

hervorgegangene „Volksmusik-“ (S. 429–436) und Musikinstrumentensammlung (S. 437–451). Die abschließenden drei Beiträge von Joachim Reiber, Arnold Jacobs-Hagen und Rosemary Fir bringen gleich in mehrfacher Hinsicht neue Erkenntnisse. So wurden die „Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde“ (S. 455–466) von Samuel Weibel in seiner einschlägigen Studie *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse* (Kassel 2006) ob ihrer Andersartigkeit nicht weiter berücksichtigt. Diese genau herauszuarbeiten und den „niederrheinischen Musikfesten“ (S. 467–481) sowie dem „English Music Festival“ (S. 483–500) gegenüberzustellen, drückt einmal mehr den umfassenden methodischen Zugang zur Aufarbeitung der vielen historischen Dimensionen der *Gesellschaft der Musikfreunde* aus, der den vorliegenden Band auszeichnet. (Februar 2020) *Stefanie Acquavella-Rauch*

*STEPHANIE SCHROEDTER: Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 835 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Die konventionelle Musik- und Tanzhistoriographie ist noch immer durch eine Trennung der verschiedenen kulturellen Ebenen und Gesellschaftsschichten geprägt, von deren musikalisch-tänzerischem Handeln sie jeweils erzählt – eine Trennung, die selbst in Überblicksdarstellungen kaum je durchbrochen, geschweige denn systematisch in Frage gestellt wird. Dabei ist es gerade im Falle der Zirkulation von tanzmusikalischen Melodie- und Rhythmusvorräten unübersehbar, dass Standesgrenzen für ihre Verbreitung, Rezeption und Wandlung allenfalls Bremswirkung haben.

Für ihre eindruckliche, maßstabsetzende Studie zur Verflechtung der Musik- und Tanzkulturen im Paris des 19. Jahrhunderts

hat Stephanie Schroedter nun also den gebotenen multiperspektivischen Ansatz gewählt, um die musikalisch-tänzerischen Transferprozesse und Wechselverhältnisse zwischen (vor-)städtischen öffentlichen Tanzlokalen und den großen Tanz- und Musiktheaterbühnen der französischen Metropole nachzuzeichnen; zeitlich plausibel eingegrenzt ist ihre Untersuchung auf die Zeit zwischen der Julirevolution 1830 und der Ausrufung der Dritten Republik 1870. Schroedter arbeitet zum einen visuelle Topoi heraus, die in der „bildlichen Veranschaulichung der Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) vorwiegend in auf ein Massenpublikum ausgerichteten Gebrauchsgraphiken zu Tage treten. Im Vordergrund steht aber selbstredend, zum anderen, die musikwissenschaftliche Topos-Forschung, die neben literarischen Stadtpromenaden, Ballettszenaren, Opernlibretti und „Partituren der Musik- und Tanztheaterkompositionen auch Arrangements von Tanzmelodien zu deren Rezeption jenseits der Bühne“ heranzieht, die „Aufschlüsse zu Wirkungs- und Wahrnehmungsmustern von Tanzmusik“ (S. 11) geben können. Das Zielversprechen der Studie, „auditive beziehungsweise audiovisuell kinetische Topoi mit einem [...] Konzept kinästhetischen Hörens, das auch imaginäre Komponenten einschließt, in Verbindung zu setzen“ (S. 12), wird überzeugend eingelöst und durch die plausibel ineinandergreifende Auswertung der Text- und Bildquellen, Musikalien und choreographischen Notate veranschaulicht.

Im rund 250 Seiten umfassenden Kapitel II zu den (vor-)städtischen Tanzkulturen werden detailliert „[u]rbane Bewegungs- und Klangräume zwischen *Bals publics* und *Concerts-bals*“ durchleuchtet. Tanzlokale bzw. -paläste, Veranstaltungsformate und -anlässe, tänzerische Repertoires und Moden werden stichhaltig mit sozialen Figurationen und Nationalitätsdiskursen in Verbindung gebracht. Demnach erscheint die seit 1830 immer mehr um sich greifende, auch un-

