vgl. ebd., S. 191.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Harald Pfeiffer, *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, S. 95.

²⁴ Vgl. Walter Salmen, *Der Tanzmeister – Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert* (= *Terpsichore Tanzhistorische Studien* Bd. 1), Hildesheim 1997, S. 73.

²⁵ Vgl. ebd., S. 62.

²⁶ Vgl. ebd.

ern«²⁷, auch die Gelegenheiten zum Tanzen wandelten sich vom offenen Tanztreff zu »reglementierte[n] Ballveranstaltungen«²⁸.

Ein wichtiger Grund, der zu einer wachsenden Notwendigkeit des Tanzmeisteramtes an Universitäten führte, war die Herkunft der Studenten aus sehr unterschiedlichem sozialem Umfeld. Sie alle sollten jedoch nach ihrem universitären Abschluss in der Lage sein, einerseits ihren Beruf auf höchstem Niveau ausführen zu können und andererseits sich auch ihrer Position entsprechend zu verhalten und aufzutreten.²⁹

Die genauen Aufgaben eines Tanzmeisters variierten je nach Universität. Es gab regional sehr unterschiedliche Schwerpunkte, was auch an der sehr verschiedenen Zusammensetzung (Herkunft, gesellschaftliche Bildung, u. a.) der Studenten lag. Attraktivere Standorte zogen vermehrt adelige Studenten beispielsweise an. So ist für Heidelberg 1666 bekannt, dass es die Studenten weniger wegen des Studiums in die Stadt zog, als wegen der *Exercitien*.³⁰ Als »Exercitienmeister« werden in den Badischen Staatshandbüchern verschiedene Ämter bezeichnet, deren Aufgabe entsprechend der Unterricht im Fechten, Reiten, im Zeichnen, in der Musik oder dem Tanzen war.³¹ Mit »Exercitien« sind demnach vom Hauptstudium abweichende Aktivitäten und Unterrichtsfächer an der Universität gemeint, die zur Allgemeinbildung beitrugen und den gesellschaftlichen Umgang übten.

Auch wenn heutzutage Frauen und Männer gleichermaßen studieren, gab es im

frühen 19. Jahrhundert noch keine Frauen an der Universität Heidelberg.³² Die jungen Männer studierten unter sich und wurden ebenso allein von Männern unterrichtet. Dieser fehlende Umgang mit Frauen wurde deswegen auch Gegenstand des Tanzunterrichts. An der Universität Marburg, deren Tanzmeisterfolge beinahe lückenlos vom frühen 17. bis ins 19. Jahrhundert hinein nachvollziehbar ist, wurde beispielsweise im Unterricht gelernt, eine Dame niemals ohne Handschuhe zum Tanz aufzufordern.³³

Aufgabe des Tanzmeisters war neben der Unterweisung in den gängigen Tänzen daher auch eine allgemeine Lehre im gesellschaftlichen Umgang – etwa das Komplimentieren – und die Einübung einer entsprechenden Körperhaltung. Einblick in seine Absichten gewährt Andreas Schönwald, der als Tanzmeister ab 1807 an der Universität Freiburg angestellt war und 1812 bei der Herderschen Buchhandlung seine *Grundregeln der Tanzkunst* veröffentlichte.³⁴ Er unterteilte seinen Unterricht in zwei Kurse: Im ersten sollten Grundlagen wie Stellungsübungen, Komplimente und Balance erlernt und geübt werden, während die Tanzschritteinübung im zweiten Kurs erfolgte.³⁵ Der Tanz wird von ihm als der besseren Gesellschaft zugehörig geschildert und der Tanzmeisterunterricht als ein Mittel, vor Fehlritten in diesem Umfeld zu bewahren.³⁶

Während Schönwald und andere Tanzmeister vor allem auf sittsame und strenge Tänze wie dem Menuett Wert leg-

²⁷ Walter Salmen, »Die Universitäts-Tanzmeister« in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 115, März 1992, S. 81.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Salmen, *Der Tanzmeister*, S. 65.

³¹ Vgl. <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1867214>, zugegriffen am 10.07.2018, <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1869116>, zugegriffen am 10.07.2018.

³² Als erste Frau an der Universität Heidelberg wurde 1869 eine russische Mathematikerin zugelassen – jedoch mit der Betonung einer Ausnahmeregelung. Offiziell durften Frauen in Deutschland erst ab 1900 studieren, während dies in den USA (ab 1833), Frankreich (1863) und England (1869) zum Teil deutlich früher möglich war. Vgl. Cser, *Kleine Geschichte der Stadt*, S. 202.

³³ Vgl. Salmen, *Der Tanzmeister*, S. 67.

