

3 Musikalische Aspekte

3.1 Funktionen der Circusmusik

Für die Beschreibung der Funktionen der Circusmusik sind bisher keinerlei systematische Modelle vorhanden. Betrachtet man die Funktionen der Circusmusik, so geht es dabei in erster Linie um die Rolle der Musik im Zusammenhang mit Circusvorstellungen. Die Funktionen ergeben sich dabei zumeist unmittelbar aus dem konkreten Kontext der Vorführungen. Die Musik ist jedoch nur ein Bestandteil der Darbietungen, der durch Interdependenzen mit anderen Elementen wie Kostümen, Dekoration, Beleuchtung etc. deren Gesamteindruck auf das Publikum verstärken soll. Ziel ist die perfekte Illusion für den Zuschauer. Jede analytische Betrachtung der musikalischen Funktionen muss diesen Kontext berücksichtigen. Bei Analysen über Funktionen und Wirkungen handelt es sich im Grunde genommen allerdings um einen zumindest teilweise hypothetischen Interpretationsprozess, da zumeist nur vermutet werden kann, welche Intention dem Einsatz der Musik in der Praxis jeweils zugrunde liegt.

Die Funktionsvielfalt der Musik im Rahmen der Circusvorstellungen wurde lange Zeit unterschätzt. In der Anfangszeit des Circus wurde ihre Bedeutung allgemein als gering eingestuft: „(...) *einzigste Funktion war es, Neugierige anzulocken und eine Klangkulisse für die Vorstellung zu liefern.*“¹ Die eigentlichen Funktionen der Circusmusik traten erst nach und nach ins Bewusstsein der Circusbetreiber. Der Einsatz musikalischer Mittel wurde zunächst eher willkürlich betrieben. „*Im Zusammenhang mit dem im Zirkus gespielten Repertoire existierte lange keinerlei Bewusstsein für das Potential der Relation von Musik zu dem restlichen, eher im Zentrum des Interesses stehenden Geschehen.*“² Lange Zeit stand fast allein das Unterhaltungsmoment im Vordergrund. Deutlich wird diese Einschätzung auch in der folgenden Aussage KUSNEZOWS, der die Situation der Orchester um 1900 so beschreibt: „*Das Orchester, in beträchtlicher Höhe über dem Sattelgang untergebracht, spielte im Zirkus, bedingt durch die Akustik und die Art seiner Darbietungen, nur eine Hilfsrolle als musikalische Begleitung.*“³

Erst nach 1900 maß man der Circusmusik zunehmend auch für den gelungenen Ablauf der Vorstellungen eine größere Bedeutung bei. Man erkannte nun, dass die Musik die Vorgänge in der Manege wirkungsvoll unterstützen und untermalen und deren Charakter dadurch maßgeblich mitbestimmen kann. Im Circuswesen selbst drückt man das bis heute wesentlich pragmatischer und einseitiger aus. Artisten äußern sich, wenn man sie auf die Rolle der Musik anspricht, zumeist dahingehend, dass sie die Musik in erster Linie daher schätzen, weil sie ihnen eine unentbehrliche Hilfe dabei sei, Darbietungen besser „verkaufen“ zu können.⁴ In der spärlichen Primärliteratur, die auf Funktionen der Circusmusik eingeht, werden diese zumeist ohne differenzierte Betrachtungsweise mit recht allgemein gehaltenen Formulierungen umschrieben, dabei aber zum Teil doch schon mehrere Funktionen - wenn auch unstrukturiert - nebeneinander gestellt. Ein typisches Beispiel hierfür liefert die folgende Schilderung: „*Werner Weiland passt sich mit einem Orchester dem schnellen Wechsel der Darbietungen einfühlsam an, führte 'Regie', wo der Beifall nicht enden will, unterstreicht die Schwierigkeitsgrade und zaubert jeweils die passende 'Geräuschkulisse'.*“⁵

¹ Remy 1989, 40

² Guth 2000, 1578

³ Kusnezow 1970, 176

⁴ Mit „Verkauf“ werden im Circusgewerbe grundsätzlich alle Rahmenbedingungen und Gestaltungsmöglichkeiten bezeichnet, die neben der reinen artistischen Leistung eine circensische Darbietung aufwerten können. Auch eine artistisch weniger anspruchsvolle Vorführung kann angeblich durch entsprechenden „Verkauf“ beim Publikum zum Erfolg werden.

⁵ Lehmann-Brune 1991, 203 in einer Beschreibung der Programmhöhepunkte der 60er Jahre im „Größten Rennbahn-Circus Europas“ von Franz Althoff.

1950 wurden zum ersten Mal auch in der circensischen Fachpresse die vielfältigen musikalischen Funktionen der Circusmusik und die hohen Anforderungen an die Musiker wahrgenommen, etwas differenzierter dargestellt und entsprechend gewürdigt: *„Die Aufgabe des Zirkusorchesters ist keineswegs gering: es muß die Stimmung bereiten und wach erhalten, aus der die Zuschauer die artistische Vorführung auf sich wirken lassen. Wo sie als musikalische Umrißzeichnung und Untermalung der zircensischen Leistungen begleitet, ist ihr Beitrag wesentlich, nicht selten entscheidend. Sie stützt den Rhythmus der Produktion, konzentriert und befeuert die arbeitenden Artisten und Managentiere. Sie belebt die Zuschauer und vertieft die optischen Eindrücke. Höchstes Ziel aber ist die völlige Eindrucksverschmelzung von Artistik und Musik, - ein Ideal, das, wenn erreicht, das Orchester zum mitbestimmenden Faktor der Zirkuserfolge stempelt.“*⁶ *„Die Zirkuskapelle hat mehr Ansprüche zu erfüllen als etwa ein Tanzorchester, dessen Repertoire doch meist sehr beschränkt ist. Die Zirkuskapelle ist ja nicht nur Begleiterin; bietet auch jeweils eine halbe oder eine ganze Stunde zweimal täglich mit selbständigen Vorträgen auf. Einleitung, Zwischenakte, Pause, Ausklang geben ihr Gelegenheit zu freier Entfaltung.“*⁷ So gelangte man Mitte des 20. Jahrhunderts zur Erkenntnis, dass zum Gesamtkomplex Circus neben dem im Vordergrund stehenden visuellen Elementen ganz zweifellos auch das akustische Element gehört, für das in erster Linie die Musik zuständig ist: *„Die Begleitmusik ist ein wesentlicher Bestandteil jeder artistischen Darbietung und darf nicht unterschätzt werden. Der beste Trick kann an Wirkung einbüßen, wenn er musikalisch nicht richtig vorbereitet und untermalt wird.“*⁸ Noch weiter geht folgende Einschätzung: *„Die Entwicklung des Circus hängt hauptsächlich von den von der Technik und der Musik gebotenen Möglichkeiten ab. Die Musik, die Kostüme und die Lichteffekte machen 50% des Erfolgs einer Nummer aus.“*⁹

Auch nach BOUSSIAC gehört die Musik im Circus zu den grundlegenden Elementen, die den künstlerischen Wert einer artistischen Nummer definieren. Sie macht neben der rein „technischen“ Leistung des Artisten zusammen mit Elementen wie dem Kostüm, den Lichteffekten oder der Dekoration die Gestaltung eines artistischen Aktes erst zur Circuskunst.¹⁰ *„The circus band sets the atmosphere and mood for the various acts, and must be always on its toes to respond to what is going on, designed or accidental.“*¹¹ Eng verbunden mit dem Begriff der Funktion sind Fragen nach dem Repertoire und der musikalischen und formalen Struktur der Musik, denn diese wird weitestgehend durch die funktionellen Bindungen der Musik konstituiert. Ähnlich argumentiert LEHMANN, der schlussfolgert: *„Die Artistik bedarf der Musik, weil sie im Grunde genommen eine stumme Kunst ist. (...) Die Circusmusik vollendet für den Zuschauer die Harmonie des Optischen. Blicke sie aus, er würde sich gleichsam verloren fühlen - es wäre kalt im Circus.“*¹² Die Harmonie zwischen der artistischen Arbeit und der sie begleitenden Musik wird heute als ein wesentlicher Bestandteil jeder Darbietung und als entscheidend für das ästhetische Erlebnis erachtet. *„Durch die musikalische Gestaltung kann, selbst bei einer sehr durchschnittlichen musikalischen Leistung, eine schlechte Darbietung in ihrer Wirkung sehr gesteigert werden, während umgekehrt der dramaturgische Effekt von einer mangelhaften Begleitmusik extrem geschmälert wird.“*¹³ Damit befindet sich der Artist aber auch in einer direkten Abhängigkeit vom Orchester. In der Artistenbranche steht inzwischen der hohe

⁶ Krebs 1949, 9

⁷ Krebs 1949, 9

⁸ Winter 1960, 2

⁹ Louis Knie sen., zit. nach Probst 1975, 69

¹⁰ vgl. Boussiac 1976, 15f

¹¹ Gammond 1991, 117

¹² Lehmann, R. 1979, 203

¹³ Guth 1997, Sp. 714

Stellenwert der Musik daher außer Frage. Man ist sich bewusst, dass mit der Circusmusik jedes Circusprogramm steht oder fällt.¹⁴ Im gesamten internationalen Circuswesen gilt deshalb die prägnante Formel: „*The band can make or break an act in the ring.*“¹⁵

Im Folgenden wird nun zunächst ein systematisches Modell für die Funktionen der Circusmusik vorgestellt. Zuvor muss einschränkend bemerkt werden, dass es natürlich zu Überlagerungen und Interdependenzen zwischen den einzelnen Funktionen kommt. Eine Systematisierung kann der Komplexität der Circusmusik daher nur im Ansatz gerecht werden. Ein- und dieselbe Musik füllt in der Regel gleichzeitig mehrere Funktionen aus. So wird beispielsweise die Funktion des Herstellens allgemeiner Circusatmosphäre durch die Circusorchester im Prinzip allein schon durch das Vorhandensein live gespielter Circusmusik mit ihrem typischen Sound nahezu durchgängig erfüllt. Deshalb versteht sich die folgende Aufstellung auch keinesfalls als hierarchische Anordnung, sondern mehr als eine Typologie nebeneinander stehender und sich gegenseitig zum Teil überlagernder diverser Funktionen.

<u>3.1.1</u> <u>Atmosphärische</u> <u>Funktionen</u>	<u>3.1.2</u> <u>Syntaktische</u> <u>Funktionen</u>	<u>3.1.3</u> <u>Dramaturgische</u> <u>Funktionen</u>	<u>3.1.4</u> <u>Autonome</u> <u>Funktionen</u>	<u>3.1.5</u> <u>Mediale</u> <u>Funktionen</u>
<i>allgemein</i> a) Herstellen von Circusatmosphäre b) Einstimmung auf die Vorstellung c) Erzeugung von Gruppengefühl d) Intensivierung des Erlebnisses <i>spezifisch</i> e) Herstellen einer situationsbezogenen Atmosphäre f) Integration von Ort-, Zeit- und Raumbezügen g) Psychologische und physiologische Konditionierung	a) Einrahmen der Vorstellung b) Kennzeichnung formaler Strukturen und Konstituierung von Formelementen - des Programmablaufs - artistischer Einzeldarbietungen	a) Deskription und Illustration von Aktionen b) Affirmation und Akzentuierung szenischer Abläufe c) Kommentierung von Vorgängen (parallel/kontrapunktisch) d) Charakterisierung und Dimensionierung von Personen, Tieren und Gegenständen e) Stilisierung von Geräuschen f) Erzeugung von Spannung g) Antizipation von Ereignissen h) Steuerung der Handlung	Gestaltung musikalisch orientierter Darbietungen des Circusprogramms Musikalisch-artistische Genres: a) Virtuosen b) Musikal-Akrobaten c) Musikal-Clowns d) „Musikalische“ Tiere	Werbung für den Circus a) Musikalische Gestaltung von Circusparaden b) Veranstaltung von Konzerten c) Produktion von Tonträgern

¹⁴ vgl. Schellen 1979, 194

¹⁵ Kapellmeister Merle Evans vom Circus Barnum & Bailey, zit. nach Wright 1973, 45

3.1.1 Atmosphärische Funktionen

3.1.1 a) Herstellen von Circusatmosphäre

Ein ganz entscheidender funktionaler Aspekt der Musik liegt in der Schaffung der typischen Circus-Atmosphäre, die durch ein Zusammenwirken der vorgenannten Funktionen erzeugt wird. Bei Versuchen, die Faszination des Gesamtkomplexes Circus zu ergründen, wird die Musik immer wieder als ein entscheidendes Element bezüglich der Gestaltung typischer Circusatmosphäre genannt.¹⁶ Die Musik verleiht den Circusvorstellungen im Verbund mit den die anderen Sinne ansprechenden Komponenten ihr typisches Flair. Darüber hinaus bietet die Musik einen festlichen Rahmen, der die Circusvorstellung vom Alltäglichen abgrenzt.

Wer die Notwendigkeit begleitender Circusmusik tatsächlich in Frage stellen mag und bezweifelt, dass Artistik dieser akustischen Kulisse überhaupt bedarf, dem sei geraten, einmal die unsägliche Nüchternheit und Tristesse von artistischer Probenarbeit ohne musikalische Begleitung mitzuerleben, um einen Eindruck eines stumm ausgeführten Circusprogramms zu erhalten. Von einer solchen Erfahrung berichtet auch WEISS: *„Beim Beobachten von Artistenproben ist mir aufgefallen, wie 'leer' die Darbietungen ohne Musikbegleitung wirken, auch wenn die Beleuchtung eingeschaltet ist und die Artisten ihre Kostüme tragen. Diese Stille, die nur durch Zurufe der Artisten oder durch Aneinanderschlagen irgendwelcher Requisiten unterbrochen wird, wirkt bedrückend. Erst wenn die Musik hinzukommt und den großen Zeltraum akustisch füllt, schwindet die 'Leere'.*“¹⁷ Das Herstellen allgemeiner Circusatmosphäre ist im Grunde eine durchgängig erfüllte Funktion, sobald Circusmusik erklingt. Es handelt sich in diesem Sinne also hier um eine generell übergeordnete Funktion.

3.1.1 b) Einstimmen auf die Vorstellung

Das Eröffnen der Vorstellung, eine zugleich strukturierend wirkende Funktion, gehört auch unter dem atmosphärischen Aspekt zu den wichtigsten Funktionen der Circusmusik. *„Schon wenn die ersten Klänge durch das große Zelt schallen, ist es still in den Zuschauerreihen; kaum irgendwo sonst ist die Luft dann so angefüllt mit Spannung, Erwartung und Freude - eben Circus. Die Musik hat sich in dieses Gemisch der Gerüche von Pferden, Raubtieren, Leder und Sägespänen, das die Circusluft ausmacht, eingeschlichen.*“¹⁸ Hier werden gleich mehrere Funktionen der Circusmusik angesprochen. Zum einen signalisiert der Auftakt (sic!) des Orchesters den Beginn der Vorstellungen, zum anderen stehen die physiologische Stimulierung¹⁹ des Publikums und das Erzeugen von Circusatmosphäre im Blickpunkt.

Die Schilderungen in der Circusliteratur über den Eröffnungsmoment von Vorstellungen belegen den immensen Einfluss, den hier die Circusmusik ausübt. *„In gespannter Erwartung richten sich die Blicke auf die Gardine, während Werner Weiland und seine Mannen die Besucher musikalisch einstimmen. Das Althoff-Orchester zaubert einen bunten Melodienstrauß 'Rund um die Manege'.*“²⁰ Die ersten Nummern der Circusprogramme sind daher seit jeher fast immer der Musik vorbehalten. Zum Teil wird eine regelrechte „Einlassmusik“ konzipiert, die nach dem Kriterium ausgewählt wird, dass sie eine größtmögliche Stimulanz beim Publikum erreicht.

¹⁶ vgl. Croft-Cooke 1977, 166ff

¹⁷ Weiß 1989, 35

¹⁸ Kürschner 1998, 322

¹⁹ siehe unter Punkt g)

²⁰ Lehmann-Brune 1991, 197

„Von größter Wichtigkeit (...) ist ein geeigneter Auftakt des Orchesters.“²¹ Hinzu kommt, dass die Eröffnungsmusik „(...) ins stimmungsmäßige Zentrum des nachfolgenden Spektakels führen soll.“²² Zweck dieser musikalischen Eröffnung ist also ganz offensichtlich eine Einstimmung des Publikums auf das Kommende durch Steigerung von Spannung und Erwartungshaltung. Dieses Schaffen einer erwartungsvoll gespannten Atmosphäre, die oft nur unscharf schon als die typische, unvergleichliche „Circusatmosphäre“ beschrieben wird, ist ein wesentliches Element zur Erzeugung von Aufnahmebereitschaft beim Publikum.

Heute ist bei vielen Circussen zu beobachten, dass die Orchester bereits ca. eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn mit ihrer Musik zur Einstimmung des Publikums beginnen. Circusmusiker sprechen in diesem Zusammenhang von einem Lockern und Öffnen der Zuschauer, um diese aufnahmefähig für die Vorstellung zu machen.²³ „Zirkusmusik hat ihren ganz besonderen Rhythmus. Sie reißt den Besucher mit, schon wenn er das Spielzelt betritt und verstärkt die Atmosphäre der Spannung und frohen Erwartung, die die meisten Menschen verspüren, sobald sie ihren Platz eingenommen haben.“²⁴ Zur Eröffnung der Vorstellung greifen die Circusorchester gerne auf circustypische Stücke zurück, die aufgrund ihres Bekanntheitsgrades auf Anhieb eine assoziative Verbindung zum Circus herstellen und daher besonders geeignet sind, „Circusflair“ zu verströmen.²⁵

3.1.1 c) Erzeugung von Gruppengefühl

ADORNO/EISLER weisen im Rahmen der Filmmusikforschung auf die soziologische und psychologische Komponente von Musik hin, die sich in der Erweckung eines Gemeinschaftsgefühls äußert.²⁶ Dieses Phänomen lässt sich auf die Circusmusik, deren Rezeptionsmuster ähnlich gelagert sind, übertragen.²⁷ Das Publikum rezipiert die Musik in einer gemeinschaftlichen Situation. Von der Circusmusik werden alle gleichzeitig angesprochen, auch wenn unterschiedliche Reaktionen der Hörer möglich sind. Ziel der Musik ist ein von allen Besuchern in gleicher Art wahrgenommenes gemeinsames Erlebnis: Alle sollen möglichst die gleiche Stimmung wahrnehmen bzw. durch die Musik in die gleiche Stimmung versetzt werden. „Die Scheinwerfer richten sich auf das Orchesterpodium, und Alfonso Jeffa mit dem Krone-Orchester eröffnet die festliche Premierenvorstellung - die Trompeten, Posaunen und Saxophone schmettern den Marsch 'Einzug der Gladiatoren' in dem speziellen Jeffa-Sound und so mitreißend, daß die Gäste sofort mitgerissen sind und eine Zuschauerfamilie bilden.“²⁸ Besonders deutlich wird diese verbindende Funktion beim gemeinsamen Applaudieren des Publikums im gleichen Takt oder beim Verstummen sämtlicher Geräusche, wenn ein Trommelwirbel einsetzt.

3.1.1 d) Intensivierung des Erlebnisses

Die Circusmusik schafft beim Zuschauer durch eine unspezifische affektive Erregung eine allgemeine Stimulanz. „Eine gut gewählte Begleitmusik wirkt auf die Zuschauer angenehm anregend.“²⁹ Mittels der Musik und ihrer Parameter Tempo, Rhythmus oder Klangcharakter

²¹ Wonneberg 1970, 271

²² Schmidt 1982, 81

²³ vgl. Lorenz 1994, o. S.

²⁴ Sokol 1955, 127

²⁵ vgl. auch Weiß 1989, 40

²⁶ vgl. Adorno/Eisler 1969, 63

²⁷ vgl. Kap. 3.6.2

²⁸ Kürschner 1998, 313

²⁹ Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

ergibt sich psychologisch der Effekt, dass eine klanggefüllte Zeit allgemein anders wahrgenommen wird als Stille. Circusvorstellungen ermöglichen dem Betrachter ein Erleben mit allen Sinnen, und die Musik liefert zu diesem Erleben eine besondere akustische Dimension. Diese Funktion ist bereits dann erfüllt, wenn die Circusmusik als neutraler Background fungiert, denn oft „ (...) wird die Musik (...) einfach nur unterlegt, ohne in eine individuelle Dramaturgie der artistischen Darbietung eingebunden zu sein.“³⁰ Häufig wird Circusmusik ja als Hintergrundmusik bezeichnet, und in der Tat bleibt sie oft fast unbemerkt. Doch ihre geringst mögliche Anforderung erfüllt Circusmusik bereits dann, wenn sie Geräusche, die nicht für die Ohren der Zuhörer bestimmt sind, wie beispielsweise die Kommandos der Artisten, überdeckt. Zudem ist medizinisch erwiesen, dass selbst Musik, die die Aufmerksamkeitsschwelle kaum übersteigt, sublimale Wirkungen entfalten kann. Rhythmus und Klang können physiologische Effekte erzielen, die sich auf das Wohlbefinden des Zuhörers auswirken, indem sie beispielsweise den Kreislauf beeinflussen.

3.1.1 e) Herstellen einer situationsbezogenen Atmosphäre

Für die Erzeugung einer situationsbezogenen Atmosphäre finden oft gängige musikalische Konventionen Verwendung, die zumeist bereits in der Vergangenheit in anderen Gattungen und musikalischen Zusammenhängen in die Hörgewohnheiten des Publikums integriert wurden. Um eine emotionale Wirkung zu verstärken, wird eine Darbietung z. B. mit Musik unterlegt, die einen emotionalen Stimmungsgehalt zum Ausdruck bringt bzw. verstärkt. Die Atmosphäre eines Auftritts kann so durch die Musik entscheidend beeinflusst werden. Die Musik korrespondiert dabei nicht mit einzelnen Szenen oder Bewegungsinhalten, sondern drückt die zur Darbietung erwünschte Stimmung musikalisch aus. Es handelt sich also um eine stimmungsmäßige Einfärbung einer Darbietung durch die Musik, ohne dass dabei unbedingt auf artistische Details eingegangen wird.

Diese Funktion nimmt die Circusmusik sehr häufig ein und sie ist nicht klar gegenüber anderen Funktionen abzugrenzen. Häufig ist die Musik z. B. auf das Kostüm der Artisten abgestimmt: „Das Artistenpaar (...) muß ganz andere Musik haben, wenn es im Frack arbeitet, als wenn es komisch und in Bunt auftreten würde.“³¹ Oft wird eine Abstimmung der Musik auch in Bezug auf Licht, Bühnen- bzw. Manegenbild vorgenommen. So lässt sich beispielsweise ein kriminelles Milieu durch Hot-Jazz-Elemente unterstützen. Im Allgemeinen werden hochgradig assoziativ besetzte musikalische Muster verwendet, und simple, eindeutige Formen und einfache musikalische Topoi entfalten hier am ehesten ihre Wirkung: „Durch ständige Paraphrasierung hat sich im Laufe der Zeit eine typische musikalische Bildersprache entwickelt: Modus Dur für fröhliche, Modus Moll für traurige Stimmungen.“³²

3.1.1 f) Integration von Ort-, Zeit- und Raumbezügen

Der Einsatz bestimmter musikalischer Mittel ermöglicht die Erzeugung regional ausgerichteter Assoziationen und kulturräumlicher Bezüge: Beispielsweise stehen Dudelsackklänge für Schottland, mit der Balalaika identifiziert man Russland, und die Klänge einer Flamenco-Gitarre lassen unweigerlich Gedanken an spanische Folklore aufkommen. Im Circus wird daher oft die Folkloremusik der Herkunftsländer der Artisten gespielt. Besonders bei sogenannten „Exotennummern“ erhält die Musik eine entscheidende Bedeutung, wenn Artisten aus anderen Kulturräumen, z. B. Asiaten, musikalisch vorgestellt werden. Dabei werden geographische

³⁰ Guth 1997, Sp. 713

³¹ Schmidl 1926, 12

³² de la Motte-Haber/Emons 1980, 155

Bezüge nicht immer ganz so genau genommen: „Eine orientalische Darbietung kann an Durchschlag gewinnen, wenn sie von einer chinesischen, indischen oder persischen Weise begleitet ist.“³³ Ebenso ist nicht entscheidend, ob es sich um eine Originalkomposition handelt. Es genügt das Erwecken eines Eindrucks durch klangliche Stereotypen, um diese Funktion zu erfüllen. „Bei Exoten-Nummern spielt vor allem der Charakter der Musik eine Rolle. Die Wirkung erzielt man am einfachsten, indem man sich für arabische, afrikanische oder orientalische Musik entscheidet.“³⁴ Beliebte und oft in der Circusmusik verwendete klischeehafte Werke dieser Art sind zum Beispiel A. Ketelbeys „Auf einem persischen Markt“ sowie der Schlager „Salome“ von R. Stolz.

Verblüffend ist unter diesem Aspekt die Ähnlichkeit zur Stummfilmmusik sowie zur Opern- und Operettenmusik bzw. zur Programmmusik, die mit ähnlichen idiomatischen Wendungen operieren: „Anklänge an nationale Musikstile reichen aus, um chinesischen, spanischen, irischen oder jamaikanischen Kulissen Authentizität zu verleihen. Nicht musikethnologische Richtigkeit ist für die Musik gefragt, sondern der Griff zu dem Publikum vertrauten Charakteristika der fraglichen Musik (z. B. parallele Quinten als Zeichen für chinesische oder japanische Musik). Dieser musikalische Taschenspielertrick wurde bereits in den Musiksammlungen der Stummfilmzeit hinlänglich praktiziert und dem Publikum eingeübt.“³⁵

Nicht vergessen werden darf dabei dennoch nicht, dass durch das Einfließen von Musik fremder Völker und Kulturen in das internationale Repertoire der Orchester der musikalische Horizont der Zuhörer in Zeiten, in denen solche Musik noch nicht über die Massenmedien vermittelt wurde, erweitert wurde. „Seit nun die Artisten dazu übergehen, zu ihren verschiedenen Akten, wenn sie fremdländische, wenn sie exotische Illusionen erwecken sollen, auch Originalinstrumente zu wählen, so bildet solche Treue in der Darbietung ein Bildungsmittel von besonderem Reiz und daher auch von besonderer Lehrhaftigkeit.“³⁶ Beispiele aus der jüngsten Zeit gibt es für diese Praxis reichlich. Das Roncalli-Orchester untermalte z. B. 1987 den Auftritt einer asiatischen Artistengruppe musikalisch durch entsprechende Instrumentierung (Einsatz von Gongs) und Verwendung von Pentatonik. Einerseits dienten diese Klänge zur Erzeugung allgemeiner fernöstlicher Stimmung, zum anderen als Unterstreichung der Herkunft der Artisten, die selbstverständlich auch in traditioneller Heimattracht auftraten.

Die Circusmusik kann in ähnlicher Weise Zeitbezüge herstellen. So steht z. B. mittelalterliche Musik zugleich stellvertretend für diese Zeit und das Publikum assoziiert Burgen und Ritter. Der spanische Jongleur Manuel Alvarez dagegen nutzt beispielsweise Auszüge aus den „Brandenburgischen Konzerten“, um so seinen Auftritt in einem Kostüm als Adelsvertreter aus dem Barockzeitalter zu untermalen. Ein anderes Beispiel zeigte eine italienische Jongleursfamilie im Circus Roncalli: Eine Jonglage, die in typischer Kleidung der Zwanziger Jahre im Rahmen eines der damals beliebten sommerlichen Picknickausflüge inszeniert wird, ist mit italienischen Schlagerhits dieser Zeit unterlegt. Zur Verstärkung der nostalgischen Wirkung der Musik wird diese sogar soundtechnisch im Grammophonklang dargeboten.

3.1.1 g) Psychologische und physiologische Konditionierung:

Neuere musikpsychologische Studien belegen verschiedene vegetative Wirkungen von Musik auf die Rezipienten. Unterschiedliche Ausprägungen bezüglich musikalischer Merkmale wie

³³ Robbe 1941, 2

³⁴ Parolari 2003, o. S.

