

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

Stockhausen entdeckten andererseits virtuelle Raumbewegungen von Klängen durch gezielte Lautsprecherplatzierungen. Fast alle Menschen bewegen sich zur Musik – von kaum wahrnehmbaren Finger- oder Fußbewegungen in der westlich-bürgerlichen Konzertradtition über ausgefeilte Tanzchoreographien in Ritualen verschiedener Kulturen bis hin zu unwillkürlichen empathischen Mitbewegungen in musikalischen Interaktionen. Musik bewegt und scheint in sich selbst durch Bewegungen geprägt zu sein. Neben dem metaphorisch erlebten Aufsteigen einer Melodie, den als „*apparent motion*“ bekannten Scheinbewegungen einer Tonfolge und den gestaltpsychologisch wahrgenommenen Strukturen vermuteten Theoretiker wie Gustav Becking, Ernst Kurth und Alexander Truslit Analogien zwischen physischen Bewegungen und musikalischen Parametern, die sie mit Prozessen der Anspannung und Entspannung, dynamisch-agogischen Eigenschaften der Interpretationen oder gar Charakteristika der Komponistenpersönlichkeiten zu erklären versuchten. Diese Theorien und Prozesse sind inzwischen gut dokumentiert, zahlreiche empirische und theoretische Studien zeugen von der ausdifferenzierten Forschungslage. Durch neue Technologien der dreidimensionalen Bewegungsanalyse werden seit einigen Jahren sowohl Musizierbewegungen als auch Bewegungen zur Musik mit hoher zeitlich-räumlicher Auflösung erforscht.

Teresa Leonhardmair nähert sich in ihrer Dissertationsschrift einigen dieser Forschungsfelder, wobei sie vor allem Verknüpfungen zu Bewegungen in anderen Künsten, in der Philosophie und als generelle Grundlage des Lebens herausarbeitet. Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile und untersucht zunächst „*Bewegung als Begriff und Phänomen*“, bevor dem Buchtitel entsprechend „*Bewegung als musikimmanentes Phänomen*“ beschrieben wird. Flankiert werden diese Teile durch strukturierende Fragestellungen und reflexive Betrachtungen

in Einleitung und Fazit sowie eigene poetische „*Fragmente*“.

Der erste Teil stellt im Grunde eine gestraffte Kulturgeschichte der Bewegung dar, die neben etymologischen, kosmologischen und anthropologischen Perspektiven auch „*Bewegung im Kontext des Humanen*“, beispielsweise durch die Diskussion des Leiblichen, beleuchtet (S. 95ff.). Die Zwischenüberschriften sind mitunter eher als Ausgangspunkte zu verstehen, auf denen die Autorin ihre Ideengeschichte entwickelt und ein breites Tableau verschiedener Assoziationen und Anknüpfungspunkte präsentiert. Die Fülle an Gesichtspunkten und Theorien, die hier zusammengetragen werden, ist durchaus beeindruckend. Der Bogen wird dabei von Platon bis zu Plancks Quantenmechanik, von den sozialen Bewegungen, die durch Marx und Engels inspiriert wurden, bis zur Metapher der Spirale und zu Fließbewegungen gespannt. Eine Grundkategorie mit musikalischem Analogon ist der knapp behandelte Rhythmus, wobei das bekannte Beispiel Paul Klees für die bildende Kunst, zirkadiane Schlaf-Wach-Rhythmen oder kurz auch ökonomische Prozesse angesprochen werden. Konkretere Bezüge zur Musik enthält der zweite Teil.

In der Beschreibung „*musikimmanenter Bewegungen*“ verfährt Leonhardmair prinzipiell eher systematisch, indem sie statt eines Nachvollzugs ideengeschichtlicher Strömungen vielmehr eine von den Einzelphänomenen ausgehende Betrachtung vornimmt, die zwischen antikem Denken und späteren philosophischen, musiktheoretischen und naturwissenschaftlich geprägten Ansätzen zirkuliert. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels finden sich grundlegende Darstellungen von Aspekten wie „*Schwingung*“, „*Muster*“ oder „*Form*“ im Zusammenhang mit Bewegung (S. 122ff.). Die Bedeutung des Rhythmus wird wieder aufgegriffen und streiflichtartig in den Entwicklungen vom antiken *rhythmos*-Konzept über die Mensuralmusik bis hin zu John Cage dargestellt.