³⁴ Vgl. ebd., S. 74.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Salmen, »Die Universitäts-Tanzmeister«, S. 87.

ten,³⁷ wünschten sich die Studenten eher die populäreren Tänze, die mehr Freiheit und Natürlichkeit zuließen – allen voran den Walzer.³⁸ Bis ins 20. Jahrhundert hinein versuchte der Tanzmeister in diesem Dauerkonflikt zwischen den walzenden Studenten und den eher konservativen Interessen der Universität, seinem Geldgeber, beiden Parteien gerecht zu werden.³⁹

Die Tanzmeister an der Universität Heidelberg

Zur Tanzmeisterstelle an der Universität Heidelberg ist bekannt, dass diese 1807 seit Michaelis (29. September) vakant war, weswegen es sie bereits vorher gegeben haben muss.⁴⁰ Nach einer erfolglosen Anstellung eines Carl Freund aus Kassel zu Beginn des Jahres 1808, wurde am 16. September 1808 Franz Edling⁴¹ als Tanzmeister angestellt.⁴² Als Edling im Januar 1849 starb, wurde Ludwig Zimmer sein Nachfolger – jedoch nicht festangestellt und ohne Erlaubnis den Titel »Universitäts Tanzmeister« zu führen.⁴³

In den badischen Staatshandbüchern⁴⁴ werden in den Jahren 1841 und 1843 sowohl Franz Edling als auch sein Nachfolger Ludwig Zimmer genannt, sodass diese gemeinsam ab 1841 (oder schon früher) die Stelle versehen zu haben scheinen oder Ludwig Zimmer als Stellvertreter bzw. Assistent fungiert hat. Im *Handbuch für Baden und seine Diener [...] vom Jahr 1790 bis 1840, nebst Nachtrag bis 1845* ist unter den Exercitienmeistern Franz Edling genannt, »seit 1814 Tanzmeister«.⁴⁵ Aufgrund der

abweichenden Jahreszahl zu der oben zitierten Tanzmeister Akte wäre ein Arbeitsbeginn Edlings 1808 möglich, es wäre jedoch denkbar, dass er erst 1814 die Erlaubnis zum Führen des zugehörigen Titels erhalten hat.

In den Jahrgängen 1845, 1846, 1847, 1850 und 1853 finden sich keine Angaben zu Exercitienmeistern in den jeweiligen Staatshandbüchern. Für die Jahre 1857 und 1858 ist am Ende der Philosophischen Fakultät unter »5. Lectoren und Exercitienmeister« ohne Namensnennung »1 Tanzmeister« angegeben.⁴⁶ Es scheint demnach, als habe der Tod Edlings 1849 keinesfalls ein Ende der Tanzmeister in Heidelberg bedeutet, auch wenn sich die Spuren der folgenden Amtsträger nach Zimmer verlieren.

Universität Heidelberg – Wann wurde getanzt?

Zu unterschiedlichen Gelegenheiten wird im Alltag der Universität getanzt worden sein. Zum einen bei offiziellen Veranstaltungen, bei denen das beim Tanzmeister Erlernte gezeigt werden konnte, zum anderen gab es Wirtshausabende, bei denen nicht selten gesungen und getanzt wurde. Darüber hinaus sind Privatveranstaltungen zu nennen.

Offizielle Veranstaltungen der Universität

Laut des Almanaches⁴⁷ der Universität Heidelberg von 1813 gab es zwei zentrale universitäre Feierlichkeiten: den 7. Juli, als Andenken an ihren Wiederhersteller, des Großherzogs Carl Friedrich (1728–1811)

³⁷ Vgl. ebd., S. 88.

³⁸ Vgl. ebd., S. 85.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Badisches Kultusministerium, Akte *Tanzmeisterstelle u. der Tanzunterricht bei der Universität Heidelberg*, Laufzeit 1808–1910, Generallandesarchiv Karlsruhe Signatur 235, Nr. 3772, S. 1, verso.

⁴¹ Auch »Edeling«. Vgl. *Tanzmeisterstelle*, GLA Karlsruhe 235/3772, S. 1, recto.

⁴² Vgl. ebd., S. 8, recto.

⁴³ Vgl. ebd., S. 19, recto.

⁴⁴ Vgl. siehe Anhang 1.

⁴⁵ <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/2260357>, zugegriffen am 05.09.2018.

⁴⁶ Vgl. Für 1857 <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1871598>, zugegriffen am 12.11.2020 und für 1858 <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1871975>, zugegriffen am 12.11.2020.

⁴⁷ »Almanach« bezeichnete eine Sammlung an Texten aus unterschiedlichen Disziplinen, meist in Zusammenhang mit einem Kalender. Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Almanach>, zugegriffen am 04.09.2018.

und den 22. November, dem Geburtstag desselbigen.⁴⁸

Zu diesem letztgenannten Anlass spielte der Musikverein Heidelberg, der zu einem gewissen Teil aus Studenten und anderen Universitätsangehörigen bestand. 1840 bat dessen Leiter Hetsch das badische Innenministerium um den Titel »Akademischer Musik-Direktor«. Dies und das Anführen des Musikvereins ab dem Sommersemester 1834 im Vorlesungsverzeichnis der Universität machen die enge Verbindung dieses Vereins mit der Universität deutlich.⁴⁹ Der Musikverein wurde auch als Forum betrachtet, den Studenten verfeinerte Sitten beizubringen.⁵⁰ Zum Repertoire gehörten Werke von Händel, Haydn, Mozart und Beethoven sowie zeitgenössische Musik aus Frankreich, Italien und Deutschland.⁵¹

Im Zuge der Nachforschungen zu Tanz an der Universität Heidelberg im 19. Jahrhundert konnten keine konkreten Hinweise auf Feierlichkeiten oder Bälle ausgemacht werden. Recherchen nach Druckerzeugnissen wie Plakaten von Tanzveranstaltungen im 19. Jahrhundert blieben im Universitätsarchiv erfolglos. Diese hätten Aufschluss über mögliche Universitätsveranstaltungen geben können, zu denen Kohlenbergers Universitätswalzer erklingen sein könnte. Der Bestand der Druckerzeugnisse beginnt im Universitätsarchiv im 19. Jahrhundert mit kleineren Drucksachen wie einem Vorlesungsverzeichnis. Plakate beginnen im Bestand des Universitätsarchivs erst in den 1950er Jahren und scheiden somit als Quelle in dieser Thematik aus.