³⁵ Maas/Schudack 1994, 45

³⁶ Schmidl 1926, 12

z.B. Tempo oder Lautstärke können demnach Auswirkungen sowohl stimulativer wie auch sedativer Art provozieren.³⁷ Eindeutig lassen sich z. B. Veränderungen der Atem- oder Pulsfrequenz beobachten.³⁸ Körperliche Reaktionen dieser Art sind beim Circuspublikum häufig anzutreffen und werden, wenn auch nicht immer von der Musik ausgelöst, so doch oft durch diese verstärkt. *„Man beobachte heutige Zirkusbesucher, die angesichts bestimmter akrobatischer Darbietungen ihre physische Anspannung nur dadurch zu lösen vermögen, indem sie den Blick abwenden.“*³⁹ Andere möchten fast zwanghaft durch physisches Eingreifen den Artisten helfen. Die emotionale Wirkung von Musik nutzt die Circusmusik in solchen Momenten zur Unterstützung der Spannungserzeugung. Eine Trapeznummer des „Trio Trukhin“ aus dem Jahr 2000 im Circus Barum liefert hierfür eine beispielhafte Vorlage. Beim Aufsteigen unters Zeltdach unterstützt das Circusorchester die bedrohliche Atmosphäre durch seine Musik, indem es die „Tocatta und Fuge d-moll“ von Bach intoniert, damit eine regelrechte Begräbnisstimmung erzeugt und durch Accelerationen in Tempo und Dynamik der Musik die bei solchen, sogenannten „Todesnummern“ ohnehin vorhandene physische und psychische Anspannung des Publikums noch zu steigern versucht.

Auch die durch das Abbrechen der Musik an Höhepunkten erzwungene Stille im Circuszelt beruht auf einer Konditionierung der Zuschauer, die dann oft geradezu sprichwörtlich den Atem anhalten. Bei der sogenannten Applausmusik ist ebenfalls die physische Wirkung augenscheinlich: *„Am Ende einer Nummer ist der Musikrhythmus oft so gewählt, dass er das Publikum zum Mitklatschen animiert. Dieses geschieht unbewusst und führt die Erregung, die während der Nummer aufgebaut worden ist, motorisch ab.“*⁴⁰ PAROLARI sieht in diesem Phänomen gar eine „hypnotische Wirkung“ der Circusmusik: *„Nur der Kapellmeister entscheidet, ob das Publikum skandieren soll oder nicht. Eine einzige Tempoverzögerung oder ein Taktwechsel beenden abrupt jeden Applaus - egal, ob von zehn, hundert oder tausend Händen.“*⁴¹

Zusätzlich lassen sich weitere, vielfältige, auch individuell durchaus verschiedene körperliche Reaktionen des Publikums beobachten. Eine einfache Reaktion ist z. B. das Mitgehen mit dem Takt der Musik, das insbesondere bei flotten Rhythmen geschieht, so (...) *dass jeder im Publikum mit den Füßen mitwippt.*⁴² Auch in solchen Momenten kann man durchaus von einer psychologischen und physiologischen Konditionierung durch die Circusmusik sprechen.

³⁷ vgl. Behne 2004, 334

³⁸ vgl. Schleuning 1999, 17

³⁹ Geese 1981, 53

⁴⁰ Weiß 1989, 42

⁴¹ Parolari 2005, 11

⁴² Kürschner 1998, 72: Premiere des Circus Charles 1904

3.1.2 Syntaktische Funktionen⁴³

3.1.2 a) Einrahmen der Vorstellung

Vom rezeptionspsychologischen Standpunkt aus betrachtet, erfüllt die Musik zu Beginn und zum Ende der Vorstellungen eine wichtige rahmende und ordnende Funktion. Die Eröffnungsmotive der Anfangsstücke weisen oft fanfarenartigen Charakter auf. Wahrscheinlich beruht dies auf alten Traditionen, die bis in die altrömische Zeit zurückgreifen, wo bereits musikalische Signale zur Ankündigung von Ereignissen jeglicher Art praktiziert wurden. Die Signalwirkung solcher Fanfaren machte man sich auch in der Anfangszeit des Circus schon zunutze, wie folgendes Zitat für das ausgehende 18. Jahrhundert belegt: „*Ein schauriges Trompetengeschmetter kündigte den Beginn der Vorstellung an.*“⁴⁴

Der über Jahrzehnte hinweg traditionell zu Beginn der Vorstellungen gespielte und auch heute noch häufig verwendete Marsch „Einzug der Gladiatoren“ erlangte wohl vor allem deshalb so große Beliebtheit, weil er durch seine fanfarenartige Einleitung die intendierten Funktionen von Eröffnungsmusik so vorzüglich erfüllt. „*Bevor der eigentliche Marsch beginnt, ertönen strahlende Fanfaren, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Diese Konzentrationsschärfung ist die eine Hauptfunktion von Eröffnungsmusik, da viele Zuschauer noch mit der Platzsuche oder Reden und Essen beschäftigt sind.*“⁴⁵ Früher wurde für die Musik vor Vorstellungsbeginn der Begriff „Lockmusik“ verwendet: „*Auf besagtem Podium steht auch die Drehorgel, sie produziert - als Vorläufer unseres heutigen CD-Players die Lockmusik.*“⁴⁶ Heute wird diese meist als „Einlassmusik“ bezeichnet.

Traditionell bildet bis heute der obligatorische Schlussmarsch der Circusorchester den Abschluss fast jeder Circusvorstellung. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bildeten diese Märsche einen eigenen Programmteil und wurden dementsprechend eigens in den Programmheften erwähnt. Zum großen Finale marschieren dann alle Artisten noch einmal ein und verabschieden sich vom Publikum. Nicht selten wird am Ende der Vorstellung erneut auf den Eröffnungsmarsch zurückgegriffen, oder jede Artistengruppe wird nochmals mit kurzen charakteristischen Ausschnitten und Motiven aus der ihnen während der Vorstellung zugeordneten Begleitmusik vorgestellt. Musikalisch wird die Vorstellung so abgerundet und ein deutlicher, glanzvoller Schluss geschaffen.

3.1.2 b) Kennzeichnung formaler Strukturen und Konstituierung von Formelementen

Die Circusmusik dient oft auch zur Steuerung der Wahrnehmung des Publikums und bietet in diesem Sinne eine Rezeptionshilfe. Dabei kann sie eine Gliederung des Programmablaufs oder einzelner artistischer Darbietungen durch Herstellen von Kontinuität oder Diskontinuität verdeutlichen. Bereits bei Astley wurde die Musik offensichtlich als Strukturhilfe für artistische Darbietungen eingesetzt, denn hier ist bereits die Rede davon, dass (...) *the Piafe concluded the minuet with the music*⁴⁷.

⁴³ Die Bezeichnung „syntaktisch“ scheint für das hier angesprochene Funktionsspektrum der prägnanteste Terminus zu sein, da er - entsprechend seiner Verwendung in der Grammatik - sämtliche ordnenden Formen der Zusammenfügung, Trennung und Verknüpfung umfasst (vgl. Duden Bd. 5, 1997, 791). In ähnlicher Bedeutung wird er im Übrigen auch in der Filmmusikforschung verwendet (vgl. Kloppenburg 2000).

⁴⁴ Lehmann-Brune 1991, 34

⁴⁵ Weiß 1989, 34

⁴⁶ Kürschner 1998, 29

⁴⁷ Astley 1801, 75

Zur Kontinuität bildenden Funktion der Musik äußerte sich Tadeusz Piesarczyk, ehemals Kapellmeister im Circus Barum: *„Jede Pause, die länger als zwei Sekunden geht, ist ein Loch.“*⁴⁸ Da sich fast alle artistischen Nummern aus mehreren Einzeldarbietungen zusammensetzen, gehört es zur Aufgabe der Circusmusik, als verbindendes Element zwischen diesen zu wirken und eine Nummer trotzdem als Ganzes erscheinen zu lassen, was z. B. durch Wiederholung und Variation gleicher musikalischer Motive erreicht werden kann. So können Zusammenhänge auch dort geschaffen werden, wo sie vom rein artistischen Inhalt her fehlen. Zusätzlich kann die Musik als konstituierendes Element wirken, so z. B. als akustische Klammer, wenn beispielsweise die Eingangsmusik einer Darbietung zumindest den gleichen Charakter wie die Abgangsmusik hat oder mit dieser weitgehend identisch ist. Bei Umbauten in der Manege zwischen zwei Darbietungen werden meist kleinere Überleitungen von oft nur wenigen Takten als musikalische Lückenfüller gespielt. Vielfach besteht die Musik in solchen Zwischenphasen nur aus einer gleichbleibenden, immer wiederkehrenden Melodie in ritornell-ähnlicher Form. Ein typisches Beispiel hierfür lieferte das Roncalli-Orchester 1976 unter Henryk Osiak: *„Nach jeder Darbietung wird eine Art Erkennungsmelodie gespielt, auf die die Zuschauer von Nummer zu Nummer geradezu schon warten und die in wenigen Tagen in München tatsächlich zu einer Erkennungsmelodie wird.“*⁴⁹

Circusmusik kann aber ebenso für Diskontinuität sorgen: *„Andererseits vermag die Musik durch plötzliche Wechsel einen szenischen Schritt, bzw. eine Wendung in der Zirkusnummer deutlicher markieren zu helfen, als dies die visuelle Information alleine zu leisten mag.“*⁵⁰ Solche Wechsel versucht man möglichst geschickt in den Applaus einzubetten, damit sie dem Publikum nicht als Bruch innerhalb der Darbietung auffallen. Die Ankündigung neuer Programmpunkte erfolgt aber oft auch durch fanfarenartige Signale, die ja besonders deutlich einen neuen Abschnitt der Darbietungen markieren und so zur Bildung von Formen beitragen.

Zur Abgrenzung von Formelementen dienen zumeist die Ein- und Ausmärsche. Solche Intermezzi werden oft durch Reprisenclowns gefüllt, die dann für die kurze Zeit des Umbaus ihre Späße in der Manege treiben. Je abrupter die Wechsel der Musikstücke durch anderes Tempo, andere Tonart, anderen Rhythmus etc. erscheinen, umso deutlicher ist dies ein Signal für die Zuschauer, dass ein Wechsel erfolgt. Wirkliche Lücken, in denen die Musik aussetzt, sind in der Regel nur dort gestattet, wo sie durch den Applaus des Publikums ausgefüllt werden. An diesen Stellen dürfen durchaus kleinere Pausen entstehen, die von den Musikern zum Umblättern der Noten, Einzählen eines neuen Stückes etc. genutzt werden. Längere Pausen von mehr als zwei bis drei Sekunden werden ansonsten nur dann bewusst eingesetzt, wenn sie als Mittel zur Spannungserzeugung geeignet sind, wenn dem Publikum dadurch der Wechsel innerhalb einer artistischen Darbietung besonders verdeutlicht werden soll oder sich die Stimmungslage der Musik extrem verändert. In letzterem Fall soll die Pause das Publikum kurz zur Ruhe kommen lassen, damit es sich auf den neuen Stimmungsgehalt besser einlassen kann.

Durch die Wechsel im Charakter der Begleitmusik während einer artistischen Darbietung wird die Aufmerksamkeit des Publikums immer wieder unbewusst erhalten und Langeweile vermieden. Prägnante Wechsel sowie überraschend ein- oder aussetzende Musik rufen beim Publikum Orientierungsreaktionen hervor. Dieses wendet sich mit erhöhter Wachsamkeit und Neugier den artistischen Darbietungen zu. Die Musik bestimmt somit in beträchtlicher Weise den „Rhythmus“ einer Vorstellung. *„Die meisten Circuskünstler haben ihre ständige Musik, an der sie festhalten, nach der sie förmlich ihre Arbeit einteilen. Trick um Trick. Sie liefern öfter Ge-*

⁴⁸ zit. nach Kanold 2000, o. S.

⁴⁹ Eberstaller 1997, 99

⁵⁰ Weiß 1989, 30

fahr, 'aus dem Takt zu kommen', wollte es dem Kapellmeister beifallen, unversehens einmal andere Musik zu machen.“⁵¹

Dadurch dass der Ablauf einer Vorstellung durch die Circusmusik auch akustisch strukturiert wird, erfüllt diese zusätzlich eine weitere, sehr praktische Funktion. Sie ersetzt sprichwörtlich die Uhr der Artisten: „*Alles richtet sich nach den Klängen, die aus dem Chapiteau dringen. Wann ein Artist sich zum Auftritt bereitmachen muß, weiß er allein durch die Musik.*“⁵² „*Die Töne haben ihre Spuren in den Köpfen der Circusmenschen gezogen. Sie sind Zeitmaß und Ordnungsprinzip. Der Klang der Töne wird für sie zum Reflex auf das, was zu tun ist. Alles Leben im Circus orientiert sich an den Vorgaben der Rhythmen und Melodien.*“⁵³ Denn trotz meist gleicher Nummernfolge variiert ein Circusprogramm zeitlich doch immer wieder um einige Minuten. Eine Uhr wäre da zwecklos. Nicht nur für die Artisten, sondern auch für die Tiere sind die durch die Musik vorgegebenen Strukturen beim täglichen Ablauf der Vorstellungen das entscheidende Mittel zur zeitlichen Orientierung. „*Neben aller Routine ist die Musik für das Pferd während einer Vorstellung eine außerordentlich wichtige Orientierungshilfe.*“⁵⁴ Sogar die Tiere orientieren sich also an der Musik. Sie erkennen „ihre Musik“, selbst wenn gerade keine Vorstellung ist und diese z.B. bei Proben oder zu anderen Anlässen gespielt wird.⁵⁵

3.1.3 Dramaturgische Funktionen

3.1.3 a) Deskription und Illustration von Aktionen

Dramaturgische Funktion gewinnt die Musik im Wesentlichen durch das Bilden akustischer Korrelate zur visuellen Ebene der in der Manege gezeigten Darbietungen, d. h. zu deren Deskription bzw. Illustration. „*Illustration ist auch die Hauptfunktion von Zirkusmusik. Dazu ein Beispiel: Eine Pferdedressur wird von Zirkusorchestern in der Regel mit leichtfüßigen Märschen begleitet. Zu einer Raubtiernummer spielt das Zirkusorchester dagegen unheimliche, gefährlich klingende Musik. Der Charakter des Musikstücks unterstützt die Gesamtdarbietung.*“⁵⁶

Bereits für das 18. Jahrhundert ist diese Funktion konkret belegt: „*In den Pantomimen Nicolets spielte die Musik eine wichtige Rolle. Sie deutete jede Geste, jedes Gefühl und drückte Stimmungen aus*“⁵⁷ und fungierte damit also bereits um 1770 als musikalisches Ausdrucksäquivalent zu den Darbietungen. Astleys Pferdedressur zu einem Menuett von Haydn darf ebenfalls als ein früher Vorläufer dieser Form musikalischer Begleitung gesehen werden und belegt eine lange Tradition der Verschmelzung von Musik und Darbietung. Bei der Beschreibung dieser Nummer, die zu Astleys Zeit legendäre Berühmtheit erlangte, fallen Formulierungen wie: „*(...) maintaining the exact figure of the minuet (...) and precisely on the same ground we occupied at the commencement of the minuet (...) At the last part of Haydon's minuet we both uncovering.*“⁵⁸

⁵¹ Halperson 1926, zit. nach Malhotra 1979, 220

⁵² Schütte 1981, 84

⁵³ Schütte 1981, 109f

⁵⁴ Riemann 1990, 19

⁵⁵ vgl. Kürschner 1998, 223

⁵⁶ Weiß 1989, 29

⁵⁷ Hera 1981, 29

⁵⁸ Astley 1801, 75

Oft entsteht durch die gelungene Koppelung von Musik und Darbietung gerade bei Pferdedressuren allerdings auch ein falscher Eindruck beim Publikum: „ (...) *and part of the audience, seeing the horses work in time to my friend Monsieur Paul Cuzent's charming music, actually maintained seriously, that the horses had a capital "ear for music", and that they stopped at once with the clarinets and trombones. Thus music had more power over the horse than I had – the beast obeyed an "ut", or a "sol" (...), but my hands and legs went for nothing! Could any one imagine such nonsense emanating from people who actually passer for horseman!*”⁵⁹

Im Idealfall verschmelzen die Musik und die Nummer zu einer Einheit, indem die Musik Artisten in ihren Bewegungsabläufen unterstützt. „*Die ruhigen Teile, Steigerungen und Höhepunkte laufen parallel mit den verschiedenen Tricks der Nummer.*“⁶⁰ Besonders geeignet ist die Musik, wenn es darum geht, Bewegungsabläufe zu paraphrasieren: „*Da sich sowohl auditive wie visuelle Bewegungsgestalten in der Zeit entwickeln, ist es möglich, visuelle Bewegungen von klanglichen Strukturen mit ihren dynamischen, rhythmischen und melodischen Eigenschaften nachahmen zu lassen (...)*“⁶¹ Die Richtung von Bewegungen kann dabei sowohl durch harmonische oder melodische Bewegung der Musik (z.B. durch geschickten Einsatz von Gleit- oder Leittönen) als auch durch Tempo und Rhythmus paraphrasiert werden. Bei Pferdedressuren der „Hohen Schule“ wählt man dazu harmonische, gefällige Musik mit einer gewissen Regelmäßigkeit: „*The musical accompaniment iconizes the horses' movements by reducing to a rhythm, either to achieve complete harmony (...) or to achieve individual regularity (...)*“⁶² Die gelungene Koordination von Reiter und Pferd oder mehrerer Pferde, die sich im Gleichschritt bewegen, wird durch rhythmisch stark betonte Musik, wozu sich - je nach Schritart - Galopps, Märsche oder Polkas besonders eignen, eindrucksvoll unterstrichen. Das Ideal ist dann erreicht, wenn der Bewegungsrhythmus und der Musikrhythmus ineinander übergehen. BOUSSIAC beschreibt eine solche Begleitmusik zu einer Jonglage, deren Höhepunkt das Jonglieren mit Zigarrenkisten darstellt: „*The musical accompaniment becomes progressively more dramatic, changing from a relatively relaxed and noncommittal rhythm, slightly out of pace with that of the movements, to a very strong rhythm for the cigar boxes. In the last phase the juggler himself introduces the rhythm by hitting the boxes together, thus setting a tapping pace that is then taken over by the band.*”⁶³

Im Prinzip geht es also um eine musikalische Verdopplung der sichtbaren Ebene. Für den musikalischen Mitvollzug von Bewegungen bieten sich drei hauptsächliche Möglichkeiten an: Vertikale Bewegungsrichtungen lassen sich durch entsprechende Tonhöhen- und Tempogestaltung musikalisch abbilden, horizontale Bewegungsrichtungen durch die entsprechende Melodierichtung und der Zusammenstoß von Objekten durch akzentuierte, punktuelle Schläge. Beispielsweise werden fließende Bewegungen der Seiltänzer im Allgemeinen durch einen entsprechend ruhigen, melodiosen Charakter der Musikstücke unterstrichen. Der Walzer bildet hier als Gattung das geeignete rhythmische Pendant zu den schwingenden Bewegungen. Hüpfen der Seiltänzer hingegen, wechselt die Musik in ein stark metrisch und rhythmisch betontes Stück, wobei jedes Auftreten auf dem Seil durch entsprechende musikalische Akzente auf betonten Zählzeiten unterstützt wird. Typische Effekte dieser Art sind zum Beispiel auch die Abwärts-Glissandofigur der Posaune zu abwärts gerichteten Bewegungen der Artisten, oder ganz einfach ein Trommelschlag, der einen „Plumps“

⁵⁹ Nolan 2003, o. S.

⁶⁰ Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

⁶¹ Bastian, H.-G. 1986, 148

⁶² Boussiac 1976, 131

⁶³ Boussiac 1976, 74f

eines Artisten unterstützt. „*Dabei folgt die Musik in ihren Tempi und Lautstärken der Nummer und nicht etwa umgekehrt die Artisten und Dresseure mit ihren Tieren der Musik.*“⁶⁴ In der Praxis ist allerdings kaum eine absolute, sekundengenau abgestimmte Synchronisation, wie sie etwa in der Filmmusik heutiger Zeit problemlos bewerkstelligt werden kann, möglich. Live-Darbietungen bleiben letzten Endes voller Unwägbarkeiten. Am ehesten ist eine annähernd perfekte Synchronität noch zu erreichen, wenn sich – was selten möglich ist - auch die Darbietung nach der Musik orientiert und sich nicht bloß musikalisch begleiten lässt. Doch selbst nur ungefähre musikalische Illustrierungen führen zumeist zum Eindruck von Synchronität.

Der in der Circusmusik eher seltene Extremfall einer bis in kleinste Detail illustrierenden Musik ist stark mit dem sogenannten Mickeymousing in der Filmmusik verwandt⁶⁵: „*(...) hier wird jeder Trick, jede Bewegung musikalisch herausgearbeitet.*“⁶⁶ Diese Technik war besonders in der Stummfilmmusik beliebt, heute wird sie immer noch bei Zeichentrickfilmen angewandt, also dort, wo nicht gesprochen wird und man auf die Ausdruckskraft der Musik angewiesen ist. Bedenkt man, dass mit der Pantomime ebenfalls eine nonverbale Form ein grundlegendes, sogar lange Zeit das wichtigste Element circensischer Vorführungen war, rührt vielleicht der ausgeprägt gestische Charakter der Circusmusik auch noch daher. Um solche Anlehnungen an pantomimische Formen und adäquate musikalische Begleitmuster ist man besonders beim „Cirque du Soleil“ bemüht, wo man sogar eine musikalische Anpassung nicht nur an Bewegungen, sondern sogar an die Mimik der Artisten versucht.⁶⁷

3.1.3 b) Affirmation und Akzentuierung von Höhepunkten

Die Betonung und Hervorhebung von Höhepunkten ist eine der ältesten Funktionen der Circusmusik, denn bereits die rudimentäre Trommelbegleitung in den ersten Circusvorstellungen von Philip Astley wurde eingesetzt, „*(...) to add punctuation to his tricks (...)*“⁶⁸ Akzente werden z. B. gesetzt durch Schlagzeugwirbel, einzelne Trommelschläge, Tuschs oder andere markante musikalische Motive. Auch Crescendi spielen hier oft eine wichtige Rolle, da sie meist die Akzentsetzung entsprechend vorbereiten. Mit einer ausgeprägten Akzentuierung kann die Musik im Idealfall die Wirkung einer artistischen Nummer um ein Beträchtliches steigern; versagt sie hingegen, kann es passieren, dass die Nummer „geschmissen“ ist.⁶⁹

3.1.3 c) Kommentierung von Vorgängen

Musikalische Kommentare der Circusorchester können eine Aussage über den Inhalt und die Darbietungen in der Manege hinaus schaffen. Das setzt aber voraus, dass das Publikum aufgrund seiner musikalischen Kenntnisse die Kommentare zu deuten versteht. Eine beliebte Methode des Kommentars ist z. B. die Verwendung bekannter Melodien aus populärem Liedgut wie Schlagern, deren Texte beim Publikum vorausgesetzt werden können. Beim „Mitdenken“ des Textes durch die Zuhörer kommt dessen konnotative Bedeutung zum Tragen und wird in Beziehung zum Manegengeschehen gesetzt. Der solcherart kommentierende Einsatz der Circusmusik war schon Ende des 19. Jahrhunderts eine beliebte Praxis: „*Liedmelodien, deren Texte dem Publikum geläufig waren, schufen - nicht selten ironische! - vielfältige Beziehungen*

⁶⁴ Schulz/Ehlert 1988, 67

⁶⁵ vgl. Keller, M. 1996, 52ff

⁶⁶ Newman 1950, 11

⁶⁷ vgl. Vincenz 1994, 24

⁶⁸ Kuntz 2004, 1

⁶⁹ vgl. Sokol 1955, 128

zu *Gestik und Handlung in der Manege*.⁷⁰ Voraussetzung für eine gelungene Kommentierung ist aber immer, dass die Anspielungen vom Publikum verstanden werden: „*Und wenn das Pferd den Fuß hebt, um - wieder im Rhythmus der Musik - 'zu bitten', wenn dem Zuschauer jetzt nur das Knie des Tieres interessant erscheint, ertönt auch 'Was machst du mit dem Knie...'*“⁷¹

Die begleitende Musik kann durch ihre Kommentare aber auch als Ersatz der fehlenden Sprache fungieren, indem sie musikalisch den geforderten Redegestus imitiert. Sowohl der Tonfall (Hebung oder Senkung) und die klangliche Färbung als auch der Sprechrhythmus und das Sprechtempo können musikalisch ersetzt werden. Beispielsweise lässt sich die sprachmelodische Bewegung einer Frage durch deutliche Anhebung in der Melodieführung der Musik nachbilden. Besonders wirkungsvoll sind Kommentare allerdings, wenn sie nicht parallel die Bedeutungsebene der artistischen Darbietung ergänzen, sondern kontrapunktisch zum Geschehen in der Manege eingesetzt werden. Beispiele für musikalische Kommentare finden sich zuhauf in den Circuspantomimen des 19. Jahrhunderts, wie z. B. in der berühmten Pantomime „Die lustigen Heidelberger“. Als darin ein Student im Vollrausch aus Versehen seiner Schwiegermutter in spe einen leidenschaftlichen Kuss verpasst, ertönt dazu die Melodie: „Ach, ich hab sie ja nur auf die Schulter geküsst“.⁷² Der unbeschreibliche Erfolg dieser Inszenierung beruhte wohl nicht zuletzt auf den mehrfach in ähnlicher Form für Heiterkeit sorgenden Melodien. Die Voraussetzung für gelungene Kommentare ist aber - wie gesagt - stets, dass das Publikum die Andeutungen versteht. Deswegen wird oft auf einfache und unmissverständliche Wirkungen gesetzt, z. B. durch ein „Schlaf Kindchen, schlaf“ bei einer Tigernummer oder wenn beim Flaschentrick der Eisbären das Wienerlied „Jetzt trink' ma noch a Flascherl Wein“ erklingt.

3.1.3 d) Charakterisierung und Dimensionierung von Personen, Tieren und Gegenständen

Die Circusmusik kann Charaktere oder dargestellte Gefühlslagen repräsentieren. Die Heldenhaftigkeit von athletisch geprägten oder als besonders gefährlich geltenden Nummern wird z. B. durch entsprechend heroisch wirkende Musik unterstrichen. Besonders zu Beginn solcher Auftritte wird die Musik häufig sehr wirkungsvoll eingesetzt. Ein typisches Beispiel hierfür sind auch die Präsentationen der Raubtierdompteure, deren Wagemut durch entsprechend triumphale Musik hervorgehoben werden soll.

Aber auch andere Charakterisierungen nimmt die Circusmusik vor: Wenn beispielsweise eine Nummer oder der Auftretende besonders seriös wirken soll, hilft die Musik, diesen Charakter zu verdeutlichen: „*Der Begriff des Vornehmen (...) muß sich in erster Linie in der Begleitmusik ausdrücken*.“⁷³ Beispielhafte Charakterisierung zeigt sich auch dann, wenn wie im Circus Barum 2003 die plumpen, ungelinken Bewegungen eines Bärenjungen durch eine schwerfällige Melodie in der Posaune, deren Klangfarbe hier ausgenutzt wird, unterlegt und zugleich mit schleppendem Tempo und punktiertem Rhythmus imitiert werden. Häufig gehen solche Charakterisierungen in Richtung Karikatur oder Parodie. Tollpatschigen Clowns werden z. B. schräge, dissonante Klänge und eine kuriose Instrumentierung zugeordnet. Die Circusmusik kann auf diese Weise einer Darbietung je nach Wunsch eine heroische, humoristische oder tragische Wirkung verleihen.

Eine bewusst inadäquate Begleitung durch die Circusmusik ergibt einen komischen Effekt, wenn z. B. ein besonders schwächtiger Artist mit martialischen, pompösen Klängen begleitet wird.

⁷⁰ Engel 1975, 160

⁷¹ Schmid 1926, 12

⁷² vgl. Potpourri aus „Die lustigen Heidelberger“, Archiv Deutsche Musiksammlung Berlin

⁷³ Schmidl 1926, 12

Vor allem Clownnummern leben von solchen Normgegensätzen, die sich oft analog in der Musik wiederfinden. Als Beispiel diene hier eine Kraftakrobatennummer aus dem Circus Roncalli: Zwei „starke Männer“ mit höchst unterschiedlichem Körperbau - der eine muskulös, der andere zierlich - werden durch eine adäquate Instrumentierung karikiert. Der eher schwächliche Artist wird gepaart mit einer grazilen Geigenmelodie in höchster Tonlage, während der Auftritt des athletischen Artisten mit einem plumpen Tuba-Rhythmus gekoppelt ist.