Entscheidend für die Analyse gegenwärtiger Phänomene wäre hier auch der Einbezug populärer Genres gewesen. Die sehr weitgehende Definition von „Musikimmanenz“ zeigt sich im zweiten Abschnitt über „Bewegung im Zwischenraum von Mensch und Musik“ (S. 205ff.). Neben kurzen Ausführungen zu Musizierbewegungen und historisch informierten Beschreibungen von Musik und Tanz, die Parallelen zum ersten Kapitel aufweisen, wird hier eine Fülle weiterer Themen wie beispielsweise Fragen des musikalischen Ausdrucks oder Resonanzen bei Hörenden vorgestellt, die schließlich auch Aspekte der Politik und des alltäglichen Musikerlebens streifen.

Diese Themen präsentiert Leonhardmair mit einer inhaltlichen Offenheit, die mitunter die notwendige sachliche Distanz, Kritik und Diskussion bekannter alternativer Erklärungsansätze vermissen lässt. Beispielsweise wird die Entstehung der Neumen ausschließlich „somatisch“ erklärt (S. 272), basierend auf Handzeichen des musikalischen Leiters wie in der Cheironomie; mögliche Ursprünge in prosodischen oder anderen Zeichen finden keine Erwähnung. Ein Exkurs zur Sphärenharmonie zieht recht abseitige Quellen aus unserer Zeit als möglichen Beleg hinzu und im ersten Teil des Buchs werden unkritisch Ideen von Tomatis wiedergegeben, molekulare Mikroschwingungen ließen sich auditiv als „Klang des Lebens“ wahrnehmen (S. 127). Durch die unkommentierte Einbeziehung dieser Befunde wird nicht zuletzt die Darstellung der Forschungsergebnisse, die wissenschaftlich haltbarer sind, in Frage gestellt.

Leonhardmair zielt laut Klappentext auf eine „Synopsis der Quellen“, die „erstmalig Zusammenhänge sichtbar“ werden ließen. Dabei wird Bewegung in der Tat als Grundlage vieler Prozesse gesehen und aus verschiedenen Blickwinkeln behandelt, vom Urknall bis zu Günter Grass' *Blechtrommel*. Der umfangreiche aktuelle Forschungsstand in der dreidimensionalen Analyse von Mu-

sizier- und Tanzbewegungen wurde nicht rezipiert. Mit Literaturverzeichnis und gegebenenfalls Register wäre die Fülle der einzelnen Themen zugänglicher geworden, da die Leser auf ein kritisches Studium der Primärquellen und Ideen, die hier zusammengetragen werden, keineswegs verzichten sollten.

(Juni 2015)

Clemens Wöllner

*HEIN SCHOER: The Sounding Museum: Box of Treasures. Four Worlds. Cultural Soundscape Composition and Trans-Cultural Communication. Bielefeld: transcript Verlag 2014. XIV, 402 S., Abb., CD, 2 DVDs.*

Das *Sounding Museum*, für das der Autor, Klangkomponist und Musiker Hein Schoer 2014 auch seinen Dokortitel an der Universität Maastricht (Niederlande) erhalten hat, ist ein spannendes Beispiel aktueller Soundscape-Forschung: Schoer war im Rahmen dieses Forschungsprojektes an der Konstruktion einer Klangkammer für das Zürcher Nordamerika Native Museum (NONOAM) beteiligt, das den Besuchern die Erfahrung der Soundscape der indigenen Kulturen der nordamerikanischen Pazifikküste ermöglicht. Zentraler Referenzort der Klang-Dokumentation war dabei Alert Bay, ein kleiner Ort an der Nordwestküste auf Vancouver Island, British Columbia, dessen Einwohner zu fast 50% den Kwakwaka'wakw angehören – einer der sogenannten indigenen First Nations Kanadas. Die Kwakiutl, die ebenfalls zu den Kwakwaka'wakw mit ihren besonderen kulturellen Merkmalen wie der Totempfahl-Schnitzkunst oder den Potlatch-Zeremonien gehören, wurden bereits durch Franz Boas (1858–1942), einem der Begründer der modernen Anthropologie, eingehend beschrieben. Mit diesem Hintergrundwissen lässt sich auch der wichtige forschungshistorische Bezug dieser Publikation mit ihrer Andeutung „This is not a Totem Pole!“ auf der Titelseite besser einordnen.