Die Durchsicht verschiedener im Stadtarchiv verfügbarer Heidelberger Zeitungen der Jahre 1848–1850 brachte die Erkenntnis, dass dort universitäre Ver-

anstaltungen nicht angekündigt wurden. Im Anzeigenteil gab es immer wieder kleinere Notizen zu Tanzmusiken in verschiedenen Wirtschaften, die am kommenden Wochenende oder zu Festtagen stattfinden sollten, jedoch ohne einen universitären Kontext zu nennen. Dies erweckt den Eindruck, es habe keine Universitätsveranstaltungen gegeben oder sie waren eher einem geschlossenen Kreis von Mitgliedern vorbehalten, eine eigene Gesellschaft, zu deren Veranstaltungen man vermutlich persönlich, etwa durch ein Schreiben, eingeladen wurde.

Für die Universität Freiburg ist bekannt, dass es »Maskenbälle sowie mehrere Bälle der Akademiker« im Kaufhaussaal der Stadt gegeben hat.⁵² Auch wenn in Heidelberg lange ein passender Saal für größere Konzerte oder Bälle und ein organisiertes öffentliches Musikleben gefehlt hat,⁵³ kann es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bälle gegeben haben. Denkbar wären diese in kleinerem Rahmen, etwa zum Ende des akademischen Jahres für die Absolventen oder zu den großen Festen des Tanzes wie zu Weihnachten, Silvester oder dem Karneval.

Wirtshaus und Studentenfeiern

Ein Großteil des Musiklebens in Heidelberg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand im Wirtshaus statt⁵⁴ – musikalisch handelte es sich dabei vor allem um Unterhaltungsmusik, die in der Regel nur wenig Dokumentation erfuhr.

Ähnlich wie heute in Kneipen und Clubs dürfte sich die gespielte Musik in Wirtshäusern sehr stark nach dem Zeitgeschmack gerichtet haben – danach, was die Besucher hören wollten. Die Gäste werden sich ihr Wirtshaus nach verschiedenen Faktoren ausgesucht haben, sicherlich auch nach der dort gespielten Musik, vielleicht sogar mit regelmäßig auftretenden Grup-

⁴⁸ Vgl. Julius Lampadius (Hrsg.), *Almanach der Universität Heidelberg für das Jahr 1813*, Heidelberg 1812, S. X.

⁴⁹ Vgl. Pfeiffer, *Heidelberger Musikleben*, S. 62–63.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 64.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Salmen, »Die Universitäts-Tanzmeister«, S. 88.

⁵³ Vgl. Roth, *Von Minnesang bis Hip-Hop*, S. 148.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 136.

pen. Wenn die Musik den Gästen besonders gefallen hat, dürften diese auch das Tanzbein geschwungen haben, ist doch Tanzen und Singen auch heute noch ein großer Ausdruck von Freude und besonders unter Studenten auch der Ausgelassenheit. Wie bereits gezeigt war unter den Studenten »das Walzen« sehr beliebt⁵⁵ und dieser Tanz dürfte deswegen auch im Wirtshaus von den jungen Gästen gerne getanzt worden sein.

Nachdem sich die Stadtbevölkerung über das »emotional enthemmende Walzen«⁵⁶ beklagt hatte und ein Tanzmeister eingestellt wurde, um den Studenten Benehmen und das gesittete Tanzen beizubringen, stellt sich die Frage, ob sich dadurch auch das Benehmen der Studenten merklich änderte. Konnte der Tanzmeisterunterricht dem wilden Tanzen der Studenten auch außerhalb des universitären Rahmens etwas entgegensetzen?

Da die Idee eines eigenen Amtes eines Tanzmeisters zur Unterweisung der Studenten in Tanzschritten und gesellschaftlichem Benehmen europaweit Anklang fand und diese Idee über fast 200 Jahre verfolgt wurde, muss es einen spürbaren Unterschied im Benehmen der Studenten zur Folge gehabt haben. Wie die Teilnahme konkret aussah, in Freiwilligkeit oder Pflicht, ist für Heidelberg nicht belegt; Walter Salmen sieht mit Beginn des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa den universitären Tanzunterricht allgemein dem seit dem »16. Jahrhundert obligaten Fechtunterricht gleichwertig zur Seite gestellt«,⁵⁷ die genaue Ausprägung dürfte regional unterschiedlich gewesen sein. Auch ob die Studenten für den Unterricht zu zahlen hatten, dürfte nicht einheitlich gewesen sein. In Heidelberg ist für das Jahr 1813 »für etwa 16 Stunden« Tanzunterricht im

Monat eine Gebühr von »3 fl.« belegt.⁵⁸ Es wird dabei jedoch nicht deutlich, ob die Teilnahme obligatorisch war oder nur empfohlen wurde.