3.1.3 e) Stilisierung von Geräuschen

Die zum Teil gewaltigen Dimensionen der Circusbauten oder -zelte machten vor der Erfindung moderner Mikrofontechnik und entsprechenden Verstärkeranlagen die Wahrnehmung der in der Manege produzierten Geräusche unmöglich. Um auch in den obersten Zuschauerrängen noch eine akustische Verfolgung des dargebotenen Geschehens zu gewährleisten, wurden prägnante Klänge und Geräusche mit Unterstützung der Circusorchester daher entsprechend verstärkt. Ähnlich wie in der Praxis der Stummfilmbegleitung benutzte man dazu hauptsächlich das verfügbare perkussive Instrumentarium.⁷⁴ In erster Linie waren und sind hier also die Schlagzeuger der Circusorchester gefordert. Trotz der im 20. Jahrhundert errungenen technischen Fortschritte, die eine elektronische Verstärkung ermöglichten und sich auch in der zirkensischen Praxis niederschlugen, unterstützen die Schlagzeuger im Circus auch heute noch durch vielfältigen Einsatz die Geräuschkulisse. Eine besondere Hervorhebung der Geräusche ist vor allem oft bei Clownnummern erwünscht. Beispielsweise lässt der spanische Clown Martinez bei seiner Trampolinnummer im Circus Barum nahezu jede seiner Bewegungen akustisch unterstützen. Beliebt ist auch die Imitation von Pferdewiehern oder Entengeschnatter durch Trompetenklänge.

3.1.3 f) Spannungserzeugung

Eine der auffälligsten und als dramaturgische Komponente am häufigsten gefragten Funktionen der Circusmusik ist das Erzeugen von Spannung. Häufigste kompositorische Stilmittel sind dabei die Variationen des Tempos und der Dynamik. Hinzu treten meist düstere, bedrohlich und mysteriös wirkende Klangfarben. Beliebt ist auch das Streichertremolo zur Spannungserzeugung. Die Circusmusik bedient sich auch hier häufig konventionalisierter, klischeehafter Ausdrucksmodelle der Musik, die zum Teil auf Jahrhunderte alte Muster zurückgreifen, welche sich durch immer wiederkehrende Symbolbildungen und eine damit einhergehende Konditionierung der Zuhörer entwickeln konnten.⁷⁵ *„Zwar agiert Zirkusmusik nicht so subtil und psychologisierend wie Tonfilmmusik, die mit der Stoppuhr genau passend zur Filmszene komponiert wird, doch gelten die Grundsätze der emotionsauslösenden Wirkung von Musik auch für sie, wobei die Erzeugung von Spannung eine der wichtigsten Funktionen von Zirkusmusik ist.“*⁷⁶

⁷⁴ Der später zur Produktion von Tonfilmen entwickelte Berufsstand der Geräuschemacher wurzelt zweifellos in dieser Tradition.

⁷⁵ vgl. hierzu auch Kropka 1982, 41

⁷⁶ Weiß 1989, 38

Die folgende Tabelle zeigt im Überblick die häufigsten musikalischen Entsprechungen von Spannungs- bzw. Entspannungsmomenten.

	<u>Spannung</u>	<u>Entspannung</u>
Dynamik:	Crescendi	Decrescendi
Tempo:	Accelerandi	Ritardandi
Klangfarbe:	dunkel, düster bis grell, scharf und schrill	hell, klar, weich oder strahlend
Melodie:	aufsteigende Linien Häufung von Figuren und deren Variationen	absteigende Linien ruhige Melodieführung mit Wiederholungen
Harmonie:	wechselnde Tonarten Dissonanzen spannungsreiche Akkorde werden nicht aufgelöst	konstante Tonarten Konsonanzen dissonante Akkorde werden aufgelöst
Rhythmus:	bewegt mit Akzentuierungen	ruhiges Fließen

Ein interessanter Effekt entsteht aber auch gerade dann, wenn die Musik an besonders prekären und gefährlichen Stellen einer Artistennummer, also in Augenblicken höchster Spannung, ganz verstummt. Das abrupte Abbrechen von Musikstücken in solchen Momenten ist ein geradezu typisches Stilmittel der Circusmusik. Zumeist ohne Rücksicht auf musikalische Zusammenhänge tritt plötzlich eine totale Stille ein. Durch diesen Effekt wird das Publikum gewissermaßen gezwungen, seine ungeteilte Aufmerksamkeit dem Geschehen in der Manege zuzuwenden. Diese Stilmittel verfehlt selten seine Wirkung, denn „*Dynamisierung erfolgt durch nicht erfüllte Erwartung.*“⁷⁷ Die Stille, die unvermittelt und vom Publikum unerwartet eintritt, wirkt bedrohlich und unheimlich. Als verstärkendes Moment der Signalisierung von Gefahr wird die Stille zumeist von einem Trommelwirbel abgelöst, der sich nach und nach dynamisch steigert, wodurch sich die Spannung noch erhöht. Die Musikpsychologie liefert für dieses Phänomen folgende Erklärung: „*Geräusche wurden von Frühmenschen als Zeichen der Gefahr vernommen.*“⁷⁸ WEIß mutmaßt sogar: „*Der Trommelwirbel, der dem Geräusch eines durch trockenes Laubwerk schleichenden Raubtieres ähnelt, löst bei uns immer noch diese urzeitliche Reiz - Reaktionsfolge aus.*“⁷⁹

Die oben beschriebene Abfolge - nämlich: Abbruch an gefährlicher oder schwieriger Stelle der Artistennummer mit kurz darauf einsetzendem Trommelwirbel, der eine dynamische Steigerung und zum Teil auch rhythmische Akzentuierung erfährt sowie anschließendem Einsatz des Orchesters mit einem Tusch oder einer kurzem fanfarenähnlichen Motiv - gehört zu den konventionalisierten Gestaltungsmustern von Circusnummern. Paradoxaerweise wird den Zuschauern eines Circusprogramms oft gerade in diesen Momenten die Beteiligung der Circusmusik erst bewusst.

⁷⁷ de la Motte-Haber/Emons 1980, 216

⁷⁸ Kropka 1982, 14f

⁷⁹ Weiß 1989, 38

3.1.3 g) Antizipation von Ereignissen

Circusmusik kann auch Ereignisse ankündigen, die für das Publikum noch nicht sichtbar sind. „*Schon bevor die Manegenhelden ins Rund kommen, kann der Zuhörer am Klangbild abschätzen, ob es lustig, spannend oder aufregend wird.*“⁸⁰ Die Musik nimmt somit also die Spannung vorweg, und das Publikum kann sich vorbereitend auf die jeweilige folgende Situation einstellen. Tremolierende Klänge kündigen z. B. eine dramatische Stimmung an, konditionieren sozusagen die Zuhörer im Voraus. Angekündigt werden oft auch die Zwischenspiele der Reprisenclowns, weil diese im Sinne einer Leitmotivtechnik immer von gleichen musikalischen Motiven begleitet werden. Wird dann einmal ein solches Leitmotiv von Dur nach Moll abgewandelt, weiß das Publikum ebenfalls bereits von vornherein, dass der Clown jetzt traurige Stimmung hat.

3.1.3 h) Steuerung der Handlung

In manchen Fällen dient die Musik als Ausgangspunkt einer artistischen Konzeption. Ähnlich der Ballettmusik gibt sie im Circus häufig zumindest die zeitliche Dimension vor und schafft so klare Strukturen für den Ablauf einer Nummer. Diese Art der Begleitung wurde häufig vor allen Dingen bei den Pantomimen in der Frühzeit des Circuswesens gewählt. Die Abgrenzung von Formelementen orientiert sich dabei in erster Linie an dem musikalischen Konzept.

Auch Tierdressuren operieren mit akustischen Signalen zur Steuerung der Handlung. Bereits 1759 wurde bei Astley die Musik als Richtschnur für den Ablauf einer Dressur verstanden: „*Haydn's minuet regulated the action of the Piafe during the salute.*“⁸¹ Astley verstand den Einsatz von Musik bei der Dressur von Pferden „*(...) as a kind of language by which he is to understand your desires.*“⁸² Diese Art Musik, die auch zur Übung und Gewöhnung der Pferde an die jeweiligen Klänge schon während des Trainings stets eingesetzt wurde, beschränkte sich aber offensichtlich auf eine reine Signalfunktion für das Pferd, das durch akustische Kommandos wie Trommelschläge oder Trompetensignale geleitet werden sollte. Ein Trommelwirbel sollte beispielsweise jeweils eine Übung beschließen: „*Your assistant having a drum near you, strike it, as a signal for him to halt from his supposed labour; (..) let it always be used as a signal for the end of his labour or exercise.*“⁸³

Akustische Reize sollen angeblich auch bei der Dressur von tanzenden Bären eine Rolle spielen. Unbestritten ist zumindest, dass Circustiere „ihre Musik“ identifizieren können: „*Wenn der Moment des Auftritts kommt und das Tier die Musik wiedererkennt, dann zeigt es ganz deutlich, dass es nervös ist.*“⁸⁴

⁸⁰ Kanold 2000, o. S.

⁸¹ Astley 1801, 75

⁸² Astley 1801, 12

⁸³ Astley 1801, 12f

⁸⁴ Probst 1975, 121, vgl. auch Behne 2004, 336f

3.1.4 Autonome Funktionen

Bisher war vorwiegend die Rede von Circusmusik, die von den Circusorchestern - meist als Begleitmusik - gespielt wird. Die musikalischen Anteile einer Circusvorstellung sind jedoch häufig nicht ausschließlich auf diese Musik beschränkt. In vielen Circusprogrammen früherer und heutiger Zeit gibt es auch solche Nummern, in denen das musikalische Moment weiter in den Vordergrund rückt, indem die Musik von den Artisten selbst direkt in der Manege produziert wird.⁸⁵

Dort, wo die Musik als integrativer Teil der Handlung wirkt bzw. die Musik als sichtbarer Bestandteil einer artistischen Darbietung fungiert, haben sich im Laufe der Zeit eigene musikalisch-artistische Genres entwickelt. LORENZ behauptet sogar, dass solche Vorführungen in früherer Zeit die wirklich musikalischen Nummern im Circus gewesen seien und die Circusmusik der Orchester in den Schatten stellten.⁸⁶ Allerdings stellt sich bei solchen Circusnummern häufig die Frage, ob die artistische Leistung oder das musikalische Können höher zu bewerten ist. Man könnte in vielen Fällen ebenso gut von humoristisch oder akrobatisch tätigen Musikern sprechen.

Diese Arten von Darbietungen lassen sich in folgende vier Kategorien einteilen:

- - Virtuosen: konzertante musikalische Darbietungen
- - Musikclowns: komische Clownnummern mit Musik
- - Musikakrobaten: Musikproduktion in enger Verbindung mit Akrobatik
- - „Musikalische“ Tiere: Musikproduktion durch Tiere

3.1.4 a) Virtuosen

Das Virtuosenstum verbreitete sich im öffentlichen Musikleben seit dem 17. Jahrhundert in ganz Europa. Zweifelsohne gab es unter den Vertretern dieser Sparte im Circus musikalische Virtuosen hohen Grades, die zudem oft zusätzlich noch durch ihre enorme Vielseitigkeit beeindruckten. Im deutschen Circusgewerbe bildeten musikalisch brillante Einzelleistungen mit technisch anspruchsvollen Bravourstücken bereits seit den Anfängen immer wieder Bestandteile von Circusprogrammen. Übersteigerungen wie Rückwärtsspiel waren dabei ebenso wie eine ungewöhnliche Instrumentenhaltung oder das Spiel in extremen Tonlagen häufige Praxis. Besonders eindrucksvoll waren solche Vorführungen natürlich, wenn sie von sogenannten Wunderkindern präsentiert wurden. Solche Darbietungen haben im Circuswesen eine lange Tradition. Schon bei Astley war 1786 ein 39 Monate altes, Klavier spielendes Wunderkind zu

⁸⁵ Der als Kapitelüberschrift gewählte, aus den beiden in der Musikwissenschaft häufig als Gegensatzpaar angesehenen Begriffen „Autonomie“ und „Funktionalität“ kombinierte Terminus „Autonome Funktionen“ zeigt sich bei näherer Betrachtung als durchaus vereinbar. Die generelle funktionale Eingebundenheit der Musik in den Kontext des Mediums Circus bzw. in die Gesamtvorstellung ist zwar weiterhin gegeben, jedoch ist die musikalische Gestaltung in solchen Fällen insofern autonom, dass die Darbietung der Musik hier völlig eigenständig geschieht und unabhängig von anderen circensischen Elementen ist. Zudem tritt die Musik hier nicht nur akustisch, sondern auch visuell in Erscheinung. Analogien hierzu finden sich in der Filmmusikforschung, wo so genannter „Source Music“ trotz ihrer Einbindung in das übergeordnete Medium Film eine weitgehende Autonomie zugesprochen wird (vgl. Bickenbach 2008).

⁸⁶ vgl. Lorenz 1994, o. S.

bestaunen, welches als „*Enfant de trente-neuf mois, phénomène de la nature, qui touche clavecin*“⁸⁷ angekündigt wurde.

Einlagen von eigens dafür engagierten Virtuosen waren im deutschen Circuswesen besonders zur Mitte des 19. Jahrhunderts populär, beeinflusst durch das vornehme Ambiente der französischen Vorbilder, wo diese Praxis Usus war.⁸⁸ „*Bei Dejean gab es Abende, an welchen in der Zwischenpause Violin- und andere Virtuosen aus Paris ein Solo vernehmen ließen.*“⁸⁹ Diese Art der Vorführungen wurde beispielsweise wenig später vom deutschen Circus Renz kopiert.⁹⁰

Das gehäufte Auftreten von Virtuosen im Circus korrespondiert mit dem allgemeinen Konzertwesen um die Mitte des 19. Jahrhunderts „*Die Epoche zwischen 1830 und 1850 beschreibt zeitlich ziemlich genau den Aufstieg, die Glanzzeit und den Verfall des Bravourvirtuosentums, das den Charakter der Konzertveranstaltungen jener Zeit entscheidend bestimmt.*“⁹¹ Aufgrund der vielen Berührungspunkte ernster und unterhaltender Genres ließen sich zu dieser Zeit außer dem Ort der Aufführung kaum mehr Unterschiede feststellen. „*Nach wie vor spiegelt sich in den Programmen getreulich die Atmosphäre der Konzertsäle, die eine Mischung aus Oper, Wirtshaus und Zirkusarena (sic!) darstellen.*“⁹² „*(...) während die Instrumentalvirtuosen - halb begeistert, halb schauernd bewundert - noch an jenem Bewußtsein partizipieren, das den Künstler als Akrobaten und Gaukler klassifiziert.*“⁹³

Im Circuswesen wurden die musikalischen Virtuosennummern jedenfalls echte Publikumsrenner. „*Abgesehen von der Vielzahl komischer Musikalnummern, waren es besonders die seriösen Musikattraktionen, die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten. Das Publikum bewertete die seriösen Musikattraktionen als außergewöhnliche Kunstleistungen (...)*“⁹⁴ Dabei profitierte der Circus vom rapiden Anwachsen des musikalischen Interesses in breiten Bevölkerungsschichten. Nicht selten erweckten solche überragenden musikalischen Leistungen den Neid der Orchestermusiker oder Kapellmeister, die zum Teil sogar versuchten, solche Darbietungen zu sabotieren.⁹⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts rückten außermusikalische Attribute mehr und mehr in den Vordergrund. Seriös musizierende Künstler wurden immer seltener. Was nun immer mehr zählte, war allein die Attraktion, die nicht primär in einer außergewöhnlichen Leistung nach musikalischen Kriterien bestehen musste. Aus diesem Grund waren vielfach die musikalischen Attraktionen nun an artistische bzw. akrobatische Leistungen gekoppelt.⁹⁶ Man schreckte zur Steigerung des sensationellen Moments auch nicht davor zurück, missgebildete oder behinderte Menschen mit überragendem musikalischen Talent zur Schau zu stellen.⁹⁷ Besondere Popularität

⁸⁷ vgl. Anschlagzettel des Amphithéâtre Anglois des Sieurs Astley et Fils vom 25.04.1786. Im Wortlaut abgedruckt in Halperson 1926, 45f

⁸⁸ vgl. Raeder 1897, 36

⁸⁹ Raeder 1897, 36

⁹⁰ vgl. Günther/Winkler 1986, 59

⁹¹ Lichtenfeld 1967, 146

⁹² Lichtenfeld 1967, 146

⁹³ Lichtenfeld 1967, 146

⁹⁴ Erbes-Rösner 1954, 10

⁹⁵ vgl. Erbes-Rösner 1954, 10

⁹⁶ vgl. hierzu Punkt c) Musikalische Akrobaten

⁹⁷ Die Schaustellung von Personen mit abnormen körperlichen Merkmalen hat im Circuswesen eine bis in seine Anfänge zurückreichende Tradition. So wurden beispielsweise Riesen und Zwerge, Haarmenschen, Siamesische Zwillinge u.ä. noch bis ins 20. Jahrhundert hinein in eigens dafür eingerichteten Abnormitätenschauen am Rande der Vorstellungen präsentiert (vgl. u.a. Jay 1988 oder Saltarino 1895).

unter dieser Spezies erlangte Carl Hermann Unthan, ein körperbehinderter Geiger, der ohne Arme geboren worden war. Als „Paganini der Füße“ bezeichnet und ab den 1870er Jahren auch im Circuswesen reisend, wurde er zu einer vielbestaunten Sensation.

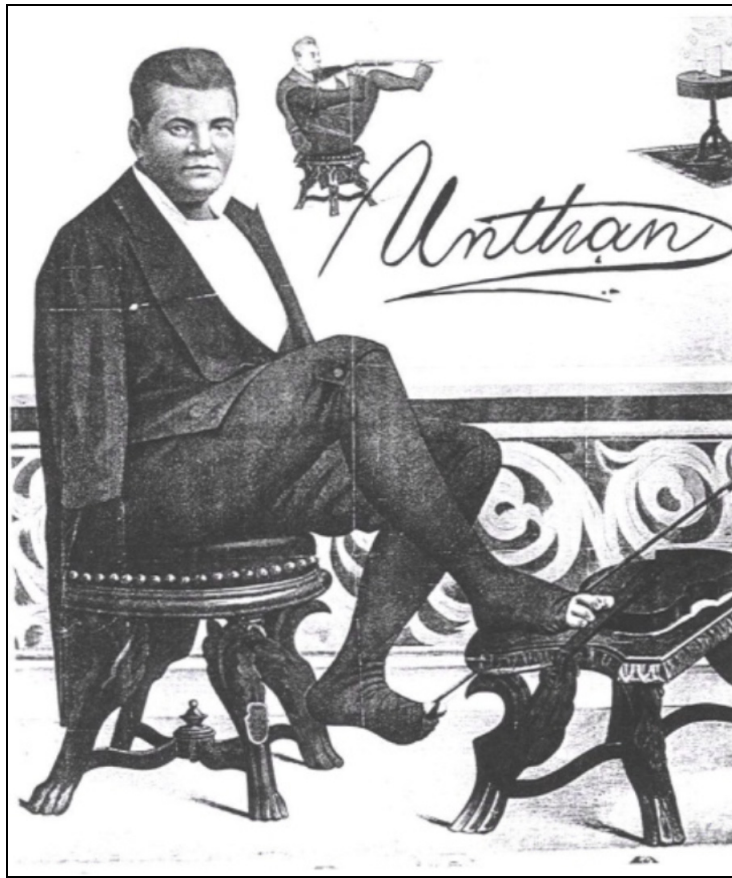


Abb.: Carl Hermann Unthan⁹⁸

„Mit den Zehen des rechten Fußes dreht er die Wirbel und stimmt die Geige. Dann fasst er mit dem linken Fuß den Bogen, greift durch Aufdrücken der Zehen des rechten die Saiten und spielt, spielt langsame und schnelle Piècen, spielt Meyerbeer und Beriot und endet mit einem ungarischen Tanz, zu dem das Publikum den Takt klatscht. Als sich Unthan erhebt, kennt die Begeisterung, so ehrlich wie zuvor die Skepsis, keine Grenzen mehr (...)“⁹⁹ Unthan spielte so virtuos und seine Leistungen waren so phänomenal, dass man ihm in Musikkreisen riet, er solle sein Können nicht „an ein Zirkuspublikum wegwerfen, das die Feinheiten überhaupt nicht bemerkt, sondern Sie einzig bestaunt (...) wie ein zweiköpfiges Kalb.“¹⁰⁰ Doch letztlich war es eben jene Abnormität, die Unthan, dessen eigentlicher Traum war, einmal in einem philharmonischen Orchester zu spielen, seine Erfolge im Circus verschaffte und mit denen er seinen Lebensunterhalt verdiente.

Damit steht Unthan gleichsam als Paradigma für die musikalischen Virtuosen im Circus, deren musikalische Leistung selten alleiniges Kriterium für ihren Erfolg war. Generell waren Virtuosen unterhaltender Art, die künstlerisch wertvolle und qualitativ hochstehende Musik zu Gehör brachten, denen aber trotzdem die Konzertsäle verschlossen blieben, seit dem 20.

⁹⁸ Jay 1988, 77

⁹⁹ Günther 1981, 94

¹⁰⁰ Günther 1981, 95

Jahrhundert eher im Varieté zu Hause. Reine Musikvorträge finden sich in den Circusprogrammen nach 1900 immer seltener und wie wenig dabei die musikalische Qualität geschätzt wurde, lässt sich zum Teil bereits aus der Art, wie diese angekündigt wurden, ersehen. Der Circus Busch präsentierte beispielsweise 1955 einen Instrumentalsolisten auf der Trompete, der wie folgt angepriesen wurde: „*Vic Hyde - Amerikas frechster Jazz-Trompeter - dieser Mann wird sie umpusten*“¹⁰¹

3.1.4 b) Musikalclowns

Das Genre der musizierenden Clowns ist nahezu so alt wie der Circus selbst, denn erste Musikalclowns traten schon in der Frühzeit des Circuswesens auf. Im Allgemeinen wird England als die Wiege der Musikalclowns betrachtet. Auch im deutschen Circus dominierten englische Vertreter lange Zeit dieses Genre.¹⁰² Nach GÜNTHER soll es 1875 von den englischen Brüdern Ellis, die sich selbst Musikalkomödianten nannten, erfunden worden sein. Doch bereits wesentlich früher, am 7. März 1857, verkündete das Programm des Circus Renz in Berlin das Auftreten eines Clowns namens „Mr. Stonette“ mit einem Vortrag, bestehend aus Soli und Variationen, „*vorgetragen auf einer 'Silbergroschentrompete' mit Orchesterbegleitung.*“¹⁰³ Die ersten hervorragenden Vertreter des Genres waren etwa zehn Jahre später die Brüder Gayton, die als „Bibb and Bobb“ auf 18 verschiedenen Musikinstrumenten spielten.¹⁰⁴ Ihre zu dieser Zeit als einzigartig geltende Verbindung von Komik und akrobatischen Höchstleistungen brachte ihnen außerordentlichen Ruhm ein, sodass sie als die ersten Berühmtheiten unter den musikalischen Clowns gelten dürfen. SALTARINO hingegen behauptet, die Gebrüder Daniels, die erstmals 1861 im Circus Renz auftraten, seien die eigentlichen Urväter dieses neuen Genres gewesen: „*Sie waren die Schöpfer des musikalischen Clowns, der heute im kleinsten Wanderzirkus nicht fehlen darf. Diese beiden Artisten machten großes Aufsehen, als man sie zuerst bei uns hörte und die Musikkritiker hatten nichts Eiligeres zu tun, als diese beiden Phänomene in großen Abhandlungen zu feiern.*“¹⁰⁵ Vermutlich sah man die Besonderheit in den Vorträgen der beiden Brüder, die als die musikalischen Vortragskünstler der Zukunft angesehen wurden, in der Ironie, mit der sie ihre Darbietungen präsentierten.

Mittels allerlei Kabinettstückchen wurden von den Musikalclowns im Allgemeinen die großen Konzert-Virtuosen und deren Gehabe persifliert, so dass „*der bittere Spott auf diesen oder jenen Konzertgeber herauszublicken scheint*“¹⁰⁶. Pioniere dieser Form waren im 19. Jahrhundert in Deutschland auch Heinrich Tholen, der bei seinen Auftritten im Circus Renz als „verrückter Musiker“ glänzte, sowie Willy Agoston, von dem FONTAINE behauptet: „*Er war wohl das Vorbild aller musikalischen Clowns, und dieses historische Vorrecht darf ihm nicht geschmälert werden.*“¹⁰⁷ Um 1900 erreichte die Musik-Clownerie ihren Höhepunkt. In die Riege der großen musikalischen Clowns dieser Zeit gehören vor allem die Brüder Fratellini, die besonders durch ihre herausragende musikalische Vielseitigkeit und das Beherrschen verschiedenster Instrumente bestachen. „*Umgeben von einer Reihe von Musikinstrumenten nahmen die Fratellini am Rande der Manege Platz und konzertierten, konzertierten exzellent, wobei Francois vor allem die Mandoline und Gitarre, Albert die Posaune und Paul die Concertina besonders liebten.*“¹⁰⁸ Als selbstständiges Clown-Entree präsentierten die Fratellini später jahrelang auch eine schlicht

¹⁰¹ vgl. Plakatsammlung documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹⁰² vg. Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁰³ Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁰⁴ vgl. Günther 1978, 302

¹⁰⁵ Saltarino 1895, 5

¹⁰⁶ Saltarino 1895, 7

¹⁰⁷ Fontaine 1921, 15

¹⁰⁸ Eberstaller 1976, 191

„Musik“ betitelte Nummer, an der praktisch die komplette Familie beteiligt war, so dass in der Manege eine 12-köpfige Jazz-Band Platz nahm und ungefähr eine halbe Stunde lang „konzertierte“.¹⁰⁹

In den Schilderungen der Circushistoriker werden immer wieder die hervorragenden musikalischen Fähigkeiten vieler Musik-Clowns hervorgehoben. Der alle überragende Vertreter dieser Sparte war zweifellos der legendäre Schweizer Clown Grock, mit bürgerlichem Namen Adrian Wettach (1880-1959), dessen bei all seinen Auftritten mitgeführte Geige zu seinem Markenzeichen wurde. Grock verfügte aber nicht nur über ein virtuosos Können als Violinist und auch Pianist, im Laufe seiner Karriere lernte er insgesamt 16 Instrumente zu beherrschen. In seinen Programmen fand sich die anspruchsvollste Konzertliteratur.¹¹⁰ Legendar war auch sein Spiel auf einer Miniatur-Geige, die aus einem riesigen Instrumentenkoffer zum Vorschein kam.¹¹¹



Abb.: Grock alias Adrian Wettach

Die Komik des klassischen Musikclowns lag traditionell in der Kontrastierung zweier verschiedener Kulturebenen. Auffallend ist die Dominanz populärer klassischer Melodien in seinem Repertoire. „*Womit er umgeht, ist schon da. Er spielt gegen den Strich und zeigt, dass es auch so geht.*“¹¹² Die Opern- und Konzertmusik wurde in solchen Auftritten meist parodiert und

¹⁰⁹ vgl. van Lindonk 1977, 28f

¹¹⁰ vgl. Günther 1978, 302

¹¹¹ vgl. van Lindonk 1977, 29

¹¹² Bose/Brinkmann: 1978, 131

ins Lächerliche gezogen. „Das Elementare einer Clownnummer besteht aus dem Konflikt zwischen normgerechtem Verhalten und dem 'abnormalen' Verhalten des Clowns, der sich in komischer Weise über die Gesellschaftsnormen hinwegsetzt.“¹¹³ Ein Meister solcher Parodien war ein anderer weltbekannter Clown, Charlie Rivel, dessen clowneskes Repertoire unter anderem jahrelang eine Persiflage auf eine Operndiva beinhaltete.¹¹⁴ Die Verletzung der Normen stellte allerdings häufig eine Gratwanderung dar, und manches Mal wurden dabei auch die Grenzen des Komischen überschritten. In Kritiken wurde die Persiflierung ernster Musik daher z. T. auch negativ beurteilt: „Wenn ein Musikclown etwa klassische Musik mittels irgendwelcher blecherner Instrumente verballhornisiert, so ist das nicht nur unharmonisch, sondern auch geschmacklos, und hier hat die Kritik Recht, wenn sie Front macht. (...) genau so wie dies der Fall ist, wenn ein Komiker glaubt, ethische Werte durch Frozzeleien in den Schmutz ziehen zu können.“¹¹⁵



Abb.: Charlie Rivel als Operndiva

Ein ebenso beliebtes komisches Element in den musikalischen Clown-Nummern ist traditionell der Kampf mit der Tücke des Objekts, in diesem Fall des Musikinstruments. Typisch ist für solche Darbietungen das vermeintlich ernsthafte Streben, dem Publikum einen seriösen klassischen Konzertvortrag zu Gehör zu bringen, der dann jedoch durch allerlei Widrigkeiten sabotiert wird.

