

RÜDIGER BECKER: *Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Allitera Verlag 2014. 437 S., Abb. (Musik – Kontexte – Perspektiven. Band 5.)

Während die Besucherzahlen insbesondere für aufwendig produzierte Circus-Festivals seit etwa drei Jahrzehnten steil wachsen und die allgemein cirkushistorische Forschung diesem steigenden öffentlichen Interesse bereits mit einer Reihe von soliden Überblicks- und Spezialpublikationen Rechnung getragen hat, scheint die Musikwissenschaft die Musik im Circus bislang sträflich übersehen zu haben. Rüdiger Becker schließt mit seiner sorgfältig recherchierten und detailreich verschriftlichten Untersuchung also eine Forschungslücke, indem er in drei Großkapiteln die historischen, soziologischen und musikalischen Aspekte der Musik im Circus gründlich ausleuchtet und profund kontextualisiert. In detektivischer Kleinarbeit hat er dazu historische und gegenwärtige Zeugnisse – Bildquellen, (handschriftliche) Musikalien und Schallbelege, aber auch selbst geführte Interviews und Gespräche – gesichert und akribisch ausgewertet, um den „geschichtslosen“ fahrenden Cirkuskünstlern und ihrer Musizierpraxis den ihnen zustehenden festen Platz in der Musikgeschichtsschreibung zuzuweisen. Dabei lasse sich Circusmusik begrifflich zunächst einmal schwer greifen, denn „zu wenig lässt sie sich gattungsmäßig abgrenzen und außer ihren aufführungspraktischen Parametern fehlen eindeutige Definitionsmerkmale“ (S. 29). Dass sie sich jedoch parallel mit dem modernen Circus entwickelte, der um 1770 aus der Pferdedressur hervorging, stehe außer Frage: Bereits um 1800 finden sich „Nachweise von regelrechten Orchestern, die um diese Zeit in den großen, theaterähnlichen Circusgebäuden Englands und Frankreichs nun ein fester Bestandteil der Programme wurden“ (S. 63f.).

Für die im modernen (nicht nur) deutschen Circus gezeigten Menschen, Tiere und

Sensationen kam neben militärisch geprägter, auch vom Ballett beeinflusste Musik zum Einsatz. Auch die modischen Volkstänze des 18. Jahrhunderts, d. h. „Ländler, deutsche Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischritttänze, dürften hier erklungen sein“ (S. 68), und dies bot zumindest dem nichtbürgerlichen Teil des Publikums wohl erstmals und ungewohnterweise Tanzmusik als Hörmusik dar, zu der Tiere und Artisten tanzten. Im frühen 19. Jahrhundert sollten weiterhin tanz- und militärmusikalische Gattungen wie Quadrille, Marsch, Walzer, Galopp und Polka die Circusmusik dominieren, die diesem Musikvorrat Melodien aus den zeitgenössischen Opern- und Operettenrepertoire hinzufügte – für Nichtprivilegierte mag das Circuszelt damit wiederum der erste Berührungspunkt mit zeitgenössischer Musik gewesen sein, wie Becker plausibel argumentiert.

Im musikhistorischen Gesamtkontext nicht minder relevant erscheint die Beobachtung, in welchem Maße die Musizierpraxis von fahrenden Künstlern mit derjenigen ortsansässiger Musiker verwoben war. Bei Circusunternehmen nämlich, die über kein eigenes Orchester verfügten, war bis ins 20. Jahrhundert hinein das „Ausleihen“ der ortsansässigen Regimentsorchester üblich. Die Besetzung der Ensembles war seit den Anfängen des Circuswesens in Deutschland um 1790 insofern vor allem vom verfügbaren Instrumentarium abhängig, „das wohl hauptsächlich das Kriterium durchdringender Lautstärke zu erfüllen hatte“ (S. 72); die Qualitätsunterschiede der gebotenen Livemusik waren also von Ort zu Ort beträchtlich.