Privatveranstaltungen und -zirkel

Gleichzeitig gab es Tanzveranstaltungen im privaten Rahmen oder sich regelmäßig treffenden Zirkeln – eine Gruppe, die sich etwa mit einer Musikrichtung beschäftigte. Ein Beispiel hierfür ist der Singverein um Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840),⁵⁹ der sich der Vokalmusik widmete, ohne jedoch öffentliche Auftritte wie Konzerte zum Ziel zu haben.⁶⁰

Die Verbindung von Kohlenbergers Universitätswalzer zur Universität Heidelberg

Auf der Suche nach einer Verbindung von Kohlenbergers Walzern zur Universität Heidelberg fand neben seinem eigenen Namen auch der Name der Widmungsträgerin *Baust* Berücksichtigung.

Überlegungen, bei F. C. Kohlenberger habe es sich möglicherweise um einen Dozenten oder Studenten gehandelt, bestätigen sich bei einem Blick in die Universitätsmatrikeln Heidelbergs nicht. Für die Namen *Kohlenberger* und *Baust* ergaben sich für den Zeitraum 1807–1846 keine Treffer.⁶¹

Der Name *Baust* ergab nur für das 20. Jahrhundert drei Ergebnisse. Somit scheint »Mademoiselle Catharina Baust«, wie sie in der Widmung der ersten Ausgabe der Universitätswalzer genannt wurde, nicht eine direkte Tochter eines Heidelberger Professors oder anderen Universitätsangestellten gewesen zu sein. Der Zusatz

⁵⁵ Vgl. Salmen, »Die Universitäts-Tanzmeister«, S. 85.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Salmen, *Der Tanzmeister*, S. 62.

⁵⁸ Lampadius, *Almanach der Universität Heidelberg*, S. 220.

⁵⁹ Vgl. Pfeiffer, *Heidelberger Musikleben*, S. 96.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 98.

⁶¹ Die Ergebnisse aus der Suche in den Universitätsmatrikeln der Universität Heidelberg sind telefonisch durch Herrn Gabriel Meyer übermittelt worden (Telefonat vom 14.03.2018).

»Mademoiselle« zeigt den unverheirateten Stand von Catharina an,⁶² sodass es sich bei *Baust* um den Nachnamen ihres Vaters gehandelt haben dürfte.

Nachforschungen in den Personalakten der Universität Heidelberg nach dem Namen *Kohlenberger* ergab für die 1770er und 1780er Jahre drei Treffer, weswegen es sich dabei höchstens um Kohlenbergers Vater gehandelt haben kann, da wie im Beitrag von Fabienne Kathrin Knittel gezeigt Kohlenbergers Tod mit einer Anzeige für 1895 belegt ist.

Georg Kohlenberg wurde in den 1770er Jahren aktenkundig, als er das Bürgerrecht in St. Lambrecht und Schauernheim annahm, die damals zur Universität Heidelberg gehörten.

Ein weiterer *Georg* Kohlenberger wanderte in den 1770er Jahren aus Heidelberg aus.

In den 1780er Jahren ist *Ludwig* Kohlenberger vermerkt, der aufgrund der Verweigerung von Frondienst (Pflasterarbeiten) bestraft wurde.⁶³

Eine allgemeine Suche im Stadtarchiv Heidelberg ergab für *Kohlenberger* keine Treffer. Der Name *Baust* brachte ein paar Ergebnisse, jedoch meist aus eher unteren Gesellschaftsschichten wie Tagelöhnern und Handwerkern, die vermutlich nicht in entsprechender Verbindung zur Universität standen, sodass deren Tochter als Widmungsträgerin in Frage gekommen sein dürfte.

Als weitere Quelle sind die Adressbücher der Stadt Heidelberg zu nennen, die heute bei der Universitätsbibliothek Heidelberg zu finden sind. In diesen wird der jeweilige Hausherr als Familienvorsteher

genannt – wenn dieser verstorben war, seine Witwe.⁶⁴ Nachforschungen in diesen online verfügbaren Adressbüchern ergaben folgende Ergebnisse für die Namen *Baust* und *Kohlenberger*:⁶⁵ Im untersuchten Zeitraum 1839–1859 erscheint häufiger der Name *Baust*, jedoch ebenso wie bei der Suche im Stadtarchiv eher in Zusammenhang mit einfachen Berufsständen wie Holzhacker, Tagelöhnern oder Landwirten. Für *Kohlenberger* gab es keine Treffer.

Aufgrund der geringen Quellenfunde ergab sich eine Erweiterung der Suche um die Namen *Wuerth* und *Jungnickel*, die als Widmungsträger von Kohlenbergers *Galop du Chemin de fer Alsacien* auftraten. In den bereits erwähnten Adressbüchern fand sich im Jahrgang 1854/55 der Name *Würth*; unter diesem Namen lebte in der Hauptstraße ein Privatmann namens Leopold sowie in der Mittelbadgasse ein Kaufmann mit den Initialen *B.J.*⁶⁶ Für *Jungnickel* ergaben sich für den gesamten Zeitraum keine Ergebnisse.