Neben diesen in der Regel musikalisch durchaus anspruchsvollen Nummern existierte eine weitere Gruppe der Musik-Clowns, die sich jedoch weniger durch ihre musikalischen Leistungen als durch ihre kurioses Instrumentarium auszeichnete. Dieser Typus des Musikalclowns beeindruckte vorwiegend durch ausgefeilteste Konstruktionen ungewöhnlicher Instrumente. „Weder Komödiant noch Artist legte er alles in seine Instrumente, bizarre Instrumente, deren eigener Konstrukteur er war und aus denen seltsame Klänge herauskamen (...)“.¹¹⁶ Das Spektrum solcher Konstruktionen erstreckte sich von Miniaturinstrumenten über die besonders beliebte singende Säge bis hin zu selbst gebastelten oder aus mehreren verschiedenen Instrumenten zusammengesetzten Apparaturen. Ungewöhnliche, zum Teil groteske Instrumente,

¹¹³ Weiß 1989, 50

¹¹⁴ vgl. Lorenz 1994, o. S.

¹¹⁵ Prudent 1948, 2

¹¹⁶ vgl. Berg 1988, 149

denen die seltsamsten Klänge entlockt werden konnten und die schon von ihrer Bauart und ihrem Äußeren her Gelächter hervorriefen, dienten aber oft auch dazu, von den manchmal eher geringen musikalischen Qualitäten dieser Clowngruppen abzulenken.¹¹⁷ Häufig wurden auch ganz normale Alltagsgegenstände wie Kaffeekannen oder Sektflaschen zu Musikinstrumenten umfunktioniert.¹¹⁸ Zu solchen Kuriositäten gehören beispielsweise die Konzerte auf Blumentöpfen, die die Gebrüder Toloni 1875 in Berlin aufführten.¹¹⁹

Der als „dummer August“ zu Berühmtheit gelangte Tom Belling präsentierte im Circus Renz am 28. März 1871 erstmals ein Konzert auf harmonisch aufeinander abgestimmten Weingläsern, einem so genannten Verrophon.¹²⁰ Ebenfalls im Circus Renz wurden in der Pantomime „Ein afrikanisches Fest der Königin von Abessinien“ gleichzeitig 16 zweireihige Xylophone präsentiert, die von 16 als Mohren kostümierten Kindern gespielt wurden.¹²¹ Ein typischer Vertreter dieses Genres im 20. Jahrhundert war auch der Musikalclown Cocer-Ossy: *„Seine Glanznummer, mit der er sich allerdings fast kaputt macht, ist ein damals gängiger Schlager, den er dreistimmig bläst. Dreistimmig: Drei Klarinetten sind mechanisch und griffmäßig derart miteinander verbunden, dass er einfache Melodien dreistimmig spielen kann. Die mittlere Klarinette wird durch ein trickreiches System von den beiden Außenklarinetten mitgegriffen.“*¹²²



Abb.: Plakat des Musikalclowns Paul Kaiser

¹¹⁷ vgl. Remy 1989, 42

¹¹⁸ vgl. Fontaine 1921, 15

¹¹⁹ vgl. van Lindonk 1977, 28

¹²⁰ vgl. Erbes-Rösner 1954, 7. In der Instrumentenkunde ist dieses Instrument im Allgemeinen unter der Bezeichnung Glasharmonika bekannt.

¹²¹ vgl. Erbes-Rösner 1954, 7

¹²² Grunow 1984, 10

Carl Gustav Paul Kaiser (vgl. Abb. oben) erlangte unter seinem Künstlernamen „Reka“ Weltruf, besaß er doch in den 1930er Jahren eine Sammlung von annähernd 1000 historischen und kuriosen Instrumenten. Er blies auf Handschuhen, trompetete auf Ofenrohren oder xylophonierte auf einem Skelett. Allein 34 Orchesterinstrumente präsentierte er als Glanznummer in einem Potpourri.¹²³

Als Indiz der Verbreitung der Musikalclowns im 19. und angehenden 20. Jahrhundert darf auch die Musikinstrumentenindustrie dienen, da zum Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb Deutschlands mehrere Fabrikationsstätten von Musikinstrumentenherstellern, z. B. in Berlin und Leipzig, existierten, die sich ausschließlich auf die Fertigung solcher außergewöhnlichen Instrumente spezialisiert hatten.¹²⁴ Besonders die Firma Effner aus Berlin, die sich „mit einer seltenen Hingabe dem Bau von komischen Instrumenten widmete“¹²⁵, verschaffte sich auf diesem Gebiet weltweit einen beachtlichen Ruf und lieferte aufgrund ihrer Experimentierfreude sogar nebenbei wichtige Impulse für Bau und Entwicklung seriöser Instrumente, beispielsweise bei der Verbesserung der klanglichen Qualitäten von Xylophonen.¹²⁶

Die musikalische Qualität solcher Darbietungen war hingegen häufig eher dürftig; was zählte, war allein die Attraktion der Instrumente. Ein deutlicher Rückgang der Musikalclownerie zeigt sich etwa ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die musikalischen Anteile der Clownnummern fast völlig in den Hintergrund gedrängt wurden. Im modernen Circus des ausgehenden 20. Jahrhunderts fand man jahrelang nur noch selten Musikalclowns, ihre große Zeit schien vorüber zu sein.¹²⁷ REMY mutmaßt, dass der Rückgang dieses Genres damit zusammenhing, dass die Artisten mehr und mehr dazu übergingen, auf das seriöse Instrumentarium der Sinfonieorchester zurückzugreifen: „(...) der Musikalclown starb aus und mit ihm seine zur Mandoline umgebauten Zigarettenschachteln, seine tönenden Hämmer und Gläser, seine Flaschenharmonika, seine tönenden Münzen, seine Kastagnetten und sein Xylophon: Er hatte seine Erfindungsgabe den klassischen Instrumenten des Konservatoriums geopfert.“¹²⁸ Diese Folgerung wirkt nicht sehr schlüssig, denn schließlich feierte auch Grock seine großen Erfolge mit einer gewöhnlichen Konzertgeige. Lange Zeit schien jedoch der geeignete Nachwuchs auf diesem Gebiet, wo sich virtuose musikalische Fähigkeiten mit komödiantischer Begabung vereinigen müssen, zu fehlen. Meist wurden Instrumente nur sehr mangelhaft beherrscht. Notenkenntnisse waren in der Regel nicht vorhanden.¹²⁹

Die vielseitige und umfassende Ausbildung früherer Allroundartisten, zu der obligatorisch - zumal in den kleineren Unternehmen, in denen ja auch viele der später in Großunternehmen tätigen Künstler ihre Laufbahn starteten - das Erlernen von Musikinstrumenten gehörte, förderte die musikalisch dominierten Artistikgenres natürlich ganz besonders. Im Zuge des Trends zur Spezialisierung nahm auch die Zahl musikalischer Talente in der Manege ab. Zur umfassenden Ausbildung eines Clowns gehört dennoch auch heute noch das Erlernen mindestens eines Musikinstruments. Doch wirkliche Könnern, die auch höheren musikalischen Ansprüchen genügen, sind in den letzten Jahrzehnten im deutschen Circuswesen kaum aufgetreten.

¹²³ vgl. Krieger, I. 1998, 11

¹²⁴ vgl. Saltarino 1895, 268

¹²⁵ Fontaine 1921, 15

¹²⁶ vgl. Fontaine 1921, 15

¹²⁷ Allerdings machte in der Saison 1996 im Circus Roncalli das englische Quintett „Nuts & Bolts“ wieder im klassischen Musikclown-Genre mit einem temperamentvollen Programm auf allerlei kuriosen Instrumenten Furore.

¹²⁸ Remy 1989, 42

¹²⁹ Fontaine 1921, 14

Das Genre erlebt aber zur Zeit eine Art Renaissance. Als Beispiel sei eine Nummer aus dem Roncalli-Programm des Jahres 2004 angeführt. Der Clown Andrej Jigalov, vielfacher Preisträger bei Circusfestivals, und sein Partner Csaba Szégö, ein ehemaliger Musiker aus dem Roncalli-Orchester, präsentierten eine typische Musikalclownnummer, in welcher ein ernsthafter konzertanter Musikvortrag eines Flötisten vom Tolpatsch Jigalov torpediert wird. Eine ebenso typische Musikalclown-Darbietung stellt der im gleichen Programm zu sehende Dialog Jigalovs mit dem Circusorchester dar, der u. a. den Kampf mit den Tücken eines klappbaren Notenständers beinhaltet.

3.1.4 c) Musik-Akrobaten

Musik-Akrobaten können auf eine Jahrhunderte alte Tradition zurückblicken. Die enge Verbindung akrobatischer Künste mit Musik wurde bereits für die Spielleute und Gaukler des Mittelalters nachgewiesen.¹³⁰ Insbesondere Seiltänzer, die gleichzeitig musizierten, waren zu dieser Zeit eine weit verbreitete Variante. So zeigten sich beispielsweise 1260 mehrere Musikanten in Frankreich auf einem hochgespanntem Seil¹³¹, und auch für spätere Zeiträume gibt es häufiger Nachweise für solche Darbietungen: *„Im November 1713 kam ein (...) berühmter französischer Scaramouche nach London, der auf dem Seil tanzte und dabei auf der Geige spielte.“*¹³²

Ein erster Nachweis für das deutsche Circuswesen ist auf den 18.7.1816 datiert, als im Circus de Bach in Berlin eine auch für spätere Zeiten typische musikalisch-akrobatische Attraktion zur Aufführung gelangte: *„Herr Köhler wird, nachdem er eine Variante auf der Violine vor- und rückwärts spielte, über 4 Leitern und 4 Bretter, wie auch durch 2 Ballons in ein und zwei Tempo springen.“*¹³³ Besonders beliebt waren auch Musikalakte zu Pferde. Einer der ersten Vertreter dieser speziellen Richtung war der Springer und Kunstreiter Alessandro Guerra, von dem aus dem Jahr 1818, als er in De Bachs Circus engagiert war, berichtet wird, wie er während einer akrobatischen Nummer auf einem Pferd reitend als *„(...) Flötenspieler auf der Gitarre mit einer Sicherheit und Leichtigkeit spielte, als ob er gemütlich im Lehnstuhl säße“*¹³⁴. Bei einem Gastspiel um 1840 in Warschau präsentierte er seine Kunststücke sogar mit verschiedenen Instrumenten: *„Während seiner Auftritte spielte er, auf einem galoppierenden Pferd stehend, Flöte, Gitarre oder Geige.“*¹³⁵ Auch Alfons Althoff, Bruder des Circusdirektors Pierre Althoff beeindruckte mit einem Musikalakt zu Pferd: *„Er spielte auf galoppierendem Pferd Schlittenschellen, Xylophon und brachte da capo ein Violinsolo.“*¹³⁶ *„Auch Sänger zu Pferde debütierten in der Manege mit Arien aus dem 'Postillion von Longjumeau' und hoch oben unter der Circuskuppel bliesen Trapezkünstlerinnen Trompetensoli.“*¹³⁷

Exponierte Vertreter der akrobatischen Musiknummern waren ebenfalls die Brüder John and William Price. Sie boten eine besondere Mischform aus Akrobatik, Clownerie und Musik: *„Auf einer frei schwingenden Leiter - etwa drei Meter hoch - , die dauernd in Schwingungen versetzt wurde, führten sie ein Duett auf Flöte und Geige aus. Der komische Effekt entstand aus der Verbindung zwischem hohem musikalischem Können mit pantomimischen und akrobatischem*

¹³⁰ vgl. Kap. 1.1.1

¹³¹ vgl. Arnold 1980, 162

¹³² Hera 1981, 40

¹³³ vgl. Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹³⁴ Theaterzeitung Wien vom 10.9.1818; zit. nach Pemmer 1961, 230

¹³⁵ Hera 1981, 236

¹³⁶ Erbes-Rösner 1954, 10

¹³⁷ Erbes-Rösner 1954, 10

*Spiel. Dadurch, daß die Vorführung auf diesem außergewöhnlichen Gerät stattfand, haftete der Komik etwas Abstraktes an.*¹³⁸ Zu ihren Kunststücken gehörte u. a. auch das Spiel auf einer mit nur einer Saite bespannten Geige.¹³⁹ Eine ähnlich Mischung präsentierten die Gebrüder Casovanni im Jahre 1860 im Circus Renz als *„musikalische Athleten mit komischen Produktionen auf zwei Geigen.*¹⁴⁰

In Deutschland galten die Brüder Daniels im Genre der musikalischen Akrobaten lange Zeit als führend. Sie debütierten 1861 im Zirkus Renz. *„Ihre rasanten Geigenduetten verbanden sie mit Akrobatik, 'Klischnigg' und Pantomime. Die Instrumente hielten sie nicht in Konzertmanier, sondern nach Belieben weit von sich gestreckt, mit dem Rücken nach oben, unter dem Knie. Sie spielten oft, während einer den anderen auf den Schultern balancierte. (...) Sie fidelten zusammen auf einer Geige oder einer auf des anderen Instrument. Man konnte nicht mehr trennen, von welchem Instrument und welcher Person nun die Musik ertönte.*¹⁴¹

In seiner Popularität unerreicht blieb der akrobatisch außergewöhnlich begabte Equilibrist Jean Baptiste Auriol (1806-1881), der ebenso als Clown brillierte und mit einer Nummer, in der er im Kopfstand auf einer Flasche balancierend Kornett blies, Weltruf erlangte: *„Auriol played a French horn while standing on his head on a bottle.*¹⁴²



Abb.: Musikalclown Auriol¹⁴³

¹³⁸ Merkert 1979, 100

¹³⁹ vgl. Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁴⁰ Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁴¹ Merkert 1979, 100

¹⁴² Hugill 1980, 138

¹⁴³ Croft-Cooke 1977, 45

Die akrobatisch-musikalischen Darbietungen steigerten sich oft ins Aberwitzige. Ob zu Pferd, auf Elefanten, auf Fahrrädern oder auf dem Seil tanzend, die Varianten der musikalischen Artisten kannten keine Grenzen.¹⁴⁴ Dass die musikalische Leistung dabei oft in den Hintergrund trat, versteht sich von selbst. Oft war die Musik nicht mehr als ein notwendiges Requisit: Von dem Kraftathleten Ferdinand Althoff wurde um 1900 beispielsweise behauptet, er sei in der Lage ein Orchester mitsamt zwei Klavieren zu tragen.¹⁴⁵ Vorläufer solcher Leistungen sind schon aus dem 18. Jahrhundert überliefert, als z. B. ein gewisser Herr von Eckenberg, auch unter dem Künstlernamen „Herkules“ bekannt, einen Trompeter samt Pferd auf einer Plattform in die Höhe hob, „*indes der Trompeter Fanfaren schmetterte*“¹⁴⁶. Ähnlich arbeiteten die drei Gebrüder Rasso: Ihre Sensationsnummer war um 1890 das „*Heben eines Orchesters von zwölf Mann und Tragen eines Klaviers samt Pianist, Flötist und Violinist, welche schwebend eine Konzert-Piece spielen.*“¹⁴⁷, wobei das Orchester von allen drei Brüdern gemeinsam gestemmt und der zweite Teil von einem der Brüder alleine geleistet wurde. An anderer Stelle ist belegt, das am 2. März 1892 Fred Rasso ein Klavier samt Pianist, Flötist und Violine auf einem Podium in die Höhe stemmte, „*währenddessen die in der Luft schwebenden Musiker ein Konzert veranstalteten.*“¹⁴⁸

Für die Musik-Akrobaten gilt in verstärktem Maße, was bereits für die Musikalclowns des vorhergehenden Kapitels konstatiert wurde: Sie sind im heutigen Circus nahezu ausgestorben.

3.1.4 d) „Musikalische“ Tiere

Eine lange Tradition haben bei circensischen Darbietungen Tiere, die ihre musikalischen Fähigkeiten unter Beweis stellen: „Als ein reisender Russe um 1697 Amsterdam einen Besuch abstattete, mag er wohl seinen Augen nicht getraut haben, einen Elefanten zu sehen, der Menuett blies (...)“¹⁴⁹ Musizierende Tiere in der Circusmanege gab es in den vielfältigsten Formen. Solche Darbietungen nutzten aber das Musikalische nur in zweiter Instanz, die Dressurleistung stand deutlich im Vordergrund.¹⁵⁰ Willy Manns präsentierte beispielsweise unter dem Künstlernamen „Alfredo Rossi“ im Circus Corty-Althoff eine Nummer mit musikalischen Elefanten. „Sie spielten auf Schlittenschellen und Stahlharfen, musizierten auf einer Balgenorgel und bliesen zum Schluß auf eigens für sie konstruierten Blechblasinstrumenten.“¹⁵¹ Die Schlittenschellen und die Stabharfe wurden dabei von den Elefanten jeweils mit ihren Rüsseln bedient, die Balgenorgel schlugen sie mit ihren Füßen an, und die genannten Blechblasinstrumente waren hornähnliche Konstruktionen, auf denen sie tatsächlich, auf Hockern sitzend, einen Marsch blasen konnten.¹⁵²

Oft wurde bei musikalischen Tiernummern natürlich mit Tricks nachgeholfen, indem tatsächlich die Circusorchester musizierten, aber die Tiere in der Manege als Musiker präsentiert wurden. Mehrfach verbürgt als wirklich stattgefundenen Sensation ist hingegen folgende Aufführung des 1859 in Aachen geborenen Dresseurs Jean Clermont: „*Anschließend spielt der Pudel Max zwei*

¹⁴⁴ vgl. Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁴⁵ vgl. Lehmann-Brune 1991, 60

¹⁴⁶ Saltarino 1895, 23

¹⁴⁷ Kober 1942, 329

¹⁴⁸ Erbes-Rösner 1954, 7

¹⁴⁹ Kayser 1978, 12

¹⁵⁰ vgl. Günther 1978, 302

¹⁵¹ Lehmann-Brune 1991, 109

¹⁵² vgl. Erbes-Rösner 1954, 10

*Stücke auf dem Klavier, 'Die letzte Rose' und 'Home, sweet home', während die rosafarbenen Schweinchen dazu tanzen. Der Beifall will kein Ende nehmen, denn das war wirklich eine Weltsensation.*¹⁵³ Eine ähnliche Nummer präsentierte Wladimir Durow im Circus Salamonsky: *„Der Elefant drehte den Leierkasten, das Schwein spielte durch Anschlagen der Tasten mit der Schnauze Klavier, die Seelöwen fungierten als Trompeter und Trommler.*¹⁵⁴

In der Blütezeit des deutschen Circuswesens waren solche Darbietungen Bestandteil vieler Programme. Von Klavier spielenden Hunden bis hin zu einem kompletten Affenorchester - der Einfallsreichtum kannte hier kaum Grenzen.¹⁵⁵ Neuere musikpsychologische Forschungen mit teilweise geradezu sensationellen Befunden belegen im Übrigen, dass man Tieren eine gewisse Musikalität nicht absprechen kann.¹⁵⁶ So konnten neben der Erkenntnis, dass Tiere in der Lage sind, zwischen verschiedenen Musikstilen zu unterscheiden, zahlreiche Wirkungen von Musik auf Tiere auf der vegetativen Ebene beobachtet werden, die noch näher zu untersuchen sind. Festzustehen scheint aber immerhin: *„(...) die Tiere 'verstehen' offensichtlich mehr von der Musik, als wir Menschen ihnen zubilligen.*¹⁵⁷ Diese Erkenntnis gilt im Circusgewerbe seit jeher als gegebene Tatsache. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts verschwanden allerdings auch die musikalischen Tiernummern mehr und mehr aus den Circusprogrammen und sind aktuell schon aus Tierschutzgründen als circusmusikalisches Genre nicht mehr vorstellbar.

3.1.5 Mediale Funktionen

3.1.5 a) Musikalische Gestaltung von Circusparaden

Die ökonomische Funktion der Circusorchester als Werbeträger für den Circus kam lange Zeit besonders bei der Mitgestaltung von Paraden zum Tragen. Ihre Wurzeln haben Paraden mit musikalischer Begleitung bereits in der Antike: *„Wenn früher ein Zirkus in eine kleine Stadt einzog, in einer Parade mit sämtlichen Akteuren und Tieren, so erinnerte das an die Antike mit ihren prunkvollen Prozessionen und 'pompaee'“*¹⁵⁸ Mit den prachtvollen Aufzügen an religiösen Feiertagen, die im Mittelalter üblich waren, setzte sich diese Tradition fort: *„Zu einer Augen- und Ohrenweide von besonderer Pracht mit vielfältigen Spielmöglichkeiten für Musikanten, Narren und Gaukler entwickelten sich während des späten Mittelalters die Fronleichnamsprozessionen.*¹⁵⁹ Bei solchen prunkvollen Umzügen durften die ansonsten verachteten Spielleute sogar voranschreiten.¹⁶⁰

Schon aus der Anfangszeit des Circus ist bekannt, dass die Circusunternehmen bei der Ankunft an einem neuen Spielort Straßenumzüge veranstalteten.¹⁶¹ *„Es war Sitte, daß zum Anlocken der Zuschauer Zauberkünstler beiderlei Geschlechts, in grelle Kostüme gekleidet, mit Musik die Hauptstraßen der Stadt entlang führen. Daraufhin kam alles, was Beine hatte, an die Fenster oder lief auf die Straße; und die Gassenjungen begleiteten diesen Umzug mit fröhlichen Pfiffen, Gesängen und munteren Sprüngen. Diese Rundfahrten fanden um die Mittagszeit statt, und am*

¹⁵³ Dembeck 1966, 245

¹⁵⁴ Dembeck 1966, 239

¹⁵⁵ vgl. Erbes-Rösner 1954, 10

¹⁵⁶ vgl. Behne 2004, 336f

¹⁵⁷ Behne 2004, 337

¹⁵⁸ Croft-Cooke 1977, 172

¹⁵⁹ Salmen 1960, 122

¹⁶⁰ vgl. Bachfischer 1998, 121

¹⁶¹ vgl. Lehmann, R. 1979, 34

*späten Nachmittag begann im Zirkus die Vorführung.*¹⁶² Im Vordergrund standen dabei die bereits erwähnten Repräsentativinstrumente Trommeln und Trompeten. *„Scharfer Trommelwirbel kündigte den Bewohnern der kleinen Ortschaft das Erscheinen der Kunstreitergesellschaft an (...) Von den gellenden Tönen der Signaltrompete angelockt, lief jung und alt herbei, (...)“*¹⁶³

In Deutschland waren vor allen Dingen zur Zeit des Kaiserreiches zwischen 1871 und 1918 Paraden und Aufmärsche des Militärs sehr populär. Aufzüge mit Marschmusik stellten in den Städten einen fast selbstverständlichen Teil des öffentlichen Lebens dar. *„In jener Zeit waren es meistens Musikzüge des Militärs, die mit klingendem Spiel viele Schaulustige anlockten (...) Dann öffneten sich überall Fenster und Türen. Jung und Alt strömten auf die Straße, um sich die im strammen Gleichschritt vorbeimarschierenden Männer wohlgefällig zu betrachten. Lärm, Trubel, Staub und knallige Musik begleiteten solche Vorbeimärsche, die das Alltagseinerlei für kurze Zeit unterbrachen.“*¹⁶⁴ Die Circusparaden zielten ebenfalls auf diesen Effekt und verfolgten darüber hinaus den Werbezweck, den Bewohnern des Ortes den Circus vorzustellen und durch möglichst geschickte Präsentation der zu erwartenden Attraktionen Neugier bei potentiellen Besuchern zu wecken. Ein enorm wichtiges und unverzichtbares Mittel im Rahmen dieser Paraden stellte die Musik der Circusorchester dar. Sie war einerseits durch ihre Lautstärke weithin hörbar und andererseits sorgte sie mit schmissigen Melodien - überwiegend Märschen - für die passende, schwungvolle Stimmung. Zudem stellte eine, wenn auch noch so kleine, Circuskapelle im vormedialen Zeitalter vor allem in kleineren Orten an sich schon eine selten zu hörende Attraktion dar.

Eine lange und ruhmreiche Tradition besitzen die Circusparaden vor allem in Nordamerika, wo sie als Vorläufer der heute noch populären US-Paraden gelten.¹⁶⁵ Hier erlebten sie ihre Blütezeit um die Jahrhundertwende, als bei den Großcircussen Paraden von drei- bis vier Stunden Dauer keine Seltenheit waren.¹⁶⁶ Vorreiter für Paraden zum Teil gigantischer Ausmaße waren denn auch die ersten um 1870 auf deutschsprachigem Gebiet gastierenden amerikanischen Circusse: *„Heute um 1 Uhr Nachmittags setzte der Eigenthümer des hier anwesenden amerikanischen Circus einen noch weit großartigeren Aufzug, als der gestrige war, in Szene. Der große reichverzierte Galawagen war heute mit vierzig Pferden, nemlich mit zehn Reihen á vier Pferden, bespannt, welches Riesengespann gleichfalls nur von einem Pferdelenker geleitet war. Der Pferdelenker und die Musiker waren heute costumirt. Die Zahl der Zuschauer in den Straßen zählten nach vielen Tausenden.“*¹⁶⁷

Bei Paraden größerer Circusse, die oft Ausmaße von mehreren hundert Metern Länge erreichten, wurden die Musiker des Orchesters auf mehrere kleine Formationen verteilt, damit für jeden Teil des Zuges musikalische Begleitung gewährleistet war. Beispiele für solche Riesenparaden finden sich vor allem bei den Großcircussen des frühen 20. Jahrhunderts, so etwa beim Circus Sarrasani, der 1931 in Berlin eine Parade von zwei Kilometern Länge veranstaltete. Angekündigt als „Anmarsch auf Berlin“, begann sie bereits frühmorgens um acht Uhr.¹⁶⁸ Ähnliche Dimensionen erreichten die Paraden des Konkurrenzunternehmens Krone 1932: *„Am 31. Mai plant Direktor Krone einen Prachtumzug seines Circus durch die Innenstadt – seine 1000*

¹⁶² Wojcicki, J.: Vor einem halben Jahrhundert - Pfingsten in Warschau, zit. nach Hera 1981, 225

¹⁶³ Lehmann-Brune 1991

¹⁶⁴ Schutte 1988, 12ff

¹⁶⁵ vgl. Zahn 1967, 299

¹⁶⁶ vgl. Wright 1973, 44

¹⁶⁷ Grazer Zeitung, 8.8.1871, zit. nach: Circus-Archäologie, Nr. 43, 1.07.2003, 790

¹⁶⁸ vgl. Programmheft Circus Sarrasani für Berlin-Gastspiel 1931, Archiv des Circusmuseums Preetz

Mitarbeiter und die schönsten Pferde und viele exotische Tiere, voran die Elefanten, sollen zu den Klängen der Orchester durch die Straßen paradieren.“¹⁶⁹



Abb.: Orchester des Circus Busch um 1930¹⁷⁰

Für den Fall, dass das Circusorchester für solche umfangreiche Paraden mit mehreren Besetzungen nicht genügend Musiker bereithielt, wurden oft auch Artisten, die ein Instrument beherrschten, eingesetzt, um die Zahl der Musiker zu erhöhen. Die Orchester marschierten teils zu Fuß, teils gab es eigene, von Pferden gezogene oder später auch motorisierte Wagen für sie. Manche Kapellen ritten auch selbst zu Pferd, was von den Musikern allerdings einige Übung und reiterisches Können erforderte.¹⁷¹

Die Circusparaden fielen nach dem Zweiten Weltkrieg nach und nach dem zunehmenden Straßenverkehr zum Opfer.¹⁷² Nur noch vereinzelt wurde jetzt versucht, aufgrund der schlechten Konjunktur durch Werbeparaden das Publikum wieder in den Circus zu bringen. Doch die jetzt aufgekommenen Schauorchester waren dafür weniger geeignet als die Blaskapellen früherer Zeiten: „So wurden alle möglichen und unmöglichen Versuche unternommen, das Publikum wieder in den Zirkus zu bekommen. Einer dieser Versuche waren Umzüge mit den Artisten, einer großen Zahl von Tieren und den Musikanten auf dem Musikwagen. Denn wir waren ja nicht 'nur' Blasmusiker, nein - nein, wir waren natürlich eine 'Showband' und man konnte ja schlecht die dazugehörenden Geiger fiedelnd durch die Straßen laufen lassen, und auch das mit dem

¹⁶⁹ Kürschner 1998, 176

¹⁷⁰ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach

¹⁷¹ vgl. Eberstaller 1976, 10

¹⁷² vgl. Lehmann, R. 1979, 34

Klavier hätte vielleicht gewisse Schwierigkeiten gemacht. So fuhren wir denn in unseren Uniformen auf dem Musikwagen durch die Städte (...)“¹⁷³



Abb.: Paradowagen des Circus Sarrasani mit Orchester um 1930¹⁷⁴

„Noch in den Jahren 1953 bis 1964 gab es in Wien Straßenparaden vom Prater über die Praterstraße zum Kai und vom Ring wieder über die Praterstraße zurück (Krone, Williams).“¹⁷⁵ Danach gab es nur noch 1993 beim Circus Krone einen einmaligen, aber wenig erfolgreichen Versuch, die Circusparaden wiederzubeleben.¹⁷⁶

3.1.5 b) Veranstaltung von Konzerten

Bis um ca. 1960 hatten die Orchester neben ihrer Rolle als musikalische Begleitung zumeist noch ihren eigenen Platz im Programm. So war es - wie bereits erwähnt - lange Zeit in vielen Circussen üblich, dass die ersten drei Nummern im Programm dem Orchester vorbehalten blieben. Ein erster Nachweis dieser Praxis datiert aus dem Jahr 1857 beim Circus Wollschläger.¹⁷⁷ Einige Circusse praktizierten diese Konzerte auch vor Beginn der eigentlichen Darbietungen. So konzertierte beispielsweise 1874 das Orchester des Circus Salamonsky jeweils vor Beginn der Vorstellungen.¹⁷⁸ Gleiches ist aus dem Circus Blumenfeld aus dem Jahr 1880 bekannt.¹⁷⁹ 1926 waren sogar die Programmnummern 1.-6. dem Konzert des Circusorchesters Strassburger vorbehalten.¹⁸⁰ Teilweise nahm das Orchester dazu sogar in der Manege Platz.¹⁸¹

¹⁷³ Grunow 1984, 39

¹⁷⁴ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach

¹⁷⁵ Lang 2002, 460

¹⁷⁶ vgl. Kürschner 1998, 176

¹⁷⁷ vgl. Kap. 1.2.3.1

¹⁷⁸ Anschlagzettel des Circus Salamonsky aus dem Jahr 1874, Archiv des Circusmuseums Preetz

¹⁷⁹ Anschlagzettel des Circus Moritz Blumenfeld vom 2.08.1880, Circus- und Varietéarchiv Marburg

¹⁸⁰ vgl. Programmheft Circus Strassburger 1926, Circus- und Varietéarchiv Marburg

¹⁸¹ vgl. Bly 1994, 46

Wenn auch heute den Circusorchestern dieser große Platz zur Präsentation ihrer Fähigkeiten nicht mehr eingeräumt wird, läutet doch immer noch Musik als erster Programmbestandteil den Beginn einer jeden Circusvorstellung ein. Als Relikt dieser Praxis darf die heutige so genannte Einlassmusik gelten. Jedoch dient diese Musik zum Einlass heute lediglich der bloßen Animation, die musikalische Leistung des Orchesters bleibt hier im Gegensatz zu einem echten Konzert im Hintergrund.