Becker zeichnet die Entwicklung der Circusmusik in Deutschland ausführlich und von zahlreichen Belegen gestützt bis in die elektronisch verstärkte Gegenwart nach, nimmt in seiner Schilderung jedoch gelegentlich soziologische Aspekte vorweg, die dann im entsprechenden, hier und da leider etwas weitschweifig geratenen Großkapitel

als Redundanzen erscheinen. Prominent ist darunter der Hinweis, dass die Stellenbeschreibung für Musiker, die in wandernden Zeltcircussen engagiert waren, immer auch außermusikalische organisatorische Pflichten, inklusive des Auf- und Abbaus der Zeltstadt zu erfüllen hatten. Als regionale Zentren für Circusmusiker zwischen 1880 und 1933 kann Becker die Pfalz und Böhmen eindrücklich belegen: Pfälzer und Böhmen/Tschechen seien gar synonym als Berufsbezeichnung für Circusmusiker-Zeltbauer verwendet worden. Jene Musiker „standen beim Circus seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einem direkten Konkurrenzverhältnis. Manche Circusse beschäftigten gleich zwei Orchester, eines mit Pfälzern und eines mit Böhmen. Meist waren dann die böhmischen Musiker für die Blasmusik und die Pfälzer Musiker für die Streichmusik zuständig“ (S. 189). In extenso untersucht Becker den sozialen Status von Circusmusikern und fragt im Zuge dessen vor allem nach Gründen für die verbreitete Stigmatisierung und Diskriminierung der Musiker, die vielfach auf Vorurteilen gegenüber Fahrenden und gegenüber funktionaler Musik beruhe, jedoch bei genauerer Kenntnis der Sache ungerechtfertigt sei. Zumindest was die Qualität mancher Circusmusik angeht, scheint das ein oder andere Klischee aber doch zuzutreffen, wenn Becker einräumt, dass „das musikalische Vermögen der Circusmusiker zumindest in kleineren Betrieben auch noch das 19. Jahrhundert hindurch wohl recht bescheiden“ blieb (S. 249). Demgegenüber zeichne(te)n sich die Orchester größerer Circusunternehmen meist durch eine sehr hohe Qualität auch im solistischen Spiel aus. Die Anforderungen an die Instrumentalisten sind allemal speziell: Die Musik habe stets der artistischen Darbietung zu folgen, müsse Akzente und dramaturgische Effekte variabel setzen und z. B. Tierstimmen imitieren können, verlange also eine hohe Flexibilität und präzise Intonation, auch bei ungünstigen klimatischen Bedingungen im

Circuszelt – all das ist nichts für fachfremde Musiker und Komponisten, wie Becker stichhaltig darlegt.

In seinem dritten Betrachtungsfeld liegen die eigentlich musikalischen Aspekte von Circusmusik, wozu er deren Funktionen, Produktionsverfahren und musikalische Determinanten sowie die Musizierbedingungen überzeugend aufschlüsselt und historisch einordnet. Bei der Bestimmung von Circusmusik als Gattungsbegriff, die Becker seinen bis hierher exponierten Schilderungen und Analysen anschließt, kommt er zu dem Ergebnis, dass auch am Ende seiner Forschungen „kaum anderes stehen [kann] als eben jene offene und nur scheinbar unkonkrete Definition“, wonach Circusmusik „all jene Musik“ ist, „die im Rahmen einer Circusvorstellung erklingt“ (S. 363). Diesen ebenso richtigen wie offenbar für ihn wenig zufriedenstellenden Befund fängt er mit konzisen Gattungsvergleichen auf, in denen er die Wechselwirkungen von Circusmusik mit Ballett- und Filmmusik, Operette und Revue sowie ihr Verhältnis zur populären Musikkultur auslotet; eine sachkundige Besprechung der Rezeption und Bewertung von Circusmusik beschließt Beckers beeindruckende Studie – sie muss fortan als Standardwerk gelten.

(September 2015)

Hanna Walsdorf

*TERESA LEONHARDMAIR: Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 326 S.*

Bewegungen als zeitlich-räumliche Veränderungen sind grundlegend mit der Zeitkunst Musik verknüpft. Hochspezialisierte Spielbewegungen stellen bei der überwiegenden Mehrheit der akustischen Instrumente die Grundlage der Klangerzeugung dar, Komponisten elektronischer Musik wie