Unter den Studenten fand sich in den Universitätsmatrikeln ein Treffer, ein Theodor *Würth*, jedoch für das Jahr 1621, wodurch es zeitlich für diese Nachforschungen irrelevant erscheint.

Wegen der schwierigen Quellenlage konnte nicht abschließend geklärt werden, ob und wenn ja zu welchen Gelegenheiten die Universitätswalzer von F. C. Kohlenberger gespielt wurden. Ebenso konnte keine direkte Verbindung Kohlenbergers zur Stadt oder Universität Heidelberg gefunden werden, alle Aussagen über mögliche Aufführungsgemeinschaften oder Bezüge zur Heidelberger Universität bleiben Vermutun-

⁶² Die französische Anrede »Mademoiselle« war und ist für unverheiratete Frauen üblich. Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mademoiselle>, zugegriffen am 26.11.2020.

⁶³ Die Ergebnisse beruhen auf einer telefonischen Auskunft bei dem Universitätsarchiv Heidelberg durch Herrn Gabriel Meyer (Telefonat vom 14.03.2018).

⁶⁴ Vielen Dank an Herrn Meyer vom Universitätsarchiv Heidelberg für den Hinweis.

⁶⁵ Vgl. <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/hdadressbuch.html>, zugegriffen am 12.11.2020. Für differenzierte Links: Siehe Anhang 2.

⁶⁶ Vgl. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1854/0019/scroll>, S. 79, zugegriffen am 05.09.2018.

gen. Auch bleibt unklar, ob Kohlenberger jemals selbst in Heidelberg gewesen war; im Zuge seiner Tätigkeit als Klavierhändler ist dies vorstellbar.

Schwierig ist die Quellenlage vermutlich auch deswegen, weil es sich bei den Universitätswalzern eher um Gebrauchsmusik als um Kunstmusik handelte – eine Unterscheidung, die lange die musikwissenschaftliche Arbeit bestimmt hat und zu einer geringeren Dokumentation der Gebrauchsmusik sowie zu einer seltenen Beschäftigung mit diesen Quellen geführt hat.

Zweifelsohne ist der Walzer der zentrale Tanz des 19. Jahrhunderts,⁶⁷ sodass Kohlenberger mit den Universitätswalzern den Musikgeschmack der Zeit und insbesondere der Studenten traf. Möglicherweise knüpfte Kohlenberger dabei aus verkaufstrategischen Gründen an das klischeehafte Bild des geselligen und heiteren Studentenlebens in Heidelberg im 19. Jahrhundert an, denn die Heidelberger Universitätswalzer wären als Beigabe zu gelieferten Klavieren Kohlenbergers in seiner Tätigkeit als Klavierhändler denkbar.

Anhang 1: Tanzmeister in den Staats- handbüchern Baden

1841: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1868608>,
zugegriffen am 10.07.2018.

1843: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1869116>,
zugegriffen am 10.07.2018.

1845: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1869530>,
keine Angaben, zugegriffen am 10.07.2018.

1846: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1869904>,
keine Angaben, zugegriffen am 10.07.2018.

1847: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1870288>,
keine Angaben, zugegriffen am 10.07.2018.

1850: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1870681>,
keine Angaben, zugegriffen am 10.07.2018.

1853: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1871135>,
keine Angaben, zugegriffen am 10.07.2018.

1857: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1871598>,
zugegriffen am 10.07.2018.

1858: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/1871975>,
zugegriffen am 10.07.2018.

1790–1845: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/periodical/pageview/2260357>,
zugegriffen am 10.07.2018.

Anhang 2: Heidelberger Adressbücher 1839 bis 1859

1839: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1839/0005>, S. 5 für Baust, S. 25 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1840: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1840/0018>, S. 17 für Baust, S. 38 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1842: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1842/0021>, ohne Seitenangaben, zugegriffen am 15.09.2021.

⁶⁷ Vgl. Art. »Tanz, C Gesellschaftstanz, V. 19. Jahrhundert«, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 285–290 (Sibylle Dahms).

1844: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1844/0031>, S. 27/28 für Baust, S. 52 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1846: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1846/0028>, S. 31 für Baust, S. 56 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1848: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1848/0023>, S. 26 für Baust, S. 51 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1850: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1850/0024>, S. 25/26 für Baust, S. 51 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1852: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1852/0023>, S. 23 für Baust, S. 48 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1854/55: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1854/0019>, S. 20 für Baust, S. 45 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1856: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1856/0022>, S. 25 für Baust, S. 51 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

1858/59: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/AdressbuchHD1858/0033>, S. 31 für Baust, S. 57 für Kohlenberger, zugegriffen am 15.09.2021.

Quellen- & Literaturverzeichnis

Art. »Tanz, C Gesellschaftstanz, V. 19. Jahrhundert«, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 285–290 (Sibylle Dahms).