Die Orchester des frühen 20. Jahrhunderts präsentierten sich zusätzlich aber auch hin und wieder außerhalb des Circus. Spätestens ab diesem Zeitpunkt war es üblich, dass die Circusorchester neben ihrer Tätigkeit als Begleitmusik der Artisten sich auch selbst dem Publikum des jeweiligen Auftrittsortes unabhängig von den Circusvorstellungen mit einem oder mehreren Konzerten präsentierten. Zum Teil wurden sogar Orchester dem Circus um einen oder mehrere Tage an den jeweiligen Auftrittsort vorausgeschickt, um diese Aufgabe wahrzunehmen.¹⁸² Beteiligt an dieser Entwicklung waren vor allem die in den größeren Städten üblichen Platzkonzerte der vor Ort stationierten Regimentskapellen. Möglicherweise sind die Konzerte der Circusorchester auf öffentlichen Plätzen an diese Tradition angelehnt.



Abb.: Standkonzert des Orchesters des Circus Busch um 1930¹⁸³

Die Platzkonzerte der Circusorchester nahmen zum Teil enorme Ausmaße an, wie der folgende Bericht über ein Konzert des Sarrasani-Orchesters um ca. 1928 in Polen belegt: *„Dreißigtausend und mehr Menschen drängten sich auf dem Ringplatz und in sämtlichen Hauptstraßen der Stadt Kattowitz zusammen, um das Konzert mitzuerleben. Polnisches Militär musste aufgeboten werden, um die Absperrung der Polizei zu unterstützen.“*¹⁸⁴ VON HAHNKE¹⁸⁵ berichtet auch von einem Konzert des Sarrasani-Orchester aus dem Jahr 1936 im vollbesetzten Lindenrestaurant in

¹⁸² von Hahnke 1952, 28ff

¹⁸³ Archiv des Westfälzer Musikantenmuseums, Mackenbach

¹⁸⁴ von Hahnke 1952, 31. Wahrscheinlich ist die Angabe der Zuhörerzahl stark übertrieben. Denn von Hahnke liefert in seinen Darstellungen nachweislich häufiger unkorrekte Daten.

¹⁸⁵ von Hahnke 1952, 198

Berlin. Bei solchen Konzerttätigkeiten stand für die Circusunternehmen der Werbeeffect natürlich im Vordergrund. Auch Konzerte im direkten Umfeld des Circus waren üblich. 1913 gaben im Circus Blumenfeld zwei Musikkapellen vor dem Hauptzelt in einem Musikpavillon täglich ein Konzert.¹⁸⁶

Die so genannten Manegenkonzerte wurden zu einem beliebten Brauch. Häufig fanden sie am Sonntagvormittag als „Frühschoppenkonzert“ statt, ganz dem herkömmlichen Brauch der zivilen Bläserorchester oder Militärkapellen folgend. Zu diesen Anlässen nahm das Orchester in der Regel in der Manege Platz, spielte damit also auch optisch ausnahmsweise die Hauptrolle. Die Zusatzbelastung für die Musiker durch Erhöhung der Arbeitszeit infolge der Konzerttätigkeit war jedoch beträchtlich. Während der Saison 1924 gaben zum Beispiel zwei Orchester von Circus Krone jeden Tag vor dem Circusportal ein Konzert.¹⁸⁷ 1934 veranstaltete der Circus Strassburger täglich vormittags ein „Doppel-Promenaden-Konzert“ der beiden Musikkorps Strassburger, die sich wie damals üblich in eine Streicher- und eine Bläserformation aufteilten.¹⁸⁸ Der Circus Angelos kündigte gar an: „täglich Konzert von 10-1“¹⁸⁹. Konzerte waren zusätzlich oft auch als musikalische Unterhaltung bei den Tierschauen üblich.¹⁹⁰

Vor allem bei den Konzerten kam die schon erwähnte Rolle der Circusorchester als kulturelle Botschafter zum Tragen. Sie waren in dieser Funktion wesentlicher Bestandteil des öffentlichen Musiklebens, vergleichbar mit der Vielzahl der damals tätigen Militärorchester, die abseits vom Konzertsaal in ähnlicher Form Werke gehobenerer Kunst darboten.¹⁹¹ Für die Musiker bot die Konzerttätigkeit vor allem die Gelegenheit, ihre vielseitigen Fähigkeiten einmal in anderem Kontext zur Geltung zu bringen und Werke nicht nur in zerstückelter Form darzubieten. Historisch betrachtet, erfüllte die Circusmusik früherer Zeiten damit eine weitere wichtige Funktion. Denn in ihrer Blütezeit bis etwa um die Mitte des 20. Jahrhunderts trugen die Circusorchester neben ihrer eigentlichen Rolle als Begleitung der Artisten durch ihre Konzerte nicht unerheblich zur Verbreitung und Popularisierung von musikalischem Kulturgut bei.¹⁹² Durch die zahlreichen Adaptionen klassischer Werke konnten so auch jene Volksschichten, die gewöhnlich nicht die Gelegenheit hatten, solche Musik in der Oper oder im Sinfoniekonzert zu erleben, „ernster“ Musik zu begegnen. Auch wenn solche Werke im Circus nach den manchmal bescheidenen aufführungspraktischen Möglichkeiten eingerichtet wurden, so hat die Circusmusik dennoch - oder gerade deswegen - ihren Anteil an der Popularisierung verschiedenster Kunstmusik.¹⁹³ Durch das Aufkommen von Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen seit den 50er Jahren sind die o.g. Aspekte allerdings heute kaum noch von Bedeutung. Dagegen reduziert sich die Rolle der Circusmusik heute weitgehend, bis auf ganz wenige Ausnahmen¹⁹⁴, auf eine reine Begleitfunktion der Artisten. Erst in den letzten Jahren nahm z. B. das Orchester des Circus Roncalli wieder verstärkt eine Konzerttätigkeit auf.

¹⁸⁶ vgl. Programmheft Circus Blumenfeld 1913, Circus- und Varietéarchiv Marburg

¹⁸⁷ vgl. Kürschner 1998, 138

¹⁸⁸ Programmheft Circus Strassburger 1934, Circus- und Varietéarchiv Marburg

¹⁸⁹ vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

¹⁹⁰ Mannweiler 1999, 73

¹⁹¹ vgl. Keldany-Mohr 1977, 85

¹⁹² vgl. Kap. 3.5.3

¹⁹³ vgl. Schutte 1987, 29

¹⁹⁴ Im Programm des Circus Roncalli wird dem Orchester in den letzten Jahren ein eigener Programmteil eingeräumt, für den das Orchester dann mittels einer eigens für diesen Zweck im Jahr 2000 erbauten hydraulischen Bühnenkonstruktion in die Manege gefahren wird.

3.1.5 c) Produktion von Tonträgern

Tonträger als Werbemittel für die Circusmusik bzw. den jeweiligen Circus waren lange Zeit eine Rarität. Schallplatten mit Circusmusik existieren nur wenige. Erst seit dem Ende der 1980er Jahre werden vermehrt Tonträger mit Circusmusik produziert, auf denen diese als eigenständiges Medium auftritt. Zum Teil handelt es sich dabei um komplette Mitschnitte einer Vorstellung, die nicht nur Musik enthalten, sondern auch alle anderen Geräusche, wie den Beifall des Publikums etc... So wirbt z. B. der Circus Krone für seine Tonaufnahmen: *„Auf Kassetten oder CDs gepreßt, kann man dann ein Stückchen Krone-Freude erstehen und sich später in stiller Stunde noch einmal zurückversetzen in einen schönen Abend unterm Circuszelt.“*¹⁹⁵

In erster Linie erfüllen diese Tonträger die Funktion, die atmosphärischen Inhalte einer Circusvorstellung wiederzugeben. Eigentlich ist es verwunderlich, dass die Musik alleine diese Wirkung erzeugen kann, da das visuelle Korrelat ja fehlt und es sich um einen gänzlich anderen Rezeptionskontext handelt. Erstaunlich ist auch, dass bei den CDs Live-Mitschnitte der Vorstellungen von den Käufern präferiert werden. Offensichtlich werden die der Circusmusik oft als ästhetische Unzulänglichkeit vorgeworfenen fragmentarischen formalen Strukturen - wie nur kurz angespielte oder abrupt beendete Stücke - von den Rezipienten dieser Tonträger nicht negativ bewertet.

Zusätzlich spielt die Circusmusik heute bei Aufzeichnungen von Vorstellungen mittels audiovisueller Medien wie Fernsehen oder Video eine größere Rolle, da hier alle anderen Geräusche, die das Live-Publikum einer Circusvorstellung wahrnehmen kann, in der Regel bei der Wiedergabe durch die Musik überwiegend übertönt werden und diese dadurch also etwas stärker in den Vordergrund tritt.

¹⁹⁵ Kürschner 1998, 385

3.2 Produktionsverfahren

Grundsätzlich schöpft das Repertoire der Circusorchester seit jeher aus zwei Quellen: Zum einen sind das eigens für das Circusgeschehen komponierte Werke, zum andern greift man auf bereits vorhandene Kompositionen aus verschiedensten anderen Gattungsbereichen der Musik zurück. Ähnliches gilt auch heute noch: *„Die meisten internationalen Artisten lassen sich heute eine speziell auf ihre Nummer zugeschnittene Musik komponieren oder von einem Arrangeur aus bekannten Melodien zusammenstellen.“*¹ Der Anteil dieser beiden musikalischen Quellen schwankt von Circus zu Circus, denn je nach Unternehmen gibt es hier starke Divergenzen, abhängig in erster Linie von der kompositorischen Kompetenz der Kapellmeister. Die Aufteilung in Eigenkompositionen für den Circusbedarf und Adaptionen bereits vorhandener Werke verteilt sich heute im Durchschnitt nach meinen Recherchen aber etwa je zur Hälfte.

Wichtigste Voraussetzungen für eine gelungene Begleitmusik waren bereits in der Frühzeit der Circusgeschichte und sind bis heute noch immer die Eignung für und die Anpassung an die jeweilige Darbietung. Lange Zeit waren bestenfalls das Tempo und vielleicht noch die Dynamik für die Auswahl der Begleitmusik entscheidend.² Eine nicht näher definierbare Fähigkeit, von Circus-Insidern gerne als „künstlerischer Instinkt“ bezeichnet, bestimmt dagegen heute die Auswahl der Musik. Verblüfft musste ich während meiner Recherchen immer wieder feststellen, dass man diese, kaum objektivierbare intuitive Kompetenz sowohl aus dem Blickwinkel der Artisten oder Direktoren als auch aus dem der Musiker bzw. Kapellmeister als dominierenden Faktor bei der Begründung der Kompatibilität von Musik und artistischer Darbietung für völlig ausreichend hält und daher jegliche analytisch orientierten Argumentationsmuster in den Hintergrund gedrängt werden.

Vereinfacht ausgedrückt: Man fragt und überlegt selten, aus welchen Gründen eine Musik zu einer Nummer passen könnte, sondern lässt sich eben von seiner Intuition leiten und entscheidet hauptsächlich aus dieser heraus, was „passt“. Bei eingehenderen Nachfragen zur Begründung der Musikauswahl stieß ich bei Artisten wie Musikern und Kapellmeistern immer wieder auf wenig reflektierende und undifferenzierte Aussagen à la: *„Die Musik wurde ausgewählt, weil sie eben gut zur Nummer passt.“* Welche Parameter dieser intuitiven Auswahl zugrunde liegen und die Entscheidung für oder gegen eine Musik beeinflussen, scheint weder Artisten noch Musikern bewusst. *„Es gibt gute Artisten, die aber kein starkes Gefühl für eine zu ihrer Nummer passenden Musik besitzen. Dann liegt es am Gespür des Orchesterleiters, gemeinsam mit den Artisten nach einer besseren Musik zu suchen - oder gar eine neue, ganz spezielle, zu komponieren.“*³ Eine ähnliche Problematik beobachtet PAROLARI: *„Oft nimmt ein Artist auch eine Musik zur Begleitung, die ihm zwar persönlich gefällt, die aber als Begleitmusik völlig unpassend ist. Solche Missstände einem Artisten auszureden, ist oft recht schwierig.“*⁴

Kompositionen, die speziell und ausschließlich für den Gebrauch im Circus geschrieben wurden, sind nur selten als Druckausgabe verlegt. Hauptsächlich handelt es sich bei spezieller Circusmusik um handgeschriebene Noten. Ein Verlagswesen für Circusmusiknoten konnte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg etablieren⁴ Bis dahin gab es nur vereinzelt Notenausgaben circensischer Musik. Die Circusmusik stellt eine Nische im Verlagswesen dar und wird wenig nachgefragt. Nur wirkliche „Klassiker“ werden häufiger eingesetzt, weshalb der Vertrieb von

¹ Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

² vgl. Schmidl 1926, 12

³ Kürschner 1998, 324

⁴ Circorama, Edition Attard - Montpellier/Frankreich; Edition Swiss Music - Winterthur/Schweiz; UBM-Verlag - Köln

Circusmusiknoten wirtschaftlich eher uninteressant erscheint. Vor allem die unterschiedlichen Besetzungen der Circusorchester erweisen sich hierbei als echtes Problem.

Im Wesentlichen gibt es die folgenden vier Verfahren, nach denen Circusmusik produziert wird:

- Komposition
- Adaption
- Improvisation
- Kompilation

3.2.1 Komposition

Ich beziehe mich im Folgenden lediglich auf solche Kompositionen, die auch intentional für den Circus komponiert wurde. Nachweise über spezielle, auf artistische Darbietungen zugeschnittene Eigenkompositionen von Circusmusikern sind ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erstmals anzutreffen. Die Komponisten artistischer Begleitmusik finden sich vorwiegend unter den jeweiligen Kapellmeistern.⁵

Erste spezielle circusmusikalische Kompositionen verfertigte bereits im späten 18. Jahrhundert Charles Dibdin für die Unternehmen der englischen Circuspioniere Astley und Hughes.⁶ Um 1800 komponierte ebenfalls der anderer Stelle bereits erwähnte Kapellmeister Bianco des Circus Chiarini eigene Werke für Circusvorstellungen, die z. T. sogar im Druck verlegt wurden.⁷ Auch später (1829) wurden von den Chiarinis immer wieder Noten veröffentlicht, was für die Popularität dieser Musik spricht. Diese ersten Druckausgaben existierten meist aber nur in Klavierbearbeitungen.⁸ Paul Cuzent⁹ ist dann jener Komponist, von dem erstmals 1835 Kompositionen für ganze Vorstellungen belegt sind. 1835 schrieb er als Komposition für den Cirque Olympique in Paris (Franconi) gemeinsam mit dem Musikalclown Auriol ein fünfstückiges „Féerie-Vaudeville“ mit dem Titel „Zazezizozu“.¹⁰ Da aus dieser Zeit nur wenig Dokumente vorliegen, die über die kompositorische Tätigkeit oder über kompositorische Fähigkeiten etwas aussagen könnten, lässt sich nicht beurteilen, inwieweit diese Circusmusik originäre musikalische Ideen hervorgebracht hat.

Auch die Kapellmeister der Pfalz waren ab ca. 1880 als Komponisten von Circusmusik tätig. *„Ganz nach der Gepflogenheit der Unterhaltungs- und Tanzmusik im 19. Jahrhundert, man denke nur an die Straußdynastie in Wien, haben in aller Regel auch die Kapellmeister der Pfälzer Wandermusikanten ihre Autorität in kompositorischen Eigenschöpfungen dokumentiert durch Werke im Stile ihres sonstigen Repertoires.“*¹¹ Von den Pfälzer Kompositionen konnten etwa 260 Stücke allein durch Engel nachgewiesen werden.¹²

⁵ vgl. Kap. 2.4.3.3

⁶ vgl. Hugill 1980, 122 u. Guth 1997, Sp. 711

⁷ vgl. Kap. 2.4.3.2.1 u. Hera 1981, 238

⁸ vgl. Hera 1981, 239

⁹ vgl. Kap. 2.4.3.2.1

¹⁰ vgl. Guth 1997, Sp. 712

¹¹ Engel 2002, 4

¹² vgl. Engel 2002

In der UdSSR gehörte in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Komponistenverband sogar eine eigene Abteilung für Circusmusikkomponisten.¹³ In Deutschland jedoch wurde und wird die Arbeit der Komponisten nur wenig gewürdigt: *„Der unsichtbare Partner hinter den Kulissen ist für viele Artisten der Mann von der Feder, der Mann über dem Notenblatt, - der Autor und der Komponist. Er kann natürlich, ebenso wie der Artist mit vollem Recht seine Gage pünktlich und in der ausbedungenen Höhe verlangen, - seinen wohlberechtigten Anspruch auf die Entlohnung seiner Arbeit, seiner unsichtbaren Partnerschaft hinter den Kulissen. Nur zu oft aber wird leider diese unsichtbare Partner mehr oder minder böswillig vergessen, wenn nicht gar geprellt und um den Lohn für seine Arbeit gebracht.“*¹⁴

Wichtig ist nach musikalischen Gesichtspunkten, dass die Komposition dem Prinzip des Aufbaus einer Artistennummer folgt. Da jede Darbietung ihren individuellen Charakter hat, liegt hierin der Reiz spezieller Kompositionen. In diesem Sinne ist die Circusmusik Programmmusik im wahrsten Sinne des Wortes. Die Schwierigkeiten der Komposition unter den besonderen Bedingungen des Circuswesens bestehen darin, dass die Musik einerseits die funktionalen Anforderungen erfüllen muss, die in erster Linie durch Art und Gestaltung der artistischen Darbietung vorgegeben werden, andererseits insoweit gefällig sein soll, dass sie den Geschmack des Publikums zu treffen vermag.¹⁵

Da Circusmusik gleichzeitig unterhaltenden Charakter haben soll, findet man ähnlich häufig Anleihen anerkannter und beliebter Melodien wie beispielsweise in den Revuen: *„Der Revuekomponist sah sich vor die Aufgabe gestellt, sowohl eine Untermalungs- gleich Illustrationsmusik und Überleitung für die einzelnen Nummern wie im Varieté zu schreiben, als auch Melodien und Tanzschlager in den aktuellen Rhythmen zu verfassen, die Ausgangspunkt von Ausstattungsbildern wurden. Daß diese doppelte, funktionsgebundene kompositorische Aufgabe wenig eigenständige Ergebnisse erzielte, mag nicht verwundern.“*¹⁶ Für die Circusmusik des 20. Jahrhunderts muss daher konstatiert werden, dass die Kompositionen vorwiegend eher epigonalen Stils sind. *„Schon beim ersten Hören glaubt man ein Da capo zu vernehmen.“*¹⁷ Ganze Gattungen des Musiktheaters, später auch der Filmmusik, wurden kopiert oder zum Teil auch nur einzelne Stilistiken daraus übernommen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint sich die Praxis spezieller Kompositionen bereits sehr verbreitet zu haben, wie aus zahlreichen Angeboten von Komponisten und Arrangeuren, die in den gängigen Fachzeitschriften ihre Dienste speziell für diese Zwecke anboten, zu entnehmen ist. Hier konnte sich um diese Zeit bereits eine Nische des Berufsstands etablieren, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass der Schwerpunkt dieser Komponisten eher auf der Arbeit für Variétéartisten lag. In der Filmmusik setzten sich dagegen spezielle Originalkompositionen - zunächst für einzelne Filmszenen, dann für ganze Filmwerke - erst seit etwa 1920 durch.¹⁸

Spezialkompositionen für bestimmte Artistennummern nahmen im Laufe des 20. Jahrhunderts zunächst stetig zu. In der UdSSR wurde in den 70er Jahren bereits für jedes Circusprogramm eine komplette, spezielle Musik komponiert.¹⁹ War es vordem noch meist so, dass der Artist seine Nummer mehr oder weniger nach der ausgewählten Musik ausrichten musste, konnte jetzt

¹³ Mathez 1979, 61

¹⁴ Berkun o. J., 20

¹⁵ vgl. Krebs 1949, 9

¹⁶ Kothes 1977, 73

¹⁷ Vossische Zeitung Berlin, 8.08.1923, zit. nach Kothes 1977, 73

¹⁸ vgl. Bullerjahn 2000, 76f

¹⁹ vgl. Mathez 1979, 61

umgekehrt die Musik an eine schon bestehende Darbietung angepasst und dem Artisten sozusagen „auf den Leib geschrieben“ werden. Dennoch wurde z. B. im Circus Belli noch in den 50er Jahren praktisch nur von gedruckten Noten, also überwiegend nicht eigens für den Circus komponierten, gespielt.

Circusmusik stellt hohe Anforderungen an eine stilistisch größtmögliche Vielfalt. In den letzten Jahren ist wieder ein stärkerer Trend in Richtung der Spezialkompositionen zu beobachten. Ein Grund dafür ist sicher darin zu suchen, dass sich viele Circusse heutzutage darum bemühen, sich mit einem eigenständigen Konzept und einem unverwechselbaren Charakter von anderen Unternehmen abzuheben. Unstrittig ist in Artisten- wie Musikerkreisen, dass eigens komponierte Musik die Ideallösung darstellt. *„Erstens hat der Artist so eine exklusive Musik und zweitens kann auf alle Wünsche wie Tempo, dramaturgischer Aufbau, Rhythmuswechsel etc. am besten eingegangen werden.“*²⁰ Es ist aber auch die mit Abstand kosten- und zeitintensivste Methode,²¹ denn es ist natürlich billiger, auf Vorhandenes zurückzugreifen. Finanzielle Überlegungen der Artisten spielten und spielen also sicherlich eine entscheidende Rolle.²² Oft gestaltet sich auch die Suche nach geeigneten Komponisten schwierig.

Artisten mit selbst komponierter Musik zählen meist zur gehobenen Klasse. Es ist ein eindeutiges Merkmal von Renommee und Erfolg, wenn man sich das leisten kann und eventuell sogar die eigene Musik mit der artistischen Nummer und ihrem Protagonisten identifiziert wird. Daher ist es zumeist eine lohnende Investition und bei Auslandsengagements deutscher Artisten fast schon obligatorisch, da dort, zumal in Frankreich, aber auch in Osteuropa die Praxis eigener Kompositionen weitaus verbreiteter ist.²³ Als problematisch erweisen sich hierbei allerdings nach wie vor die unterschiedlichen Besetzungen der Circusorchester. *„Die Probleme entstehen, wenn der jeweilige Artist mit eben dieser Musik sein nächstes Engagement antritt und vielleicht erstaunt feststellen muss, dass seine Musik zwar teuer war, aber überhaupt nicht klingt, da die notwendigen Instrumente gar nicht mehr vorhanden sind.“*²⁴

Die weit überwiegende Zahl der speziellen Circusmusikwerke sind Auftragskompositionen, entweder durch das Circusunternehmen veranlasst, oder, was die zumeist übliche Praxis ist, vom Artisten selbst in Auftrag gegeben. So ist in den meisten Fällen der artistische Akt bereits einstudiert, bevor die Musik dazu ausgewählt bzw. komponiert wird. Der Kreis der Komponisten, denen solche Aufträge erteilt werden, ist relativ begrenzt. Es handelt sich hier um bewährte Kräfte, die mit der Circusszene bestens vertraut sind und sich im Laufe der Zeit meist auf dieses Genre spezialisiert haben. Fast alle haben Erfahrungen als Kapellmeister oder Musiker im Circus gesammelt.²⁵

Im Idealfall sind die einzelnen Komponenten der artistischen Darbietungen mit allen musikalischen Parametern abgestimmt. In neuerer Zeit versucht man häufig, solche Gesamtkonzeptionen zu verwirklichen. Als Beispiel sei hier die Vorgehensweise beim Circus Roncalli erwähnt: Hier obliegt die Musikauswahl dem Kapellmeister in Absprache mit dem Circusdirektor, nicht aber den Artisten. Das geschieht im Fall Roncalli aus der Intention heraus, dass die jeweilige Musik sich in das Circusprogramm, welches jeweils für ein- oder zwei Jahre unter einem Motto steht, einfügen soll und man die musikalische Mixtur verschiedener Gattungen, die es darin natürlich zwangsläufig gibt, möglichst ohne harte und unpassende

²⁰ Parolari 2003, o. S.

²¹ vgl. Newman 1950, 11

²² vgl. Parolari 2004, o. S.

²³ vgl. z. B. Newman 1950, 11

²⁴ Vincenz 1994, 14

²⁵ vgl. Kap. 2.4.3.3

Übergänge aneinander reihen möchte. Die Musik ist integriert in ein Gesamtkonzept, was bedeutet, dass für eine jeweilige Artistennummer Manegenbild, Kostüm, Beleuchtung und die Musik aufeinander abgestimmt werden. Für den Komponisten bedeutet das, dass er all diese Gestaltungskomponenten bei der Kreation der Musik berücksichtigen muss. Selbst Artisten, die aus anderen Unternehmen mit einer „fertigen Nummer“ verpflichtet werden, erhalten für ihren Auftritt im Circus Roncalli häufig eine komplett neue Aufmachung und zum Großteil auch eine neue Begleitmusik.