terprivilegierte Gesellschaftsschichten erfassende „Dansomanie“ als unmittelbar revolutionsinduziertes Phänomen, bei dem sich „tradierte Verkörperungen (Enactments) sozialer Gefüge durch eine neue Faszination soghafter Massenbewegungen in breitflächig um sich greifende Affizierungen“ verwandelten (S. 130): Quadrilles und Cotillons lösten das Menuett ab, Galopp und Cancan, Polka, Mazurka, Cachucha und weitere „Nationaltänze“ zeitigten neue kollektive Bewegungsdynamiken (S. 143; 149; 159–172). Dagegen lässt sich die um 1850 einsetzende „Theatralisierung der urbanen Tanzkulturen“ (S. 43) in „Concert-bals“ und ähnlichen Formaten als Symptom einer Bewegungslethargie aufgrund eines politischen Ohnmachtgefühls lesen. „Tänzerische Hörpromenaden“ offerierten sodann als neues Angebot der Pariser Freizeitkultur auch die Möglichkeit zu einem kinästhetischen Hören von Tanzmusik und förderten mithin einen Hörmodus, der „durch die im Pariser Gesellschaftsleben omnipräsente Tanzpraxis respektive breitflächige Kenntnis des Theatertanzrepertoires unterstützt“ wurde: Ein Klangraum konnte auch ohne eigene körperliche Bewegung, d. h. „auch ohne Tanz zu einem imaginären, dabei nicht minder emotional aufgeladenen Bewegungsraum avancieren“ (S. 73). Der Beitrag, den der Tanz gerade in Paris „zum Erscheinen einer ‚populären‘ Musik innerhalb der neuen, großstädtischen Alltags- und Erlebniskulturen“ (S. 203) leistete, ist tatsächlich kaum zu überschätzen. Die regelmäßig auch in Ballette und Opern eingeflochtenen Gesellschafts- bzw. Nationaltänze und die einschlägigen, explizit an ein breites Publikum adressierten Klavierarrangements dieser Tanzmusikstücke für den Vortrag auch ohne Tanz belegen dies eindrücklich: Beim Hören dieser Musik können „körperhafte Bewegungen imaginiert werden“ (S. 257) – Musik wird „als Bewegung wahrgenommen“ (S. 259).

Das mit gut 400 Seiten umfangreichste Kapitel III widmet sich im direkten An-

schluss „Inszenierte[n] Bewegungs- und Klangräume[n] des Tanz- und Musiktheaters“. Schroedter untersucht hierin zunächst die gut 50 Ballettproduktionen an der Pariser Opéra (1830–1870) auf die „Themen und Topoi, die auf Herausforderungen des vergleichsweise neuen, gerade erst aufblühenden urbanen Lebens verweisen – darunter vielfach genderspezifische Konflikte, die wiederum auf Spannungen aufgrund von Gesellschaftsschranken und / oder prekären finanziellen Umständen zurückgehen“ (S. 275). Sie stellt dabei notwendigerweise den Kanon des sogenannten „romantischen Balletts“ in Frage, indem sie dem kleinen, vielzitierten Ausschnitt aus diesem Repertoire (wie z. B. *La Sylphide* 1832, *La Fille du Danube* 1836, *Giselle* 1841) Kontext und Botschaften der weniger bekannten Kreationen entgegensetzt. Als Analysefolie dient ihr insbesondere die Verortung von Gesellschaftstanzszenen innerhalb einer Balletthandlung, markieren diese doch stets „zentrale Wendepunkte des dramatischen Geschehens“ (und fungieren keineswegs als bloß auflockernd-dekoratives „Divertissement“). Für erfahrene Theaterbesucher\*innen leicht erkennbar, fungierte „Tanz in der Gesellschaft beziehungsweise auf einem Fest [...] obligatorisch als vermeintlich harmlose Folie für das Heraufziehen einer unmittelbar bevorstehenden Katastrophe“ (S. 279). Als miteinander korrespondierende dramaturgische und choreographische Topoi etablierten sich im Laufe des Untersuchungszeitraums, wie Schroedter minutiös (und mit einigen Redundanzen) nachzeichnet, die der „inszenierten Gesellschaftstänze, Tanzstunden und auf der Bühne inszenierten Bühnentänze, aber auch kämpferische Aufmärsche, die als choreographisch inszenierte Bewegungskollektive ebenfalls als ‚Tanz‘ zu verstehen sind“ (S. 367). Die Verschiebung von Standesschranken in „Teufelsballetten“ (S. 383–420), „Tänzerische Bewusstseinsweiterungen und diabolische Bewusstseinsentgrenzungen“ (S. 421–460) sowie ver-