Badisches Kultusministerium, Akte *Tanzmeisterstelle u. der Tanzunterricht bei der Universität Heidelberg*, Laufzeit 1808–1910, Generallandesarchiv Karlsruhe Signatur 235, Nr. 3772. Cser, Andreas: *Kleine Geschichte der Stadt und Universität Heidelberg*, Leinfelden-Echterdingen 2007.

Fink, Oliver: *Heidelberg. Kleine Stadtgeschichte*, Regensburg 2005.

Hepp, Frieder (Hrsg.): *Reiselust. Vom Pilger zum Pauschaltourist*, Eine Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg vom 6. März 2016 bis 12. Juni 2016, Heidelberg 2016.

Hepp, Frieder/Pecht, Ulrike/Schlechter, Armin (Hrsg.): »*Und dir schenken ein kunstlos Lied*« – *Dichter auf der Durchreise*, Katalog zur Ausstellung des Kurpfälzischen Museums und der Universitätsbibliothek Heidelberg im Rahmen der Baden-Württembergischen Literaturtage 2004, Heidelberg u. a. 2004. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/hdaddressbuch.html>, zugegriffen am 03.09.2018.

Lampadius, Julius (Hrsg.): *Almanach der Universität Heidelberg für das Jahr 1813*, Heidelberg 1812.

Pfeiffer, Harald: *Heidberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989.

Roth, Matthias: *Von Minnesang bis Hip-Hop. 1000 Jahre Musik in Heidelberg und der Kurpfalz*, Heidelberg 2013.

Salmen, Walter: *Der Tanzmeister – Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert* (= *Terpsichore Tanzhistorische Studien* Bd. 1), Hildesheim 1997.

Salmen, Walter: »Die Universitäts-Tanzmeister in Freiburg«, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 115, März 1992, S. 79–89.

F. C. Kohlenberger *Valses de l'université de Heidelberg*

Valses de l'université de Heidelberg pour le Piano Forte

F.C. Kohlenberger
(ca. 1830–1895)

Introduction

6

12

17

22

ff

p

p dolce

rit.

dim.

pp

Nr. 1

ff

7

ff *p* *ten.* *ten.*

14

ten. *ten.* *ff* *p* *ten.*

21

p dolce

27

34

Nr. 2

1. *p*

7

14

1ma

2da

cresc.

p

21

28

ff

Nr. 3

1

8

Musical score for measures 8-13. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble with various articulations and a bass line with chords and single notes. Measure 8 starts with a dynamic marking *v*.

14

1ma 2da

Musical score for measures 14-19. The system consists of a grand staff. Measures 14-15 are marked with *p*. A first ending bracket labeled "1ma" spans measures 16-17, and a second ending bracket labeled "2da" spans measures 18-19. The music continues with melodic and harmonic development.

20

Musical score for measures 20-25. The system consists of a grand staff. The music continues with melodic and harmonic development, featuring a mix of chords and single notes in both staves.

26

Musical score for measures 26-31. The system consists of a grand staff. The music continues with melodic and harmonic development, featuring a mix of chords and single notes in both staves.

32

1ma 2da

ff *p*

Musical score for measures 32-37. The system consists of a grand staff. Measures 32-33 are marked with *ff*, and measures 34-35 are marked with *p*. A first ending bracket labeled "1ma" spans measures 32-33, and a second ending bracket labeled "2da" spans measures 34-35. The music continues with melodic and harmonic development.

38

Musical score for measures 38-43. The system consists of a grand staff. The music continues with melodic and harmonic development, featuring a mix of chords and single notes in both staves.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand features a complex, multi-measure rest followed by a melodic line. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Nr. 4

Musical score for measures 48-51. The right hand has a melodic line with trills. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. The dynamic is marked *p*.

8

Musical score for measures 52-55. The right hand has a melodic line with trills. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. The dynamic is marked *f*.

15

Musical score for measures 56-60. The right hand has a melodic line with trills. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. The dynamic is marked *p dolce*. The right hand has first and second endings marked "1ma" and "2da".

21

Musical score for measures 61-65. The right hand has a melodic line with trills. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. The dynamic is marked *f*. The right hand has a tenuto mark "ten." and an accent mark ">".

27

Musical score for measures 66-70. The right hand has a melodic line with trills. The left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes. The dynamic is marked *f*. The right hand has first and second endings marked "1ma" and "2da".

Nr. 5

1 2 3 4 5

p

1ma

2da

Detailed description: This system contains measures 1 through 5. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. A first fingering (1ma) is indicated for the first measure of the right hand.

6 7 8 9 10 11 12

1ma

Detailed description: This system contains measures 6 through 12. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. A first fingering (1ma) is indicated for the first measure of the right hand.

13 14 15 16 17 18

2da

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The right hand has a more complex texture with slurs and accents. A second fingering (2da) is indicated for the first measure of the right hand.

19 20 21 22 23 24

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The right hand features a melodic line with slurs and accents.

25 26 27 28 29 30 31 32

Detailed description: This system contains measures 25 through 32. The right hand continues the melodic line with slurs and accents.

33 34 35 36 37 38

1ma 2da

Detailed description: This system contains measures 33 through 38. The right hand has a melodic line with slurs and accents. First (1ma) and second (2da) fingerings are indicated for the first measure of the right hand.