Im günstigsten Fall ist der Komponist bereits am Prozess der Ausarbeitung und Konzeption der Darbietung von Anfang an beteiligt. Dieses Verfahren ist aber eher untypisch. In der Regel entsteht die Komposition erst im Nachhinein. Einen typischen Fall schildert Wonneberg: *„Schon beim Erarbeiten seiner Nummer sollte der Artist sich möglichst präzise Vorstellungen über den Charakter der Musik machen. Ist er der Meinung, dass die Nummer 'steht', dann setzt er sich mit einem auf dem Gebiet der Artistik bewanderten Musikfachmann zusammen, und die Musik wird gemeinsam konzipiert. Bevor der Arrangeur die Partitur ausarbeitet, ist es ratsam, die vorgesehene Musik am Klavier synchron zur Arbeit des Artisten zu korrepetieren.“*²⁶ Der Circus Sarrasani besaß zeitweise gar eigens einen Korrepetitor für diese Tätigkeit.²⁷

Eine ebenfalls häufige und schon seit 1950 praktizierte Form ist auch das Aufzeichnen der Darbietung mittels audiovisueller Medien: *„(...) jede Phase der artistischen Arbeit ist dem Arrangeur durch Vorarbeit (evtl. mit Amateur-Film festgehalten) bekannt und zeitlich abgestoppt.“*²⁸ In der Regel erweisen sich artistische Darbietungen nur bei Spezialkompositionen, die in enger Kooperation zwischen Komponist und Artist entstehen, als Symbiose zwischen der Choreographie der Bewegungsabläufe, der Ausstattung und der Musik.²⁹ Die technischen Möglichkeiten haben sich heutzutage in dieser Hinsicht sehr vorteilhaft erweitert. Zur Vorbereitung sehen sich die Komponisten heute daher zumeist im Vorfeld Videobänder bzw. DVDs der artistischen Darbietung an, um deren Aufbau kennen zu lernen. Diese Arbeitsweise bevorzugt z. B. Reto Parolari, Kapellmeister und Komponist des renommierten „Internationalen Circus-Festivals von Monte Carlo“, als Vorbereitung auf die Komposition der Festivalbeiträge.

3.2.2 Adaption

Die Adaption vorhandener Werke ist in der Circusmusik ein weit verbreitetes Verfahren. Die zahlreichen Werke, die der Circus für sich vereinnahmt hat, werden durch ihre Verwendung im Circus zwar auch zur Circusmusik, doch die Intentionen dieser Kompositionen zielen in der Regel eben gar nicht auf den Gebrauch im Circus ab. Diese Werke tauchen mehr oder weniger zufällig im Circus auf, weil sie sich - eben auch zufällig - aus verschiedensten Gründen für eine ganz bestimmte artistische Nummer als geeignet erweisen. Nicht selten ruft das bei den Komponisten ernsterer Musik dann Erstaunen hervor, teilweise sogar empörten Widerstand, weil man eine Trivialisierung seiner Kunst fürchtet.³⁰

Vermutlich ist die Adaption auch das älteste Verfahren, denn es wurde schon in der Anfangszeit des Circuswesens praktiziert. Bereits zu Astleys Zeiten griff man - wie berichtet - beispielsweise

²⁶ Wonneberg 1970, 267

²⁷ vgl. Noll 1997, 21

²⁸ Newman 1950, 11

²⁹ vgl. Martinet 1995, 13

³⁰ vgl. Keller, M. 1996, 116 und Schutte 1987, 24

auf ein Menuett von Haydn zurück. Schon sehr früh wurden auch ganze Opern adaptiert: Andrew Ducrow (1793-842), Astleys Nachfolger, brachte (1829) das Hippodrama „Massaniello or The Revolt at Naples“ zur Aufführung, basierend auf Aubers Oper „Die Gefangene von Portici“ (1828) und verwendete dazu auch deren Musik.³¹ Wahrscheinlich handelte man nach einem ähnlichen Pragmatismus wie in der Stummfilmmusik. *„Denn weshalb in Gottes Namen sollte man (...) das Rad gänzlich neu erfinden, wo doch bereits prominente Vorläufer wie Wagner, Verdi oder Puccini für ganz ähnliche dramaturgische Aufgabenstellungen überzeugende Lösungen gefunden hatten?!“*³²

In der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts verwendete man die Formulierung „käufliche Piecen“ als Terminus für Musiktitel, die nicht für den Gebrauch im Circus geschrieben waren³³ *„Die Artisten bedienen sich weniger eigens für ihre Arbeit geschriebener Originalmusiken, obwohl das der gesamt-künstlerischen Qualität ihrer Szene unbestreitbar erst die 'eigene Note' geben würde. Größtenteils verwenden sie bereits vorhandene Kompositionen, die sie für ihre Zwecke 'arrangieren' lassen (...)“*³⁴ Insbesondere gilt das für die ursprünglich vorgeschriebenen Besetzungen, denen die Circusorchester nur selten entsprechen. Je kleiner das Orchester, umso einschneidender fällt natürlich das Arrangement aus. Dabei kann es zu grotesken Reduzierungen kommen, die eklatante Einbußen in klanglicher Hinsicht zur Folge haben.

Arrangements adaptierter Musik sind schon deshalb häufig notwendig, weil viele Artisten eigene Noten haben, die natürlich nicht für jede mögliche Besetzung eines Circusorchesters geeignet sein können und deshalb entsprechend eingerichtet werden müssen. Nicht immer aber macht man sich die Mühe, bestehende Kompositionen oder Arrangements auf die jeweilige Musiker-Formation abzustimmen. Oft genug werden in solchen Fällen die Stimmen eben anders aufgeteilt, und es wird „das gespielt, was grade da ist“ und fehlende Stimmen werden mehr oder weniger fantasievoll ergänzt. Selten entwickelt sich dabei aus dieser Not an geeignetem Notenmaterial eine Tugend in Form kreativer, teil-improvisierter Arrangements. Einen Einblick in die kuriosen Besetzungsvarianten liefert die folgende Schilderung eines Akkordeonisten, der in der Nachkriegszeit im Circusorchester Adolf Althoff musizierte. Für die Artistenbegleitung *„ (...) habe ich in meiner Notenmappe folgende Stimmen: Fagott, Oboe, Harmonium, Banjo, Gitarre, 3. Trompete (in B), Celesta, Violine 2, Viola, Cello. Akkordeonstimmen gibt es, da dieses Instrument bis zum Kriege im Orchester höchstens bei Tangos eingesetzt wurde, so gut wie gar nicht, eine Harmoniumstimme ist ein kleines Fest, die anderen Stimmen waren einfach noch übrig und ich durfte sie mittels der beiden Register meines Akkordeons möglichst glaubwürdig und einfühlsam 'interpretieren'.“*³⁵

Aus solchen Voraussetzungen erwächst die wichtigste Anforderung an die Arrangements: Die Musik muss auch in kleinen Besetzungen noch spielbar sein und darüber hinaus berücksichtigen, dass die Orchesterbesetzungen der Circusse mitunter sehr unterschiedlich sind. Mit Alfons Wonneberg gab erstmals 1970 ein circusmusikalischer Fachmann Einblick in die Praxis des Arrangierens und veröffentlichte entsprechende Ratschläge: *„Erfahrungsgemäß sollte dabei die kleinste homophone bläserische Gruppe aus Trompete, Alt- und Tenorsaxophon bestehen. Für Combos mit nur einem Bläser sind Melodiestimmen in Es und B anzulegen. Die Violinen möglichst in zwei Systemen, um in größeren Häusern eine wirkungsvolle Tutti-Violinen-Partie zu haben. In der Oberzeile empfiehlt es sich, die Orchester- und Satzfiguren directionsmäßig*

³¹ vgl. Guth 1997, Sp. 712

³² Wonneberg 1970, 267

³³ vgl. Grunow, 18

³⁴ Wonneberg 1970, 266

³⁵ Grunow 1984, 14

*einziehen. Die Akkordeonstimme soll ebenfalls möglichst erschöpfend durchgearbeitet sein, um in kleineren Formationen zu größerer Wirksamkeit zu kommen.*³⁶ Ebenso dürfen die Bearbeitungen auch nicht zu anspruchsvoll gestaltet sein: *„Unbedingt wünschenswert ist es, den technischen Schwierigkeitsgrad der Musik nicht zu hoch zu schrauben, denn der Artist kommt während seiner vielen verschiedenen Engagements oftmals an nicht so perfekte Gruppen.“*³⁷ Um diesbezüglich flexibel zu sein, lautet der Rat: *„Das Begleitmaterial (...) sollte besonders einfach, locker und durchsichtig instrumentiert sein. Diese Konzeption empfiehlt sich, weil dann das Eingehen auf Temposchwankungen und so fort wesentlich leichter ist.“*³⁸

Ambitionierten Arrangeuren bleibt oft nur das Raffinement der Instrumentation um ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Die Arrangements verlassen daher oft sehr stark die Ebene der Originalvorlagen. Häufig werden dabei keinerlei Rücksichten auf künstlerische oder musikästhetische Aspekte genommen, was seit jeher Kritik in der Fachliteratur hervorruft: *„Daß es z. B. ein Unding ist, einen langsamen Walzer im Galopptempo zu spielen, weil das die Nummer gerade verlangt, sollte eigentlich allgemein bekannt sein, ist es aber offenbar nicht, denn solche oder ähnliche ‚Vergewaltigungen der Musik‘ kommen häufiger vor als man denkt.“*³⁹ Selbst Richard Strauß führte Klage darüber, dass klassische Musik zur Artistenbegleitung *„verunziert, zerstückelt, verschandelt“*⁴⁰ werde. Auch in der aktuellen Circusmusik finden sich Beispiele sehr stark verfremdeter Bearbeitung: So präsentiert das Orchester des Circus Barum die „Toccat und Fuge d-moll“ von J. S. Bach als Jazz-Rock-Nummer mit funkigen Elementen und entgegnet ästhetischen Bedenken mit dem Argument: *„Ist ja auch kein Gottesdienst, sondern ein Zirkusabend.“*⁴¹

Sehr bekannte Stücke sind nur bei musikalischen Einlagen geeignet, da sie das Publikum unter Umständen zu sehr ablenken. Weniger eingesetzt werden sie aus diesem Grund bei der Begleitmusik, es sei denn, der Ablenkungseffekt ist gerade erwünscht, wie im folgenden Fall, von dem der Kapellmeister Reto PAROLARI berichtet: *„(...) vor Jahren kam ein Direktor zu mir, der ob der miserablen Qualität einer Darbietung einer Trapeznummer fast verzweifelte, zumal die Nummer noch durch schlechte Playback-Musik begleitet wurde. Er bat mich, die Nummer live zu begleiten und zwar mit einer möglichst populären Melodie. Ich tat dies mit dem damals sehr populären Walzer aus Schostakowitschs Jazz-Suite Nr. II. Der Effekt war da: Die Musik lenkte das Publikum sichtlich von der Nummer ab. Der Saal schunkelte und sang mit und so war auch die Trapeznummer zu ertragen...“*⁴²

Ein erstaunliches, aber auch bezeichnendes Phänomen darf hier nicht unerwähnt bleiben: Fast alle „Klassiker“ der Circusmusik sind Adaptionen aus anderen musikalischen Zusammenhängen und nicht originär circensisch.

³⁶ Wonneberg 1970, 268

³⁷ Wonneberg 1970, 269

³⁸ Wonneberg 1970, 269

³⁹ Bumm-Biekarck 1947, 6

⁴⁰ vgl. Schulz, B. 1948, 18

⁴¹ Kanold 2000, o. S.

⁴² Parolari 2003, o. S.

3.2.3 Improvisation

Die Methode der Improvisation besitzt vermutlich die längste Tradition in der Circusmusik, da in der Anfangszeit wohl kaum Notenmaterial für alle zu begleitenden Darbietungen vorhanden war und man daher auf bekannte Begleitmuster der Gaukler zurückgriff: *„Ein Großteil der mimischen, tänzerischen, akrobatischen, musikalischen und poetischen Darbietungen des Spielmannes waren Stegreifprodukte“*⁴³, die allerdings durch ständige Wiederholungen perfektioniert wurden. Vermutlich handelte es sich daher selten um komplett improvisierte Musik, sondern eher um eine Kombination aus „spielerischer Improvisation“ und „festen Vorgaben“.⁴⁴ *„Je nach Situation, individuellen Fähigkeiten und persönlichem Geschmack wurden diese Tongerüste mit gerade zur Verfügung stehenden Instrumenten (...) einmal verziert, ein andermal vereinfacht, in unterschiedlichem Zeitmaß, verschiedenen Tempi und mit mehr oder minder starken Emotionen gespielt.“*⁴⁵

Diese Form findet sich auch in der Circusmusik am häufigsten, so dass man im Prinzip eher von Teil-Improvisationen sprechen muss. Zumindest grobe formale Strukturen - d. h. ein ungefährer Ablauf des Musikstückes - sind meistens vorgegeben, ebenso ein harmonisches Grundgerüst oder ein rhythmisches Muster. Insbesondere in Kleincircussen - falls sie noch Live-Musik bevorzugen - sind die Anteile improvisierter Musik auch heute noch relativ hoch. Hier macht man sich den Vorteil zunutze, dass spontanes Variieren der Musik in kleinen Besetzungen wesentlich einfacher zu realisieren ist. In Notlagen - wenn z. B. keine Noten vorhanden sind - bleiben aber auch in großen Circusorchestern Improvisationskünste gefragt: *„Es kommt auch vor, dass der Artist überhaupt kein musikalisches Material vorbereitet hat, und dass er den Dirigenten auffordert, irgendeine Melodie zu spielen.“*⁴⁶ Häufige Klagen über nicht vorhandenes Notenmaterial, das eigentlich von den Artisten zur Verfügung gestellt werden sollte, bestätigen diese Praxis: *„Ist es richtig, wenn der Artist bei der Probe erklärt, daß er keine Noten habe und es genüge, wenn die Musik irgendeinen Tango oder Blues spielt und bei dem oder dem Trick Schluß ist und dann ein Wirbel kommen muß?(...) Wir erleben es ja immer wieder, daß ein Artist zur Probe kommt mit der Anweisung an das Orchester: 'Wenn ich nach hinten falle, machen Sie bitte Bums!'“*⁴⁷

Großcircusse musizieren zwar in der Regel seit jeher mit komplettem Notenmaterial, aber das Mittel der Improvisation wird dennoch zum Teil eingesetzt, z. B. als Reaktion auf Unvorhersehbares oder bei Nummern, deren Dauer oder zeitliche Abfolge stark variiert: *„Und zeigt sich ein Tier mal widerspenstig, muss die Kapelle ihren swingenden Melodienfluss einfach verlängern.“*⁴⁸ Oft ist nur auf diesem Weg die exakte Anpassung an die jeweilige zeitliche Struktur der Nummer möglich. Als größte Schwierigkeit bleibt aber immer die Unkalkulierbarkeit des Geschehens. Eine perfekte Koordination ist daher schwierig, weshalb aufführungspraktische Tricks - wie eben improvisierte Passagen - so große Bedeutung haben. *„Wird ein Kunststück wiederholt, muss das Orchester noch ein paar Takte dran improvisieren.“*⁴⁹

⁴³ Vogel 1989, 54

⁴⁴ vgl. Stockmann 1992, 130

⁴⁵ Bachfischer 1998, 61

⁴⁶ Robbe 1941, 1

⁴⁷ Moderato 1950, 9

⁴⁸ Kanold 2000, o. S.

⁴⁹ Warta 2001, o. S.

Für solche Fälle sind in vielen Stücken sogenannte „Vamps“ eingezeichnet, d. h. aus mehreren Takten bestehende, formal in sich abgeschlossene Teile, die „ad libitum“ so oft wiederholt werden, bis ein Zeichen zum Weiterspielen durch den Kapellmeister erfolgt. Sind solche Improvisationsteile in Circusmusiktiteln eingeplant, beschränkt man sich oft auf wenige Begleitakkorde, damit die Improvisation schnell abgebrochen bzw. wieder verlassen werden kann. Schnelles Reagieren ist hier gefragt. Der Eindruck, Improvisation sei eine eher nachlässige, simplifizierte Form der Begleitung, trägt insofern, als gerade dabei die Orchestermusiker hinsichtlich ihrer Konzentrationsbereitschaft am meisten gefordert sind.

3.2.4 Kompilation

Artistische Begleitmusik aus fragmentarischen Bestandteilen verschiedenster Kompositionen zu kompilieren, hat eine lange Tradition. Selten werden im Circus komplette Werke hierfür verwendet, häufiger ist Circusmusik aus mehreren Stücken zusammengesetzt. *„Früher arbeitete der Artist seine Nummer von Anfang bis Ende nach den Klängen eines Walzers, eines Marsches, einer Polka oder eines Galopps; jetzt erhielt jeder Teil seiner Darbietung eine spezielle Musikbegleitung, wobei die gängigen Melodien und Rhythmen dominierten und fünf- bis sechsmal in einer Nummer wechselten. (...) So war die Musik nicht mehr nur Untermalung, sondern dramaturgisches Element, das zur besseren Herausarbeitung einzelner Tricks diente.“*⁵⁰

Bei den Rückgriffen auf vorhandene Werke werden die Arrangeure allerdings offensichtlich nicht von allzu großen Skrupeln geplagt. Maßgebend für die Länge und Anordnung der zusammengefügteten Teilstücke ist einzig die formale Struktur der Darbietung. Da die Dauer der zumeist adaptierten Werke selten mit den Teilen der artistischen Darbietung übereinstimmt, entstehen in der Praxis vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen ungünstige Bruchstellen und Wechsel. Selten werden Werke komplett, also bis zum vom Komponisten vorgesehenen Ende gespielt: Zum Teil werden Originale - ähnlich wie in heutigen Werbespots - zerstückelt, in Auszügen präsentiert oder sonst auf alle erdenklichen Arten je nach Bedarf verändert.

Die besonderen Gegebenheiten des Circus verlangen natürlich auch von den Werken in diesen Punkten eine gewisse Kompatibilität. Die ausgewählten Stücke müssen möglichst so angelegt sein, dass ein problemloses Wiederholen oder Auslassen einzelner Teile oder Sprünge zwischen verschiedenen Teilen der Komposition möglich ist.⁵¹ Die Aneinanderreihung verschiedener Stücke erfolgt oft ohne jede Unterbrechung, damit während der Übergänge möglichst keine Pausen entstehen. Das erfordert natürlich auch eine sinnvolle Anpassung der jeweils aufeinander folgenden Tonarten, um „harte“ Übergänge zu vermeiden.⁵² Die Dauer der Stücke passt sich dem gestaltungsmäßigen Aufbau der artistischen Darbietungen an, so dass bei Wechseln im Charakter der Vorführung auch meistens jeweils ein Wechsel in der Begleitmusik erfolgt. Leider handelt es sich aber oft um wenig profilierte Begleitmusik, die mehr schlecht als recht zusammengestückelt wird.

Wichtigste Prämisse aller Circusmusik ist, dass die aufführungspraktischen Bedingungen berücksichtigt werden: *„Überhaupt sollte der Arrangeur mehr an die oftmals recht schlechten akustischen Verhältnisse denken. Darbietungen, die beispielsweise auf ein Mikrofon angewiesen sind, können durch ein zu dick angelegtes Background-Arrangement sehr behindert werden. Darum ist zu empfehlen, in solchen Instrumentallagen zu schreiben, die ein äußerstes*

⁵⁰ Kusnezow 1970, 178

⁵¹ Pommer, zit. nach Lorenz 1994

⁵² vgl. New Yorker 1955, 39

*Zurückgehen in der Lautstärke zulassen.*⁵³ Auch auf die Kondition der Musiker muss bei der Zusammenstellung des Programms Rücksicht genommen werden. Bläser sind beispielsweise keinesfalls in der Lage, ein dreistündiges Programm ohne entsprechende Ruhepausen zu bestreiten.⁵⁴

Eine Kombination der verschiedenen Produktionsverfahren ist heutzutage die am häufigsten zu beobachtende Variante. Dabei existieren auch Mischformen, die am ehesten ebenfalls mit dem Begriff Kompilation erfasst werden. Eines gilt jedoch für alle Verfahren: Ganz gleich, auf welchem Wege die Begleitmusik zu einer Nummer entsteht. Es scheint sehr schwierig zu sein, eine geeignete, wirkungsvolle Musik zu finden, die noch dazu beim Publikum ankommt und den „Funken überspringen lässt“. Daher bleiben erfolgreiche musikalische Begleitstücke in der Regel auch untrennbar mit dem artistischen Konzept einer Nummer verbunden, und viele Artisten weigern sich noch nach Jahren oder gar Jahrzehnten, an „ihrer“ Musik auch nur einen Ton ändern zu lassen und sind höchst sensibel, wenn beim Wechsel ihres Engagements in ein anderes Unternehmen das dort spielende Orchester diese Musik nicht wie gewohnt darbietet.

3.3 Musikalische Determinanten der Circusmusik

3.3.1 Form

Bereits die Spielleute des Mittelalters bemühten sich, wenn sie zu bestimmten Anlässen musizierten, um die musikalische Abstimmung auf die jeweiligen außermusikalischen Gegebenheiten, wie am Beispiel der gegebenenfalls geradezu systematisch angepassten Begleitung bei festlichen Essen an Fürstenhöfen deutlich wird: *„Wurde während des Essens musiziert, dann wechselten gewöhnlich mit jedem Gang Form, Klangfarbe und Rhythmus des Spiels.“*⁵⁵

Beachtet man, dass eine der Hauptfunktionen der circensischen Musik in der Anfangszeit die Begleitung von Tänzen war, dürfte das auch die musikalischen Strukturen selbstverständlich geprägt haben. Denn komplizierte Klangstrukturen und Formen sind hier nicht gefragt. Erste Circusmusik war - wie bereits ausgeführt - angelehnt an die typischen Tanzformen ihrer Zeit, jedoch wurden diese vermutlich vereinfacht dargeboten. *„Es ist einleuchtend, daß jene Tanzstücke, (...) die also wirkliche Gebrauchsmusik waren, einen geringeren Grad von Stilisiertheit aufgewiesen haben werden als die Suiten, die nur Vortragmusik, also absolute Musik ohne Nebenzweck, vorstellten.“*⁵⁶

Die Quadrillen, die bereits zu Beginn des Circuszeitalters häufig zur Begleitung von Pferdenummern eingesetzt wurden, erfüllten aufgrund ihrer formalen Struktur ohnehin schon die Anforderung, unterschiedliche Tempi, Taktarten und Charaktere musikalischer Art zu vereinen. Der Quadrille nachempfundene potpourriartige Zusammenstellungen setzten sich bald auch für andere artistische Genres durch. Spätestens um 1900 wurde, bedingt wahrscheinlich durch Einflüsse von Varieté und Revue, im Circus nicht mehr nur ein einziges Musikstück für eine Nummer festgelegt, sondern immer häufiger kam es - wie im vorangegangenen Kapitel erläutert - zu einer Stückelung und Zusammenstellung aus verschiedenen Werken.⁵⁷

⁵³ Wonneberg 1970, 269

⁵⁴ vgl. Wonneberg 1970, 270

⁵⁵ Salmen 1960, 116

⁵⁶ Nettl 1927, 18

⁵⁷ Wahlberg 1981, 9

Die Potpourri-Form wurde so zur häufigsten und noch heute üblichen Praxis, wobei die Wechsel zwischen den verschiedenen Versatzstücken jedoch in gewissem Maße unvorhersehbar und nicht vorprogrammierbar sind, da sie sich ja nach der circensischen Darbietung richten müssen. Die Teilstücke werden also z. B. weniger, wie in Potpourris allgemein üblich, durch Fermaten oder vorbereitete Modulationen etc. aneinander gekoppelt, sondern durch abrupte, „harte“ Wechsel aneinander gereiht. Häufig werden dabei die Momente stärksten Beifalls des Publikums genutzt, um ein neues Stück zu beginnen. Nach Möglichkeit bemühen die Orchester sich aber, die Einzeltitel am Ende abgeschlossener Phrasen zu wechseln: *„Es gibt ja oft Momente, wo sich auch ein Trick zusammen mit der musikalischen Phrase schließen lässt. Wenige Artisten hören dies auch wirklich. Fredy Knie sen. war der einzige Artist, der dies sogar bewusst einsetzte. Wenn er merkte, dass der Trick eigentlich zu Ende war, ich mit der Musik aber mitten in der Phrase, hat er sich zu mir nach hinten gedreht und kurz genickt. Das hat geheißen 'weiter spielen, bis die Phrase zu Ende bzw. das Musikstück auf dem Höhepunkt war'. Logisch, dass solche kleinen Geheimnisse oder Tricks den Verkauf unheimlich steigern können.“*⁵⁸

Die Aneinanderreihung der verschiedenen Melodien kompilierter Potpourris entspricht zumeist dem Aufbau der artistischen Nummern. In der Regel weisen diese folgendes Formschema auf:

a) Eingang/Eröffnung

Ein oder mehrere Artisten betreten, zumeist nach einer verbalen Ankündigung durch den Circusdirektor oder den Sprechstallmeister, die Manege.

b) Artistische Darbietung

Dieser Teil ist häufig in einzelne Abschnitte segmentiert, die in der Regel so angeordnet sind, dass eine sukzessive Steigerung der artistischen Leistung erfolgt.

c) Abgang

Die Artisten verabschieden sich mit so genannten „Komplimenten“⁵⁹ vom Publikum und verlassen die Manege.

Analog zu dem o. g. Schema ist in aller Regel auch die Begleitmusik formal gegliedert. Für diese speziellen circusmusikalische Formelemente haben sich im Laufe der Zeit feste Begriffe gebildet.

a) Eingangs- oder Auftrittsmusik

Als Eingangsmusik werden häufig markante musikalische Themen mit fanfarenartigem Charakter gewählt. Besonders Märsche werden hier häufiger eingesetzt. Je nach Art der circensischen Darbietung wird das Tempo variiert, wobei schnelle Tempi deutlich häufiger sind. *„Manchmal genügt schon der letzte Chorus einer flotten Melodie. Die Spieldauer von vierzig bis sechzig Sekunden ist dabei völlig ausreichend. Dieses Stück kann man auch als musikalischen Programmabspann bereithalten.“*⁶⁰ An dieser Stelle tritt die Musik von der Dynamik her etwas

⁵⁸ Parolari 2003, o. S.

⁵⁹ Kompliment = traditionelle Verbeugungsgeste der Artisten zum Abschluss einer gelungenen Aktion sowie nach Beendigung der Darbietungen.

⁶⁰ Wonneberg 1970, 271

stärker in den Vordergrund. Dadurch erfolgt zum einen eine deutliche Abgrenzung zur vorherigen Darbietung, zum anderen soll so die Aufmerksamkeit des Publikums erhöht werden.

b) Arbeitsmusik

Die Begleitmusik zu den artistischen Darbietungen wird gewöhnlich als Arbeitsmusik bezeichnet. Sie besteht aus ca. drei bis fünf verschiedenen Einzeltiteln bzw. Wechseln der Melodien, Tempi, Rhythmen, wobei die Musik die Segmentierung der Darbietung übernimmt und diese unterstützend verdeutlichen hilft. Ein Wechsel in der Darbietung - der Übergang zu einem neuen „Trick“, wie es in der Fachsprache heißt - ist häufig das visuelle Signal für die Musik zum Wechsel in ein anderes Stück. Eventuell kommt es bei den Höhepunkten der Vorführungen auch zu Unterbrechungen der Musik durch Generalpausen für Orchester. Der Pause schließt sich dann zumeist ein Trommelwirbel an, der wiederum in aller Regel durch einen Tusch oder eine Fanfare beschlossen wird. Der Tusch oder auch das Wiedereinsetzen des gesamten Orchesters - häufig mit der Eröffnungsmelodie - markieren den erfolgreichen Abschluss des Höhepunkts.

c) Abgangs- oder Applausmusik

Am Ende der Nummer setzt nach dem letzten Kompliment die sogenannte Applausmusik ein. Diese ist häufig eine Reprise des musikalischen Hauptthemas der Nummer oder eines besonders markanten Motivs der Begleitmusik, jedoch, wenn nötig, insofern variiert, dass das Tempo ein Mitkatschen der Zuschauer ermöglicht. Nicht selten wird für die Eröffnungsmusik und die Abgangsmusik das gleiche Musikstück gewählt, um eine akustische Umrahmung und einen abgerundeten Abschluss zu gewährleisten. Diese reprisenartig eingesetzte Musik erhält dadurch oft den Status einer Erkennungsmelodie, zumal dieser Teil der Begleitmusik von Artisten oft über Jahrzehnte hinweg nicht geändert wird. Typisch sind Applausmusiken von 8 oder 16 Takten.⁶¹

Spezielle Formelemente

Viele Circusmusikwerke sind aus den o. g. Gründen Versatzstücke, die nach einer Art Baukastensystem beliebig austauschbar und ständig wiederholbar sind.⁶² Sprünge zum Da capo oder Dal segno sind dabei die Regel: „*Im Circus gibt es im Prinzip keine Coda. Die Musik wird immer quasi 'round and round' vom Segno an wiederholt.*“⁶³ Viele Stücke beschränken sich daher auf nur wenige Takte (8 oder 16), die meist als „turn-arounds“ beliebig oft wiederholt werden können.