schiedene Spielarten von „Gesellschafts- und Theateranz im Tanztheater“ (S. 461–516) werden eingehend analysiert und als Facetten einer von der Forschung bislang übersehenen Verquickung von Stadt und Theater exponiert: Die Ballettsujets, so Schroedter, kreisten „um immer wieder gleiche Grundkonstellationen und Konflikte ‚alltäglichen‘ Charakters“, die Tanztheaterstücke rückten auf diese Weise „ungeachtet ihrer (kosten-)aufwendigen Produktion an einer Institution wie der Pariser Opéra [...] unverkennbar in die Nähe populärer Unterhaltungsformen“ (S. 488) – und das sowohl musikalisch als auch tänzerisch. Dass sich der choreographische Topos des katastrophisch aufgeladenen Tanzes auch in der Grand Opéra (etwa im berühmten „Nonnenballett“ aus Meyerbeers *Robert le Diable* 1831) und der Opéra comique auskomponiert findet, muss vor diesem Hintergrund als zwingend logisch erscheinen.

In einem fulminanten Schlusswort (Kap. IV: „Bewegungsdynamiken katastrophisch aufgeladener Geschichtsräume“, S. 689–692) fasst Schroedter die zuvor vielschichtig exemplifizierte und umsichtig kontextualisierte „klangräumliche Verschachtelung äußerst heterogener Bewegungsphänomene“, die „stellvertretend für riskante gesellschaftspolitische Interessenkonflikte“ (S. 691) gelesen werden können, noch einmal konzise zusammen.

Die zu Beginn des sich anschließenden, rund 140 Seiten umfassenden Anhangs aufgeführten Angaben zum konsultierten Notenmaterial will Schroedter ausdrücklich nicht als Werkkatalog mit Vollständigkeitsanspruch verstanden wissen (so sind bedauerlicherweise auch keine Bibliothekssignaturen angegeben), sondern als repräsentativen Querschnitt des betrachteten Tanz(musik)repertoires. Ergänzt wird diese – notwendigerweise selektive – Repertoireaufstellung durch nützliche Personen- und Produktionsindices sowie durch schlüssig ausdifferenzierte, in ihrem Umfang beinahe überwälti-

gende Quellen- und Literaturverzeichnisse. Schroedter beweist hier einmal mehr ihre Meisterschaft in der Erschließung schier unbeherrschbar großer Materialmengen.

Im Textteil verkomplizieren die stellenweise arg verschachtelten und durch Einschübe noch zusätzlich zerdehnten Sätze unnötig die im Allgemeinen sehr präzise und kurzweilig-spannende Darstellung; die für die langen, in den Fließtext eingerückten Zitate und Handlungszusammenfassungen gewählte winzige Schriftgröße ist ebenso gewöhnungsbedürftig wie die kombinierte Verwendung von Fuß- und Endnoten. Dabei begünstigt letztere jedoch den Lesefluss ungemein – zumal die oft recht umfangreichen Endnoten augenzwinkernd als „Literaturnachweise und weiterführende Hinweise sowie Gedanken-, Gänge“ im Souterrain“ ausgewiesen sind, die den / die Leser\*in am Ende eines jeden Unterkapitels zu einem informativen Etagenwechsel einladen.

Mit diesem Musterstück musikwissenschaftlich informierter Tanzforschung (bzw. tanzwissenschaftlich informierter Musikforschung) hat Stephanie Schroedter ein Standardwerk vorgelegt, dem eine breite Rezeption und zahlreiche Nachahmer\*innen unbedingt zu wünschen sind.

(Dezember 2019)

Hanna Walsdorf

*The Kolbergs of Eastern Europe. Hrsg. von Bożena MUSZKALSKA. Berlin u. a.: Peter Lang 2018. 231 S., Abb., Tab., Nbsp. (Eastern European Studies in Musicology. Band 9.)*

Der Titel des Sammelbandes zu der 2014 an der Universität Wrocław gehaltenen Konferenz lässt aufhorchen. War der Volkskundler und Volksliedsammler Oskar Kolberg (1814–1890) nicht eine singuläre Figur, innovativ in seiner ethnographischen Methodik und unerreicht in seiner dokumentarischen Leistung? Die international bekannte Ethnomusikologin Bożena Muszkalska hat