Coda

ff

Detailed description: This system contains measures 1 through 6 of the Coda. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a series of chords, some with a fermata over the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

7

ten. *p*

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. The right hand has a melodic line with a tenuto mark and a dynamic marking of *p*. The left hand continues with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

14

ten. *ff* *p*

Detailed description: This system contains measures 14 through 19. It features melodic lines in the right hand with tenuto marks and dynamic markings of *ff* and *p*. The left hand provides harmonic support with chords and eighth notes.

20

Basso marcato

Detailed description: This system contains measures 20 through 25. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand features a section marked *Basso marcato* with a strong, accented eighth-note pattern. A fermata is placed over the final measure.

26

Detailed description: This system contains measures 26 through 31. The right hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure.

32

ff

Detailed description: This system contains measures 32 through 37. The right hand has a rhythmic eighth-note pattern. The left hand features a section marked *ff* with a strong, accented eighth-note pattern. A fermata is placed over the final measure.

38

p dolce

45

52

ff *rf*

58

63

68

ff *ff*

74

Musical score for measures 74-79. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and chords. The bass line is particularly active with many sixteenth-note patterns.

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with complex textures and many beamed notes. The bass line remains active with rhythmic patterns.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music concludes with a final cadence. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Sitten. Über die Widmungsträgerinnen konnten im Verlauf des Projektes keine weiteren Informationen ausfindig gemacht werden. Entsprechend blieb ein Zugang zu Entstehungskontext und -zeit von diesem Ansatzpunkt aus verschlossen.

Die beiden Titelblätter sind unterschiedlich gestaltet. Die vermeintliche Erstausgabe ist schlicht gehalten und der Text ist mittig platziert. Der Verzierung dienen lediglich geschwungene Linien sowie unterschiedliche Schriftarten. Im Vergleich dazu ist die VI. Ausgabe wesentlich kunstvoller gestaltet. Die Widmung wird durch die Positionierung von »à Madame Caroline Aÿmon à Sion.« am oberen Rand der Seite hervorgehoben. Es folgt eine Abbildung mit Blick auf die Stadt Heidelberg, das Heidelberger Schloss und den Neckar. Der Schriftzug »VALSES | DE | l'université de Heidelberg | pour le | Piano Forte | composée | PAR | F. KOHLENBERGER.« befindet sich nun auf der unteren Hälfte der Seite und ist zudem mit floralen Elementen verziert. Die Hinweise »Chez le Compositeur« und »VI^e Edition« befinden sich hier im Kleindruck unten links beziehungsweise rechts auf dem Titelblatt.

Beide Ausgaben umfassen sieben paginierte Seiten, das Titelblatt mit eingerechnet, und auch die Seitenumbrüche stimmen überein. Allerdings unterscheiden sich die beiden Drucke in einigen allgemeinen Aspekten. Alle im Folgenden aufgeführten Punkte sind nicht mehr einzeln im Lesartenverzeichnis aufgeführt. So ist die Abkürzung des Begriffs »Nummer« der Walzer 1 bis 5 in **A** mit »N^o« und in **B** mit »Nro.« angegeben. In letzterer Quelle finden sich weitere kleine Abweichungen, die möglicherweise der Modernisierung des Notentextes dienen. Zu diesen zählt die leicht unterschiedliche grafische Darstellung der Triller im vierten Walzer (vgl. Nr. 4, T. 1, 3, 5, 9, 11) und, dass Kohlenberger »cres.« statt »cresc.« schrieb, was jedoch auch ein Druckfehler sein könnte (vgl. Nr. 2, T. 15). Zudem wurden

Punkte hinter »1 ma« und »2 da« in den Wiederholungsklammern ergänzt.

Eine größere, inhaltliche Neuerung betrifft die ergänzten Tempoangaben in **B**. Dort beginnt die *Introduction* mit Moderato (ab T. 1) und steigert sich im zweiten Abschnitt zu Allegro (ab T. 14). Der Walzer Nummer 1 ist im Sinne des Walzer tempos mit »Walse.« überschrieben.

Allgemeine Anmerkungen

Für die vorliegende Neuauflage der *Valses de l'université de Heidelberg* von F. C. Kohlenberger diente Quelle **A** als Grundlage. Es wurden an einigen Stellen Anpassungen zur Modernisierung und Vereinheitlichung des Notentextes vorgenommen, die jedoch keine Auswirkungen auf die Musik und die Interpretation der Komposition haben. Durch den Vergleich der beiden Quellen auf übergeordneter Ebene sowie durch die Gegenüberstellung von Parallelstellen innerhalb der einzelnen Sätze, konnten bei unklaren Stellen stringente Lösungen gefunden werden. Beispielsweise wurden so Bindungen oder Staccatopunkte ergänzt, wobei derartige Eingriffe zur Nachvollziehbarkeit im Lesartenverzeichnis aufgeführt sind. Die angegebenen Aspekte beziehen sich als Abweichungen stets auf den Notentext der vorliegenden Neuauflage der Universitätswalzer und sind durch die Angabe der Takte, der linken beziehungsweise rechten Hand sowie der Zeichenzahl im jeweiligen Takt leicht ausfindig zu machen. Letztere entspricht nicht den metrischen Positionen, sondern die Zählung erfolgt pro Note von links nach rechts. Dabei zählen Akkorde in einer Hand als ein Zeichen. Vorschlagsnoten werden nicht berücksichtigt und sind separat in Bezug zu ihrer Hauptnote genannt.