Solche Kurzformen, die oft auch zum Einzug der einzelnen Artisten in die Manege verwendet werden, sind meist auf Einzelblättern notiert, um eine flexible Aneinanderreihung zu ermöglichen. „*Da nun die Noten kaum mit der Darbietung gleichzeitig enden, wird der Titel im Bedarfsfalle von vorn (also da capo) wiederholt. Dabei werden Ende und Auftakt möglichst nahtlos aneinandergesetzt. (...) Der dabei auftretende Tonartwechsel muß in Kauf genommen werden. Da das Ende und der Anfang des zu wiederholenden Titels oftmals nicht so ideal ineinander aufgehen, tritt manchmal eine kleine Pause auf, die der Pianist mit einem Akkord*

⁶¹ Newman 1950, 11

⁶² Hier zeigen sich interessante Parallelen zum Repertoire der mittelalterlichen Spielleute, denn auch diese bevorzugten, um eine möglichst große Variabilität zu erreichen, „*Melodien aus kurzen Motiven, die beliebig oft in veränderter Abfolge wiederholt werden konnten.*“ (Bachfischer 1998, 62)

⁶³ Parolari 2003, o. S.

modulierenden Charakters ausfüllt, um den Tonartwechsel vorzubereiten.“⁶⁴ Diese letztgenannte Aufgabe übernimmt heute zumeist der Keyboarder des Orchesters. In manchen Fällen spielt auch der Schlagzeuger einige Takte im Rhythmus des folgenden Stückes vorweg. Auch bei Notenvorlagen, die nicht für die Circusmusik komponiert wurden, kommt es vielfach durch Streichungen und Kürzungen zu ähnlich fragmentarischen Strukturen. Selten werden Stücke in ihrer Originalversion von Anfang bis Ende gespielt: *„Das einzige, was wir uncoupiert und einigermaßen musikalisch spielen können, ist die Einlass-Musik und der Schlussmarsch (...).*“⁶⁵

Eine besonders wichtige circusmusikalische Kurzform stellt der Tusch dar. Zumeist wird er als einfacher mehrstimmiger Akkord dargeboten, der das Ende eines Tricks und den Schluss oder Höhepunkt einer artistischen Aktion markiert und unterstreicht. Gute Circusorchester passen die Tonart des Tuschs an das vorangehende Musikstück an. *„Nichts ist so hässlich, wie z. B. eine Musik in A-Dur und danach den Tusch oder Akkord in B-Dur.*“⁶⁶ Zumeist geht einem Tusch ein Trommelwirbel voraus. Eine gesteigerte Form des Tuschs ist die Fanfare. Sie wird dann eingesetzt, wenn ein Ereignis besonders hervorgehoben werden soll. Durch ihren meist heroischen Charakter unterstreicht sie in mehr oder minder origineller Weise das Besondere einer Darbietung. Fanfaren sind in der Regel etwa zwei bis höchstens acht Takte lang.

Als „Stopp“ bezeichnen Circusmusiker den unvermittelten Abbruch eines Musikstückes. Die Stopps werden am günstigsten auf eine betonte Zählzeit gesetzt und - falls möglich – zum Abschluss einer Phrase eingebaut. Dem Publikum wird damit das Ende eines „Tricks“ signalisiert, was als Aufforderung zum Applaus verstanden wird. Diese Unterbrechungen sind immens wichtig, denn ansonsten würde während der Darbietungen kaum applaudiert werden, denn *„wenn das Publikum (...) nicht genau weiß, wann eine artistische Aktion abgeschlossen ist, traut es sich nicht zu applaudieren. Sobald Trick und Musik hingegen zusammen enden, ist die Situation klar und der Erfolg entsprechend.*“⁶⁷

3.3.2 Melodie

Circusmusik bedient sich, sofern man hier überhaupt Präferenzen feststellen kann, seit jeher überwiegend eher melodisch einschmiegsamer, zumal romantischer Musik, wie sie auch im Film sehr beliebt ist. Jedoch kann dies, je nach Charakter der Darbietung und der damit verbundenen Funktion der Musik, stark variieren. Es gilt die Regel, dass die Musik eingängig, aber nicht zu bekannt sein darf. Denn - wie schon angedeutet - lenken echte „Ohrwürmer“ das Publikum zu sehr ab.

Bei der Auswahl geeigneter Circusmusik ist die melodische Struktur eines Stückes weniger relevant als der Rhythmus, der für die Anpassung an die artistische Darbietung einen wesentlichen Parameter darstellt:⁶⁸ *„Eine Erfahrung hat mir aber gezeigt, dass (...) der Rhythmus eine viel dominantere Rolle spielt und die Melodie - im Prinzip - eine sekundäre Rolle spielt.*“⁶⁹

⁶⁴ Wonneberg 1970, 271

⁶⁵ Grunow 1984, 7

⁶⁶ Parolari 2003, o. S.

⁶⁷ Parolari 2005, 60

⁶⁸ vgl. Parolari 2003, o. S.

⁶⁹ Parolari 2003, o. S.

3.3.3 Harmonie

Circusarrangements werden bevorzugt im engen Satz geschrieben, um einen vollen Klang zu ermöglichen. Denn die wichtigste Anforderung an alle Kompositionen und Arrangements ist - wie oben dargelegt -, dass sie möglichst auch in kleineren Besetzungen klingen sollen. Darin vermutet PAROLARI den Grund dafür, dass Circusmusik sofort auch für den Laien erkennbar sei: *„Nun, es liegt in erster Linie an der Art der Arrangements, die meist in der engen Lage geschrieben werden. Das heißt, die Stimmen liegen immer sehr nahe beieinander, weil das auch in kleiner Besetzung einen vollen Klang ermöglicht.“*⁷⁰ Dieser Umstand ist vor allem deshalb wichtig, weil die Orchesterbesetzungen der Circusse - wie ebenfalls bereits erläutert - mitunter sehr unterschiedlich sind. Enorme Schwankungen allein schon bei den Besetzungsgrößen, die z. B. heute von ca. elf Musikern bis zu Trio- oder gar nur Duobesetzungen (Keyboard und Schlagzeug) variieren, erschweren die Arbeit der Komponisten und Arrangeure in dieser Hinsicht erheblich. Da entscheidet man sich zumeist auch harmonisch für einfachere Varianten, zumal eben auch die Leistungsstärken der verschiedenen Ensembles stark differieren.

Ansonsten wird harmonisch sehr oft die Dur- bzw. Moll-Charakteristik ausgenutzt, um fröhliche bzw. traurigere Stimmungen zu schaffen. Auch bei der Erzeugung orientalischer Klänge, z. B. bei Kamelnummern, spielt die Tonalität eine wichtige Rolle, denn hier reicht oft schon eine einfache Melodie in harmonischem Moll um entsprechende Assoziationen auszulösen. Solche konventionalisierten, klischeehaften harmonischen Strukturen werden ja von der Circusmusik nur allzu gerne übernommen.

3.3.4 Tempo

Lange Zeit war das Tempo eines Musikstückes die einzige Komponente, auf die bei der Musikauswahl bewusst geachtet wurde.⁷¹ *„Die Zeiten sind vorüber, (...) da jeder Artist nur darauf bedacht war, für das Tempo seiner Arbeit, nicht aber auch für ihren Inhalt die entsprechende Begleitmusik zu finden.“*⁷² Aber auch heute noch wird am meisten auf die richtige Anpassung des Musiktempos an das Tempo der Darbietung geachtet. Die Tempogestaltung muss von Circusorchestern grundsätzlich äußerst flexibel gehandhabt werden, denn das Geschehen in der Manege spielt sich selten in genau gleichem Zeitmaß ab. Ein gutes Timing ist unerlässlich, was wiederum ein erhebliches Maß an Routine erfordert. Wird ein zu langsames oder zu schnelles Tempo vom Orchester vorgegeben, können damit Aufbau und Ablauf der gesamten Nummer aus den Fugen geraten: *„(...) wenn die Länge eines Tricks variiert oder unklar ist, ist es leichter, mit der entsprechenden Musik etwas schneller zu beginnen. Es ist einfacher, gegen Schluss ein Ritardando zu dirigieren. Der Trick wirkt auch spektakulärer, als wenn ich zu langsam beginne und gegen Schluss schneller werden muss, um den Artisten quasi wieder 'einzuholen'.“*⁷³

Ein anderes Circus-Phänomen sind die oft rasend schnellen Tempi nicht nur bei Märschen oder Galopps, über die schon an anderer Stelle schon berichtet wurde: *„Auch sind die Tempi meist viel schneller als in der Unterhaltungsmusik sonst üblich. Dieser musikalische Drive dürfte eines der Hauptmerkmale der Circusmusik sein.“*⁷⁴ Es scheint sich hierbei um ein internationales

⁷⁰ Parolari, zit. nach Organ 1/90, 15

⁷¹ vgl. Schmidl 1926, 12

⁷² Schmidl, 1926, 12

⁷³ Parolari 2003, o. S.

⁷⁴ Parolari, zit. nach Organ 1/90, 15

Phänomen zu handeln. In der US-amerikanischen Blasmusik wird ein schnelles Tempo sogar mit dem Terminus „circus tempo“ bezeichnet: „*They invariably played at a faster tempo („circus“ tempo) than did military or civic bands.*“⁷⁵

Generell werden fast alle Adaptionen von Originalwerken in beschleunigten Tempi gespielt. Diese Praxis hat im Circus eine lange Tradition und wird bisweilen so stark übertrieben, dass vom musikästhetischen Standpunkt aus das Original extrem verfremdet wirkt und eigentlich unzulässig stark verfälscht wird. Die Kritik an Circusmusik entzündete sich häufig gerade an dieser Praxis. Bereits 1950 wurden in der Fachpresse als Missstand der Circusmusik die „*zu Tode gehetzten Zirkus-Märsche oder Paso Dobles*“⁷⁶ moniert und Kritiker reagierten mit Unverständnis auf diese Praxis: „*Wenn ein Slow-Fox ein Galopp wäre, dann hätte doch wohl der Komponist, der schließlich auch etwas von seinem Handwerk versteht, keinen Slow-Fox, sondern eben einen Galopp aus seinen Motiven gemacht. Woher nimmt sich nun der Artist das Recht, die Arbeit des Komponisten gewaltsam umzumodeln?*“⁷⁷ Einerseits wählt man solche, im wahrsten Sinne des Wortes atemberaubende Tempi, um eine möglichst schwungvolle Interpretation zu erreichen, andererseits klingen die Märsche in schnellerem Tempo - nach Ansicht von Circusmusikern - auch bei kleineren Besetzungen immer noch „voll“ und fehlende Stimmen fallen somit nicht so sehr ins Gewicht. Zusätzlich wird „flotte“ Musik als stimmungsvoller und lebendiger angesehen. Lebhaftige Märsche und beschwingte Melodien erhalten immer wieder als quasi qualitatives Kriterium die Kennzeichnung als „flott“⁷⁸. Schließlich findet die filigrane Artistenarbeit in der Musik eine Entsprechung durch technisch eindrucksvolle, rasante Passagen, schnelle Läufe und viel Bewegung. Das Anziehen des Tempos ist zudem als Stilmittel zur Spannungssteigerung unverzichtbar.

Als Konvention hat sich - wie oben bereits angedeutet - ebenfalls verfestigt, das musikalische Hauptthema einer Darbietung zum Abschluss - meist im Anschluss an den Höhepunkt der Nummer - mit variierten Tempo nochmals zu wiederholen. Je nach Charakter der Darbietungen wird dann das Ursprungstempo verlangsamt, z. B. wenn die besondere Würde der Artisten oder ihrer Leistung unterstrichen werden soll, oder aber beschleunigt, wenn es sich um eine eher ruhigere Nummer gehandelt hat, und sich jetzt die aufgebaute Spannung entladen soll. Die Variation des Tempos muss aber immer so gestaltet sein, dass dem Publikum ein rhythmisches Applaudieren im Takt der Musik möglich ist.

3.3.5 Rhythmus

Eine starke Betonung des Rhythmus spielte schon insofern in der Anfangszeit der Circusmusik eine entscheidende Rolle, als vielfach Tänze aufgeführt wurden, zu denen die Musik die Begleitung lieferte. Dass die Gruppe der Seiltänzer zu den Mitbegründern des Circuswesens gehörte, fand hier einen deutlichen Niederschlag, denn „*Seilnummern allgemein basieren oft auf Tanzschritten und somit ist auch die Musik meist der Tanzmusik entlehnt.*“⁷⁹

Besonders schwierig gestaltet sich in rhythmischer Hinsicht die Begleitung von Tierdressuren, da die Tiere über kein musikalisches Gehör verfügen, aber dennoch der Eindruck entstehen soll,

⁷⁵ Camus 1976, 133

⁷⁶ Newman 1950, 11

⁷⁷ Bumm-Biekarek 1947, 6

⁷⁸ vgl. z. B. Kürschner 1998, 72

⁷⁹ Parolari 2003, o. S.

die Tiere bewegten sich zur Musik.⁸⁰ Tiere, die vermeintlich im Takt bzw. zum Metrum der Musik agieren, gehören zum traditionellen Repertoire der Dressurkunst.⁸¹ Vom Walzer tanzenden Bären angefangen bis hin zu Elefanten, die sich im Takte der Musik wiegen, wird immer wieder das Tier in der Verbindung von Bewegung und Musik als angeblich musikalisches Wesen vorgeführt. In Wirklichkeit ist es jedoch immer das Orchester, das dem Rhythmus der Tiere folgt:⁸² *„Ein besonders heikler Fall ist die Begleitmusik zu Tiernummern. Vor der Konzipierung dieser Musiken sollte man eingehend die Dressur beobachten, um aus dem natürlichen Rhythmus des Tieres die passende Begleitrhythmik zu finden.“*⁸³ Die Schwankungen bewegen sich hier nämlich naturgemäß in viel größerem Rahmen als bei Darbietungen menschlicher Artisten.

Besonders beliebt sind - wie ebenfalls bereits dargelegt - vor allem Pferdedressuren im Takt der Musik. Diese Tradition lässt sich bis in die Anfänge des Circuswesens zurückverfolgen.⁸⁴ Doch auch die Pferde im Circus sind keineswegs musikalisch, vielmehr passt sich auch hier die Musik der jeweiligen Gangart des Pferdes an: *„Laienvorstellung ist auch das Tanzen der Dressurpferde nach dem Takt der Musik. Das Gegenteil ist der Fall: es ist ausschließlich Sache des Orchesterleiters, den Gangarten des Schulpferdes auf das genaueste zu folgen und nach ihnen den Takt zu regeln.“*⁸⁵ Die Exaktheit in der Abstimmung des musikalischen Rhythmus' auf die oft nur ungenauen und wechselhaften Bewegungen der Tiere gehört zu den größten Herausforderungen der Circusmusiker. Rhythmische Ungenauigkeiten im Schritt der Tiere können von einem guten Circusorchester kompensiert werden, wobei der Kapellmeister hier besonders gefordert wird. *„Das Begleiten einer Hohen Schule gehört wohl zu den heikelsten Kapiteln dirigentischer Tätigkeit im Circus. Hier ist - mehr als sonst - Können und Begleitkunst des Dirigenten gefragt.“*⁸⁶ Dass die Musikalität der Pferde in der Laienvorstellung immer noch existiert und man von „tanzenden Pferden“ im Circus spricht, ist der beste Beweis, wie großartig die Circusmusik diese Anpassung immer wieder bewältigt und somit diese Illusion aufrecht erhält. Wenn also im Circus die Hohe Schule der Pferdedressur präsentiert wird, ist das auch in gewissem Sinne die Hohe Schule der Circusmusik.

Eine besondere rhythmische Betonung ist auch dann notwendig, wenn zum Applaudieren animiert werden soll. Der am besten hierzu geeignete Rhythmus ist der 6/8 Takt, *„(...) die todsichere Taktart, um das Publikum skandieren zu lassen (...).“*⁸⁷ Dies erscheint logisch, da im 6/8-Takt die betonten Zählzeiten 1 und 4 fast eine gleichwertige Akzentuierung erhalten. Sicher sind gerade aus diesem Grund die 6/8-Märsche in der Circusmusik so außergewöhnlich beliebt.

Um die rhythmische Struktur der Musik zu verdeutlichen, dominiert das Schlagzeug in der Circusmusik als lautestes Instrument. Diese Konstellation ist mitentscheidend für den als typisch empfundenen Klang der Circusmusik. Einen Grund für diese rhythmische Dominanz in der Circusmusik identifiziert die Filmmusikforschung: *„Rhythmus wirkt grundsätzlich vertikal, in der Jetzt-Zeit, weshalb er auch die ideale Stimulanz zu Meditation und Ekstase ist. (...) Deshalb sind klassische Actionszenen im Film immer rhythmusbetont (...) Es gilt also: rhythmisch betonte Musiken unterstützen den dramatischen Aspekt einer Handlung (...).“*⁸⁸ Die starke rhythmische

⁸⁰ vgl. Lorenz 1994

⁸¹ vgl. Croft-Cooke 1977, 13

⁸² vgl. Lehmann, R. 1979, 78

⁸³ Wonneberg 1970, 269

⁸⁴ vgl. Croft-Cooke 1977, 13

⁸⁵ Halperson 1926, zit. nach Malhotra 1979, 220

⁸⁶ Parolari 2003, o. S.

⁸⁷ Parolari 2003, o. S.

⁸⁸ Keller, M. 1996, 111

Betonung in den Gattungen der südamerikanischen Tanzmusik ist daher vermutlich auch der Grund für deren überaus häufige Verwendung im circusmusikalischen Repertoire heutiger Orchester.

3.3.6 Dynamik

Grundsätzlich gilt Circusmusik als eher laut. Ihr schlechtes Image in der Frühzeit bezog sie sogar vor allem daher, dass sie als laut verschrien war. Schon der Circusgründer Philip Astley bevorzugte besonders laute Musik nach dem Motto „je lauter, umso besser“⁸⁹. Im Circus Gautier versprach man sich ebenfalls noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts durch absichtsvoll laute und lärmende Musik eine effektvolle Unterstreichung des Sensationscharakters der Darbietungen.⁹⁰ Die überdimensionierten Lautstärken wuchsen zu einer echten Belastung für das Publikum. In Kritiken wurde daher schon besonders erwähnt, wenn ein Orchester einmal nicht ständig laut spielte, sondern auch in der Lage war, leise Töne zu produzieren. In der Praxis relativierten sich bis zur Einführung elektroakustischer Verstärkeranlagen (um ca. 1960) dynamische Vorgaben der in der Circusmusik verwendeten Werke häufig allein schon dadurch, dass ein zahlenmäßig kleines Ensemble ein vollbesetztes Circuszelt „akustisch ausfüllen“ musste. So berichtet ein geplagter Kapellmeister aus dem Alltag kleiner Circusorchester um 1950: „*Wieder Zuruf: Kapelle, bitte lauter - Lärm vorgeschrieben; vom Komponisten steht an dieser Stelle gerade molto pp. Spielen soll die Kapelle, oft nur drei bis vier Herren, möglichst ffff.*“⁹¹

Heute sind solche Anstrengungen der Musiker eigentlich nicht mehr nötig, denn die technischen Möglichkeiten machen alle dynamischen Abstufungen möglich. Die Circusorchester machen hiervon in der Regel auch regen Gebrauch. Die Dynamik hat sich zu einem der wichtigsten Stilmittel entwickelt. Gerade auch hieran wird vielfach daher die Qualität eines Circusorchesters gemessen. Große Bedeutung hat z. B. das Crescendo zur Spannungssteigerung.⁹² Dagegen sorgen Decrescendi vor allem für erhöhte Aufmerksamkeit: „*Vor bestimmten schwierigen Tricks empfiehlt es sich, dynamisch bis zum Piano zurückzugehen, da so die Aufmerksamkeit des Publikums erhöht wird.*“⁹³

Zu laute Musik kann dagegen tatsächlich sehr störend wirken. Bei der Roncalli-Tournee im Jahr 2003 war das Orchester deutlich in der Lautstärke zu dominant und lenkte damit - ob gewollt oder ungewollt - einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich und damit vom Geschehen in der Manege ab. Wichtig ist aber bei den meisten Darbietungen, dass die Circusmusik auch von ihrer Lautstärke her im Hintergrund bleibt. Ein Negativbeispiel lieferte auch die Begleitmusik zum russischen Clown Oleg Popov beim Gastspiel des russischen Staatscircus in Deutschland 2003. Zu einer eher melancholischen Nummer spielte das Orchester eine zwar vom Charakter her passende, jedoch, was die Lautstärke betrifft, völlig überdimensionierte Musik und zerstörte damit die Wirkung des Auftritts. Gerade im Genre der Clowns spricht man interessanterweise sogar von „leisen“ Nummern, die gerne als Kontrast zu den eher „lauten“, teils tatsächlich lärmenden, chaotischen Slapsticknummern stehen.

Leisere Musik ist auch bei Tierdressuren, insbesondere bei Raubtieren, gefordert, denn die Tiere dürfen nicht durch zu laute Musik irritiert werden. Die Musik ist im Grunde genommen ein

⁸⁹ vgl. Wahlberg 1981, 6

⁹⁰ vgl. Wahlberg 1981, 6

⁹¹ Schulz, B. 1948, 19

⁹² vgl. Kap. 3.1.3 e)

⁹³ Wonneberg 1970, 272

Störfaktor für die oft schreckhaften Tiere, die sich daran erst gewöhnen müssen: „(...) *Fertig dressiert, müssen sie sich der Musik anpassen lernen, an den Kerzenglanz der abendlichen Manege gewöhnen. Beides erscheint Ihnen noch gefährlich vorzukommen, und fauchend protestieren sie dagegen.*“⁹⁴ In kritischen Situationen müssen die Orchester ihre Lautstärke daher auch sofort zurückfahren, um die Tiere nicht zu verstören. Zudem muss die Dynamik so angepasst sein, dass die Kommandos der Dompteure von den Tieren noch wahrgenommen werden können. Dabei ist es auch gar nicht unerwünscht, dass das Publikum die Anweisungen ebenfalls mithören kann, um so den Ablauf der Dressur besser verfolgen zu können und das Zusammenspiel von Mensch und Tier zu begreifen. Außerdem bleibt so das Fauchen und Knurren der Tiere hörbar und unterstreicht den Eindruck ihrer Gefährlichkeit. „*Das relativ verhaltene Spiel des Orchesters signalisiert zudem Gefahr.*“⁹⁵

3.3.7 Klangfarbe

Der Begriff der Klangfarbe ist in der praktischen Anwendung von dem der Instrumentation nicht zu trennen. Bei den Arrangements von Circusmusik kommt daher der Instrumentation durch die Erzeugung bestimmter charakteristischer Klänge eine entscheidende Bedeutung hinsichtlich Funktion und Wirkung zu. In der Anfangszeit des Circuswesens wurde aufgrund des reduzierten Instrumentariums die Klangfarbe der Circusmusik vor allen Dingen von Schlaginstrumenten (Pauken, Trommeln), fanfarenähnlichen Trompeten und Pfeifen bzw. Flöten bestimmt. Auch in klanglicher Hinsicht war die erste Circusmusik damit an die Tanzmusik ihrer Zeit angelehnt: „*In frühen Bereichen sollte sie schrill, scharf, rauh und aufregend, sie durfte auch häßlich (schmutziges Spiel) sein (...) Beliebt waren außerdem schrille, näselnd quäkende und solche Instrumente, die der festen Stimmung entbehrten.*“⁹⁶

Die Konnotations- und Assoziationsfelder, die sich oft über Jahrhunderte um bestimmte Musikinstrumente und ihre Klänge gebildet haben, bieten ein in der Circusmusik wegen ihrer oft geradezu sprichwörtlichen Ad-hoc-Wirkung gerne genutztes Potential, unmittelbaren Einfluss auf das Rezeptions- und Assoziationsverhalten der Besucher zu nehmen, die diese spezifischen Klänge in aller Regel - wenn auch unbewusst - internalisiert haben. In der Bemühung um Eindeutigkeit wirken manche klischeehaften Klänge der Circusorchester teilweise allerdings etwas plump. Denn man setzt in der Circusmusik vorwiegend auf eindeutig zu identifizierende lautmalerische Effekte, die durch entsprechende charakteristische Klangfarben der Instrumentierung Assoziationen (z. B. Flötenklänge = Vögel = Natur) erzeugen. Auch zur Imitation von Tierstimmen werden die zur Verfügung stehenden Klangfarben gerne genutzt, wie z. B. die Posaune bei Elefantenummern, die Tuba bei Bären dressuren oder der raue Klang des Saxophons zu den Raubtieren.

Im Zeitraum von ca. 1880 bis zum Zweiten Weltkrieg prägte die von Blechblasinstrumenten dominierte Blas- und Marschmusik den typischen Circusklang, der in Amerika noch heute in dieser Form existiert. Ab den 1950er Jahren und der Umwandlung der Formationen in Bigbands dominieren vor allen Dingen die Saxophone, die überwiegend als melodieführende Instrumente eingesetzt werden, das von heutigen Zuhörern zumeist als typischer Circus-Sound empfundene Klangspektrum. Hinzu kommt eine starke Betonung der Rhythmusinstrumente, wobei insbesondere das Schlagzeug dominiert. Dies ist ein durchgängiges Merkmal der Circusmusik

⁹⁴ von Hahnke 1952, 24

⁹⁵ Weiß 1989, 50

⁹⁶ Braun 1999, 53

aller Zeiten: Seit den ersten Trommlern in den frühen Circusgesellschaften wird die Perkussion deutlich hervorgehoben.

Die für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts typischen Circusorchesterbesetzungen, eine Mischung aus Big-Band und Combo, sind in keinem anderen Metier mehr so häufig anzutreffen. Die Möglichkeiten technischer Effekte moderner Instrumente sorgen aber seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts für neuartige Klänge. Synthesizerklänge sind so z. B. mittlerweile für langsame Darbietungen fast schon typisch geworden. Moderne Circusorchester oder Bands sind darum bemüht, einen eigenen Sound zu kreieren. Dabei wird mittlerweile zum Teil bewusst auf diverse vormals typische Parameter wie z. B. Bläserklang verzichtet.

3.4 Musizierbedingungen

3.4.1 Räumliche Position der Circusmusik

Die heute als selbstverständlich empfundene Trennung von Musikanten und tänzerisch bzw. artistisch Auftretenden war zur Zeit der mittelalterlichen Spielleute noch keineswegs üblich. Im Gegenteil: Die Musikanten mischten sich unter die Tanzenden, „so daß sich die tänzerische Bewegung, die die Musikanten beim Spielen des Musikinstrumentes vollzogen, mit dem rhythmischen Geräusch der tretenden Füße der Tänzer zu einer gewissen Einheit verschmolz. Diese tänzerischen Bewegungen der Instrumentalisten können sich bis zu regelrechten artistischen Fähigkeiten steigern (...)“¹

Im Circus nahmen die Musiker nun also erstmals die Rolle reiner Begleiter von artistischen Aktionen ein. Zunächst waren sie bei Astley noch in einem kleinen Verschlag mit erhöhter Plattform inmitten der Manege untergebracht, also zumindest räumlich noch in die Darbietungen integriert.² Bei dieser Positionierung war die Trennung von Musik und Artistik noch nicht zur Gänze vollzogen, die Musik war noch selbstverständlicher Teil der Darbietung. Danach vollzog sich aber sehr bald ein bedeutsamer, im Grunde höchst symbolischer Akt des Wandels: Als die begleitende Musik aus der Manege an den Rand gedrängt und dadurch nahezu unsichtbar für das Publikum wurde, rückte das Visuelle stärker in den Vordergrund, während das akustische Moment in den Hintergrund trat und sich damit die reine Begleitfunktion der Musik auch hinsichtlich ihrer räumlichen Positionierung manifestierte.