Zu den allgemeineren Anpassungen zählt unter anderem die Vereinheitlichung der Reihenfolge von »p dolce« (vgl. u. a. *Introduction* T. 14). Im Sinne der heute gängigen Praxis wurden die Bruchstriche bei der Taktangabe der 3/4-Takte nicht

übernommen. Diese sind in **A** konsequent zu finden und in **B** bei den Walzern Nummern 3 bis 5. Nicht übernommen wurden darüber hinaus die Punkte, die Kohlenberger hinter den verschiedenen Anweisungen oder Satzbezeichnungen einfügte. Im Vergleich dazu wurden zu-

meist die Warnvorzeichen aus dem Original beibehalten, da Kohlenberger sie aus didaktischen Gründen eingefügt haben könnte. Aus musikalischen Gründen wurde die Verbalkung aus dem Original übernommen.

Lesartenverzeichnis

Introduktion		
Takt	Zeichen	Bemerkung
13	1 (l. H. und r. H.)	B Fermate vorhanden
13	1 (l. H.)	B C statt c'
24	Solokadenz (r. H.)	überflüssige Warnvorzeichen im Vergleich zu A und B gestrichen
24		in A und B dim. ausgeschrieben und erstreckt sich über den gesamten chromatischen Abwärtsgang
Nummer 1		
Takt	Zeichen	Bemerkung
9	3 (r. H.)	B as' fehlt im Akkord
30	Vorschlag zu 1 (r. H.)	B Vorschlagnote b^2 zu a^2 fehlt
31	2 und 3 (r. H.)	B Staccatopunkte fehlen
Nummer 2		
Takt	Zeichen	Bemerkung
5 und 6	jeweils 2 und 3 (l. H.)	B g' statt e'
8	1 (r. H.)	Staccatopunkt im Vergleich zu A und B ergänzt
26	1 (r. H.)	B Staccatopunkt fehlt
34	Taktende (r. und l. H.)	Wiederholungszeichen im Vergleich zu A und B ergänzt
Nummer 3		
Takt	Zeichen	Bemerkung
1	4 (r. H.)	Staccatopunkt im Vergleich zu A und B ergänzt
8	1 (l. H.)	B Oktavverdopplung vorhanden $g-G$
22	1 (r. H.)	B Staccatopunkt fehlt
22	3 (r. H.)	A Staccatopunkt fehlt
28	3 (r. H.)	B fis^2 statt e^2
32	1 (r. H.)	B $8 va.$
48	1, 3 und 5 (r. H.)	B zusätzlich g^2 in den Akkorden

Nummer 4		
Takt	Zeichen	Bemerkung
14	2 bis 5 (r. H.)	B Oktavverdopplung fehlt ($d^2-c^2-b^1-a^1$)
17	2 und 3 (r. H.)	B Staccatopunkte fehlen
18	1 und 2 (r. H.)	B Viertelnote c^2-c^3 gefolgt von Achtelpause statt punktierte Viertel c^2-c^3 ; in beiden Quellen mit Staccatopunkt
19	1 Vorschlag (r. H.)	Bindung der Vorschlags- an die Hauptnote wurde im Vergleich zu A und B hinzugefügt
20	1 (r. H.)	B Punktierung fehlt bei f^2
34	Taktende (r. und l. H.)	B Wiederholungszeichen am Taktende vorhanden
Nummer 5		
Takt	Zeichen	Bemerkung
3 bis 6	r. H.	A keine Bindung in der zweiten Stimme B nur Bindung in der zweiten Stimme bei T. 3, 4 von d^2 zu e^1 , sonst keine Bindung der zweiten Stimme
7	1 (r. H.)	B Punktierung fehlt bei d^2
7	1 (l. H.)	B d statt f
14	2 (r. H.)	B Staccatopunkt fehlt
20	2 und 3 (l. H.)	B g^1 statt g^1s^1
22	Taktende (r. und l. H.)	B Wiederholungszeichen am Taktende vorhanden
Coda		
Takt	Zeichen	Bemerkung
26	1, 3 und 5 (r. H.)	B c^2 fehlt in den Akkorden
35	2	B ff auf der Höhe von Zeichen 1 statt wie in A auf jener von Zeichen 2
42	1 (r. H.)	B e statt es
68	3 (r. H.)	A Staccatopunkt fehlt
69	2	B ff auf der Höhe von Zeichen 1 statt wie in A auf jener von Zeichen 2

Die *Valses de l'université de Heidelberg* für Klavier zu zwei Händen sind das Werk von F. C. Kohlenberger (1814-1895), der in Genf als Klavierhändler tätig war. Neben seinem Hauptberuf komponierte Kohlenberger und gab seine Werke im Selbstverlag heraus. Der Band enthält neben dem Notentext auch umfangreiche Kommentare, die sich der Biografie des Komponisten, der Geschichte des Walzers im 19. Jahrhundert sowie dem Tanz im akademischen Kontext der Universität Heidelberg widmen.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-948083-43-4



9 783948 083434