Bei den ersten festen Bauten im Circusgewerbe orientierte man sich noch am architektonischen Vorbild der Theaterbauten: „*The interior of these amphitheatres or circuses was not dissimilar to that found in theatres of the same period.*“³ Daher brachte man zu dieser Zeit auch die Musik in einer Art Orchestergraben, der 1786 bei Astley erstmals nachweisbar ist⁴, unter: „*Nach dem Beispiel Hughes baute er an seinen Londoner Amphitheater eine Bühne an, und das Orchester brachte er zwischen Bühne und Arena unter.*“⁵ Nach VAN LINDONK war die Musik vorher bei Astley noch auf einem Platz oben über dem Geschehen untergebracht.⁶

Aus dem Jahr 1840 gibt es dann den ersten Nachweis aus England, dass der Orchesterplatz über dem Sattelgang genannten Artisteneingang postiert war. „*A feature that every circus had to provide was a space for the orchestra. In Thomas Cooke's Circus in the 1840s this was placed over one of the entrances to the ring, and this has proved the most satisfactory position.*“⁷ Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde dann auch in fast allen deutschen Circussen das Musikpodium über dem Sattelgang untergebracht.⁸

¹ Braun, H. 1999, 54

² vgl. u a. van Lindonk 1977, 8

³ Saxon 1978, 18

⁴ Hera 1981, 109

⁵ vgl. Hera 1981, 105

⁶ vgl. van Lindonk 1977, 8

⁷ Speaight 1980, 45

⁸ vgl. Kober 1942, 45 u. Guth 1997, Sp. 712

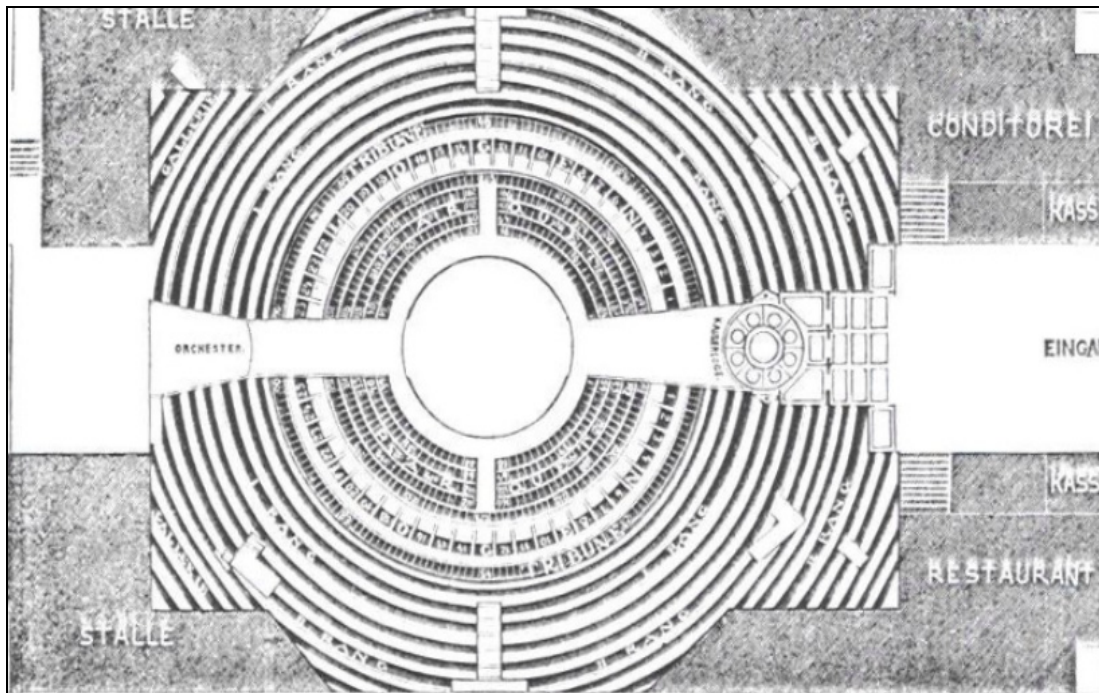


Abb.: Grundriss des Circus Renz von 1882⁹

In den Zeltcircussen des frühen 20. Jahrhunderts wurde die Platzierung über dem Sattelgang ebenfalls zur Norm. Im Jargon der Pfälzer Musikanten hieß dieser Platz „Musikantenpritsche“.¹⁰ Dieser erhöhte Platz ist vor allem für die Kapellmeister von Vorteil, um die Manege optimal überblicken zu können. Der Standort des Orchesterpodiums ist so gewählt, dass er dem Kapellmeister die bestmögliche Sicht sowohl für das Geschehen in der Manege als auch für die Luftnummern gewährt.¹¹ Gleiches gilt für den Schlagzeuger, der daher an einer für dieses Instrument ansonsten unüblichen Stelle vorne vor dem Orchester postiert werden muss. „Das Orchester sollte so sitzen, daß zumindest der Leiter, der Pianist und der Schlagzeuger die Darbietung optisch wie akustisch verfolgen können.“¹² Für die übrigen Musiker ist der freie Blick in die Manege nicht unbedingt erforderlich.

Circusmusik bedeutet für die Ausführenden - wie bereits aufgewiesen - Musizieren unter erschwerten Bedingungen. Beengte Platzverhältnisse am unmittelbaren Arbeitsplatz erschweren die Arbeit, und vor allem in den Zelten gab und gibt es Konstruktionen der Orchesterpodien, die nur mit dem Attribut abenteuerlich zu umschreiben sind. Im Circus Franz Althoff sah das 1946 so aus: „Wir Musikanten bauen unser Podium auf (...) Etwas skeptisch und sehr bescheiden äußere ich die Ansicht, für siebzehn ausgewachsene Musiker mit ihren Instrumenten und Noten schiene mir diese Konstruktion aus 8-cm-Kanthölzern mit viel zu hoch angesetzten Seitenverstrebenungen doch ein wenig schwach (...) Ich lasse mich überzeugen, dass es 'bisher ja auch gehalten' habe.“¹³

⁹ Klünner 1986, 49. Am linken Bildrand ist die Position des Orchesterpodiums eingezeichnet.

¹⁰ Mannweiler 1999, 72

¹¹ Parolari 1989, 1

¹² Wonneberg 1970, 271

¹³ Grunow 1984, 14

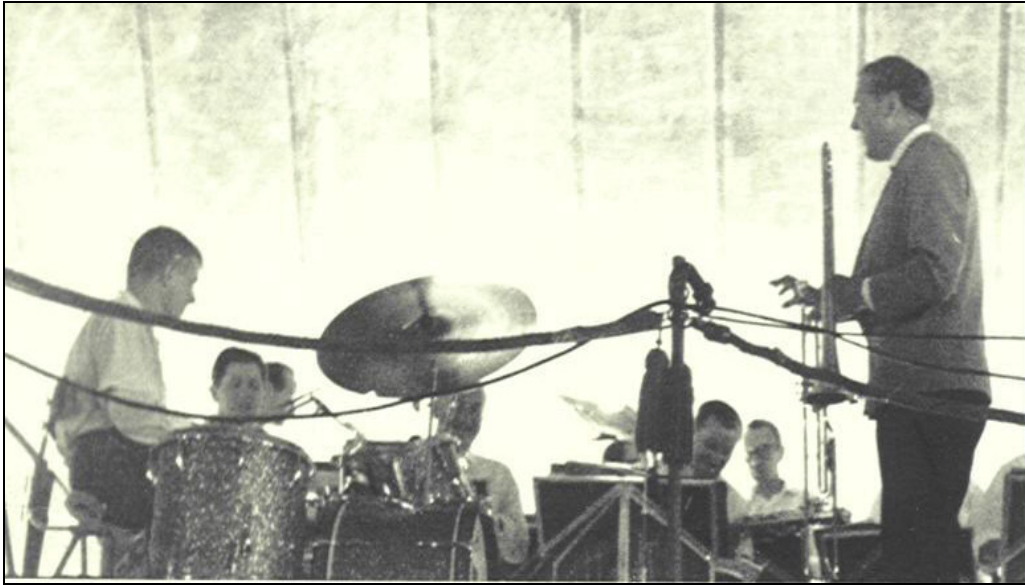


Abb.: Musiker auf dem Orchesterpodium im Circus Adolf Althoff um 1960¹⁴

Im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich das Podium der Musiker, das nach wie vor traditionell über dem Sattelgang liegt, immer weiter verkleinert. Selbst heutige Formationen von ca. acht bis zehn Musikern finden oft mit ihren Instrumenten und dem dazugehörigen Equipment auf den wenigen Quadratmetern nur knapp den benötigten Raum. Das zumeist direkt unterhalb des Zeltdaches liegende Musikerpodium bringt als weitere Erschwernis der Musizierbedingungen große Temperaturschwankungen mit sich, die nicht nur den Musikern, sondern auch zum Teil den Instrumenten zu schaffen machen. Im Sommer erschweren immens hohe Temperaturen von bis zu 45 Grad, die auf den Podien direkt unter dem Zeltdach keine Seltenheit sind, die Arbeit der Musiker: *„Den Trompetern und Posaunisten fließt der Schweiß vom Gesicht in die Mundstücke und so klingt's dann auch.“*¹⁵

Hin und wieder sind die Musiker nicht über dem Artisteneingang postiert, sondern daneben. Auch der Circus Sarrasani postiert sein Orchester seit 1997 neben dem Sattelgang, eine Veränderung, die als deutliche Verbesserung und als Indiz für einen größeren Stellenwert der Circusmusiker gewertet wurde: *„Heute entscheiden sich nicht nur die Direktionen für eine deutlich bessere Platzierung der Orchester, wie dies beispielsweise bei der Variété- und Circus GmbH Sarrasani festzustellen ist . (...) An exponierter Stelle, dort wo früher der zentral einzusehende Sattelgang die Aufmerksamkeit aller Zuschauer auf sich zog, befindet sich nun das geräumige und nur vier bis fünf Stufen hoch aufgebaute Sarrasani-Musikpodium (...)“*¹⁶

Deutlich aufgewertet präsentierte sich die Circusmusik auch im Circus Roncalli Anfang der 2000er Jahre: Eine eigens konzipierte Bühnentechnik ermöglichte mit Hilfe einer Hydraulikvorrichtung, das sehr aufwändig dekorierte und ungewöhnlich großzügig bemessene Musikpodium von seinem angestammten Platz über dem Sattelgang vorwärts nach unten in Richtung Manege zu bewegen, wo ihm dann die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums gewiss war. Circusdirektor Bernhard Paul begründete diese Neuerung wie folgt: *„Die Musik zum Beispiel war bei uns von Anfang an enorm wichtig, und sie ist immer besser geworden. (...) Wir müssen also zeigen, was wir haben, man muss unsere Musiker sehen. Bisher saßen sie versteckt irgendwo oben. Also habe ich eine Bühne entworfen, die hydraulisch runter- und nach*

¹⁴ Privatarhiv Otto Kolmsee

¹⁵ Grunow 1984, 26f

¹⁶ Bräuer 1987, 43

vorne fährt. Das Ding hat einschließlich Transportwagen 700000 Mark gekostet, aber auf einmal sind die Musiker in der Manege präsent und können mitspielen.“¹⁷ Von dieser Möglichkeit wurde ein- bis zweimal pro Vorstellung Gebrauch gemacht und das Orchester erhielt dann Gelegenheit, sein Können unabhängig von artistischen Vorführungen zu präsentieren. Inzwischen ist man davon jedoch wieder abgekommen, da die Publikumsresonanz auf die reinen Musikdarbietungen doch deutlich zu wünschen übrig ließ.

3.4.2 Kleidung

Bereits die Spielleute des Mittelalters waren recht auffällig gekleidet: „Nur war das allzu phantastische an ihrem geschmacke zu tadeln. Man sagte von einer auffälligen kleidung: die sollte ein spielmann tragen. Besonders liebten sie es, sich möglichst bunt herauszuputzen.“¹⁸ HAMPE charakterisiert das äußere Erscheinungsbild der Spielleute in ähnlicher Weise: „Wir hören auch mehrfach, wie solche Spielleute mit ausgesuchter Eleganz in kostbare Stoffe gekleidet waren, gewöhnlich jedoch zugleich mit besonderer Vorliebe für irgend eine phantastische Zuthat und für bunte, auffallende Farben (...)“¹⁹ Vor allem die Farbe rot wurde schon bei der spielmännischen Bekleidung im Mittelalter bevorzugt.²⁰ Eine auffällige Kleidung war zum Teil sogar behördlicherseits vorgeschrieben: „Eine der ältesten Reichspolizei-Ordnungen verfügt: daß alle Schalksnarren, Pfeifer, Spielleute, Landfahrer, Singer und Reimsprecher, eine besondere, leicht erkennbare Kleidung tragen sollten, damit die ehrlichen Leute sich desto leichter vor Schaden hüten und von ihrer Gemeinschaft absondern könnten.“²¹

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde von den Musikern in den größeren Circusunternehmen aus Frankreich zumeist einheitlich ein Frack getragen. Vom Vorbild der französischen Konkurrenten beeindruckt, legten dann auch deutsche Unternehmen auf das äußere Erscheinungsbild der Musiker größeren Wert.²² Da die in Armee oder Stadtdiensten beschäftigten Musiker in der Regel einheitliche Kleidung aufwiesen und sich durch diese Art Kleidung, die sich oft durch eine besonders farbige Gestaltung auszeichnete, deutlich von den Musikern niederer Klassen abhoben, strebten auch viele Circusse nach einheitlicher Kleidung für ihre Musiker. Nach und nach entstanden eigene, zum Teil fantasievoll gestaltete Einheitskleidungen, zunächst meist im Livree-Stil. Die entstehenden Uniformen entwickelten sich mehr und mehr zu Prestigeobjekten.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tendierte die Kleiderordnung nicht nur der Musiker, sondern auch des gesamten weiteren Circuspersonals mit Ausnahme der Artisten stark zum Militärischen. Die traditionelle, bis in die Anfangszeit des Circuswesens zurückreichende Verbindung zwischen dem Militärwesen und der circensischen Reitkunst dürfte hier von entscheidendem Einfluss gewesen sein. Die militärisch geprägten Uniformen der Musiker haben ihren Ursprung womöglich aber auch in der Praxis der vielen Militärorchester, die ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts - wie an anderer Stelle bereits berichtet - häufig für die Begleitung der Circusvorstellungen verpflichtet wurden. Jedenfalls entsprachen sie im deutschen Kaiserreich, zumal im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, auch dem Zeitgeschmack. So ließ auch Circusdirektor Carl Krone „ (...) für seine Musiker schicke Uniformen schneiden - weil alles, was das Publikum ans Militärische erinnert, gleichsam für

¹⁷ Bernhard Paul im Interview mit Petra Pluwatsch, Kölner Stadtanzeiger vom 12./13. Mai 2001

¹⁸ Stosch 1881, 11

¹⁹ Hampe 1902, 44

²⁰ vgl. Salmen 1960, 60 und Bachfischer 1998, 40

²¹ Beneke 1889, 30

²² vgl. Halperson 1926, 104

*Ordnung, Zucht und Disziplin bürgt.*²³ Die Sarrasani-Musiker traten sogar in original argentinischen Kavallerieuniformen auf.²⁴



Abb.: Werbeplakat für das Bläserkorps des Circus Sarrasani²⁵

Erst Mitte des 20. Jahrhunderts änderten manche Circusse die Musikerkluft, so z. B. der Circus Franz Althoff 1946. Dort trug man „(...) weinrote Anzüge mit draufgesteppten Goldlitzen. Dazu ein recht grobes, aber mindestens aus der Ferne todschickes perlgraues Hemd und einen Schlips von undefinierbarer Farbe.“²⁶ Später gab es dann für das gleiche Schau-Orchester zur optischen Aufwertung „(...) golden glitzernde Anzüge“²⁷. Die bunten Uniformen waren besonders wichtig bei Straßenparaden, da hier die Musiker in ihrer repräsentierenden Funktion wesentlich besser sichtbar waren als während der Vorstellungen.²⁸

Die Tradition militärisch anmutender Kleidung für die Musiker wurde erstaunlicherweise in vielen Circusunternehmen bis in die heutige Zeit bewahrt. Und in manchen Fällen erinnern die mit Glitzer- und Flitter-Accessoires versehenen Kreationen in ihren grell-bunten Farbgestaltungen noch an das Erbe alter Spielmannstraditionen.

²³ Kürschner 1998, 60

²⁴ vgl. von Hahnke 1952, 28

²⁵ Circus- und Varietéarchiv Marburg

²⁶ Grunow 1984, 14

²⁷ Grunow 1984, 31

²⁸ vgl. Lang 2002, 460

3.4.3 Notenmaterial

Zu den spezifischen Erfordernissen der Circusmusik gehört seit jeher die besondere Beschaffenheit des Notenmaterials. Um bei Wechseln im Programm die Reihenfolge der Musikstücke schnell ändern zu können, werden die Circusbegleitmusiken in aller Regel - wie bereits erwähnt – auf Einzelblätter notiert. *„Diese wurden bei Menagerien, Panoptiken, Marionettentheater, Varietés oder im Zirkus gebraucht, da die Musikanten dort äußerst flexibel sein mussten bzw. es war auf die Vorstellung abgestimmt.“*²⁹

Klagen über schlechtes, teils durch häufigen Gebrauch unlesbar gewordenes Notenmaterial wurden in der Fachliteratur seit Mitte des 20. Jahrhunderts geführt.³⁰ Das Notenmaterial ließ vor allem dann zu wünschen übrig, wenn Artisten eigene Noten mitbrachten³¹: *„Auf musikalischem Gebiet sind die meisten Artisten Laien. Das ist keine Schande, sondern eigentlich eine Selbstverständlichkeit, weil der Artist genug an sich selbst und an seiner Nummer zu arbeiten hat und seinen Stoß Noten daher sozusagen nur als 'notwendiges Übel' mit herum schleppt.“*³² Schlecht eingerichtetes Notenmaterial legt allerdings auch eine Geringschätzung der Musiker durch die Artisten nahe. Vor diesem Hintergrund sind Plädoyers von Kapellmeistern wie das folgende verständlich: *„Wenn viele Artisten doch einsehen wollten, daß sie nicht ohne Musiker arbeiten könnten, wenn viele Artisten ihre Repertoires in Ordnung hielten und es sich selbstverständlich dann auch verbitten könnten, dasselbe vollzukritzeln, wenn man zuletzt auch bedenken wollte, daß heute die Musiker künstlerisch als vollwertig anzusehen sind, wird diese Spannung zwischen Artist und Kapelle bald nachlassen.(...) Schreibt ausführliche Bezeichnungen ein, verlangt musikalisch nichts Unmögliches.“*³³

Gerade bei reisenden Artisten, die ihr Notenmaterial den Kapellen zur Verfügung stellen, zeigt sich oft als Problem, dass verschiedene Musiker jeweils ihre speziellen Einzeichnungen vorgenommen haben. Nicht selten fehlen dagegen die einfachsten Erklärungen zum Ablauf der Nummer. Tempoverschiebungen, Sprünge, ausgelassene Wiederholungen etc. werden oft nur abgesprochen und sind keineswegs immer eingezeichnet. Zum Teil liegt das sicherlich auch daran, dass artistische Darbietungen ebenfalls Veränderungen unterliegen, mal in gekürzter, mal in längerer Version dargeboten werden.

Das manchmal geradezu abenteuerliche Notenmaterial von Artisten, die in wechselnden Engagements arbeiteten, erschwert die Arbeit der Musiker ungemein:³⁴ *„Was nämlich den Musikern oft vorgesetzt wird, das sind keine Noten, das sind dreckige Papierfetzen. Zwischen den Noten befinden sich Hinweise auf Sprünge nach hinten und vorn, die mit schönen dicken blauen und roten Stiften hineingeschmiert sind, so daß vor lauter Farbe, Schmutz, Kniffen, Falten und Löchern keine Noten mehr zu sehen sind.(...) Am schlimmsten aber ist es, wenn gleich ganze Stimmen, und sogar die wichtigsten, überhaupt fehlen. Dann kommt immer als Entschuldigung, die Stimmen seien da oder dort zurückgeblieben, von den Musikern nicht zurückgegeben worden usw. (...) Leider schlagen sich Artisten manchmal jahrelang mit solch unvollständigem Notenmaterial herum.“*³⁵

²⁹ Engel 1985, 159. Die Einzelblattnotierung stellt im Übrigen ein wichtiges Merkmal zur Identifizierung circensischen Notenmaterials unter den Noten der Pfälzer Wandermusikanten dar, denn die einfachen Wander- bzw. Straßenmusikanten führten in der Regel gebundene Stimmbücher auf ihren Reisen mit.

³⁰ vgl. u. a. Moderato 1950, 9 u. Winter 1960, 1ff

³¹ Moderato 1950, 9

³² Bumm-Biekark 1947, 6

³³ Winter 1960, 2

³⁴ vgl. Kap. 3.2

³⁵ Bumm-Biekark 1947, 6

Circusmusik-Noten müssen, was Einzeichnungen usw. betrifft, entsprechend eindeutig eingerichtet werden. Idealerweise sind sie durchnummeriert und durch entsprechende Anmerkungen zusätzlich gekennzeichnet.³⁶ Alle Eventualitäten im Ablauf des Programms müssen berücksichtigt werden. Doch durch wechselnde Programmabläufe müssen diese Vereinbarungen oft auch geändert werden, was wiederum negative Folgen für die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Noten mit sich bringt: „*Ein großer Teil von Notenmaterial zu Artistenmusiken ist durch viele unsachgemäße Einzeichnungen leider so unübersichtlich geworden, dass eine korrekte Begleitung nicht möglich ist.*“³⁷

Diese Schwierigkeiten gaben sogar mehrfach Anlass zu Veröffentlichungen, die Ratschläge zur korrekten Einrichtung und für den Umgang mit circusmusikalischem Notenmaterial gaben. Ein Beispiel veranschaulicht, an welche Unwägbarkeiten aufführungspraktischer Natur im Voraus gedacht werden muss, um die notwendigen Voraussetzungen für eine einwandfreie Wiedergabe der Begleitmusik zu schaffen: „*In ihr (der Partitur; d. Verf.) müssen sämtliche auftretenden Zeichen wie Einschnitte, Wiederholungen, Ritardandi usw. übersichtlich und möglichst 'idiotensicher' eingezeichnet werden. Ein solches Material verhindert, daß bei eventuellen Unklarheiten der betreffende Musiker sich selber Einzeichnungen, wie zum Beispiel sogenannte Totenköpfe oder Brillen macht (...). Die Ausschrift des Stimmenmaterials sollte ein versierter Notenkopist übernehmen. Haltbares, recht steifes Papier und wasserfeste Notentusche sind dabei zu verwenden. Alle Stimmen sind am besten in einer stabilen Mappe untergebracht, auf deren Innenseite der Arrangeur die kurze Probenanweisung für den Kapellmeister eingefügt hat.*“³⁸

3.4.4 Zum Einsatz von Tonträgern in der Circusmusik

Kleinere Wandercircusse haben schon früh die Möglichkeiten der Technik erkannt und ihre Circusorchester durch Schallplatten- oder Tonbandaufnahmen ersetzt. Bereits 1938 wurden solche Verfahren und die damit verbundenen Einsparungen in der Circusbranche diskutiert: „*Die Lautsprecheranlage gestattet aber auch die besondere künstlerische Ausgestaltung jedes Zirkus- oder Varieté-Programmes ohne neue Kosten durch die (wie es beim Rundfunk heißt) 'Geräuschkulisse' mittels Schallplatte.*“³⁹ Geradezu euphorisch lobte man die Möglichkeiten, die das neue Medium eröffnete: „*Die 'Geräuschkulisse' kann zur besonderen künstlerischen Hebung und Untermalung vieler Programmnummern dienen. So können etwa aus der Zirkuskuppel herab - wie aus weiter Ferne klingend - exotische Gesänge usw. ertönen, wenn z.B. die Kamele, Zebras usw. in die Manege kommen. Motorengeräusche, Schiffssirenen, Eisenbahngeräusche, Straßenlärm usw. usw. können von besonderen Schallplatten (die im Handel zu haben sind) vermittelt werden. Und wiederum sei auf die Schallplatte hingewiesen, die sich die Direktion für geringes Geld selbst herstellen lassen kann und auf der sie vielleicht die Musik oder die Gesänge exotischer Truppen, die sie im Engagement hatte, aufzeichnen läßt, um sie später bei gegebener Gelegenheit als 'Geräuschkulisse' zu verwenden. Die Möglichkeiten, eine Lautsprecheranlage vorteilhaft auszuwerten, sind in der Tat fast unbegrenzt.*“⁴⁰

Den totalen Verzicht auf Circusmusiker konnte man sich zu diesem Zeitpunkt jedoch in Fachkreisen noch nicht vorstellen: „*(...) es soll beileibe keinem Unternehmen hiermit empfohlen werden, an Stelle guter Musik bloß Schallplattenkonzert mittels Lautsprecher zu übertragen. Allerdings kann mit dessen Hilfe in vielen Fällen, wo am Etat gespart werden muß, auf gute und*

³⁶ vgl. Winter 1960, 1f

³⁷ Wonneberg 1970, 267

³⁸ Wonneberg 1970, 267

³⁹ Berkun 1938, 7

⁴⁰ Berkun 1938 7f

*billige Weise Unterhaltungsmusik während der Tierschau gegeben werden, ohne daß die Circusmusiker, die ja nach Üblichkeit zumeist auch noch anderer Arbeit nachzugehen haben, von dieser Arbeit fortgezogen oder über Gebühr in Anspruch genommen werden müssen. Das musikalische Repertoire, daß ja beim Wanderzirkus schließlich doch stets eine gewisse Begrenzung erfahren muß, wird durch Schallplatte und Lautsprecher in hervorragender Weise ergänzt.*⁴¹ In den 1950er Jahren war die Entwicklung dann so weit fortgeschritten, dass man erstmals befürchtete, das Tonband könne die Circusorchester auf Dauer völlig verdrängen. Leidenschaftliche Proteste waren die Folge: *„Wenn auch nicht bestritten werden kann, dass Artisten langwierige und oft mühselige Proben sparen, wenn sie mit einem eigenen ‘Orchester’ im Gepäck reisen, so geht das Fehlen einer Originalkapelle doch auf Kosten der Gesamtvorstellung.*⁴²

Einen entscheidenden Einschnitt in der Geschichte der Circusmusik kennzeichnet dann das Jahr 1977. In diesem Jahr verzichtete Franz ALTHOFF jun. bei der Neugründung des Circus Williams-Althoff völlig auf ein Circusorchester und ließ stattdessen die Musik von Tonbändern abspielen⁴³, was er wie folgt begründete: *„Als ich meinen Zirkus konstruierte, schien mir ein Circusorchester viel zu aufwendig, zu teuer und meist auch zu schlecht.*⁴⁴ Damit existierte erstmals ein Großcircus ohne Orchester. Bereits 1979 prophezeite der Kapellmeister Otto Kolmsee vom Circus Krone: *„Wir gehen sicher denselben Weg wie die Eisrevue. Da ist man auch zuerst sturmgelaufen gegen die Musik vom Band, die natürlich billiger für den Veranstalter ist als ein Orchester. Heute hat man sich schon daran gewöhnt. Ich gebe den Zirkuskapellen vielleicht noch fünf oder sechs Jahre, dann hören wir bei uns nur noch Musikkonserven.*⁴⁵ Die Voraussage Kolmsees schien sich in den Folgejahren zu bestätigen. Allerdings lehnte die Direktorin Frieda Sembach-Krone im gleichen Interview wie Kolmsee noch 1979 einen Verzicht auf das Circusorchester mit folgenden Worten rigoros ab: *„Der Zirkus hat seine eigene Atmosphäre nicht zuletzt durch die live gespielte Musik. Wir akzeptieren die Technik, soweit sie artistische Leistungen fördert und attraktiver macht. Wo sie Atmosphäre zerstört, und das würde geschehen, wenn es morgen kein Zirkusorchester mehr gäbe, lehne ich die Technik ab.*⁴⁶

Nur ein knappes Jahr später waren diese Grundsätze bereits über Bord geworfen, und der Zirkus Krone folgte als erster deutscher Großcircus dem Beispiel Althoffs und ersetzte sein Orchester zu Beginn der Sommersaison 1980 durch Musik vom Band. Andere Großunternehmen wie z. B. Sarrasani folgten wenig später.⁴⁷ 1981 hatte sich die Meinung zu Tonkonserven im Circus Krone grundlegend gewandelt, denn schließlich *„ (...) ist die gesamte Musik zum Programm der Sommertournee auf Kassetten und CD gespeichert und wird mittels hochmoderner, elektronisch gesteuerter Lautsprecher- und Verstärkeranlagen wiedergegeben. Das garantiert einen vollen Orchesterklang, den ein heutiges Circusorchester so kaum erbringen kann; vor allem aber sind die Frische und ein ungemindert Tempo der Musikdarbietungen gewährleistet.*⁴⁸ Beim Circus Krone verweist man gerne auf die Professionalität und gehobene Qualität der Einspielungen. *„Die Toneinspielungen für diese Tournee gestaltete das weltweit bekannte Orchester Hugo Strasser. Diesem Rhythmus, diesem Sound kann keiner widerstehen - und so sind im Verlauf der folgenden Jahre regelrechte Klangsinfonien entstanden (...) Diese Art von Circusmusik ist Bestandteil des modernen Managements bei Krone, das sich bei allem Traditionsbewusstsein stets in die Gegebenheiten und Erfordernisse der Zeitläufe einzuordnen verstand.*⁴⁹ Es erscheint

⁴¹ Berkun 1938, 7

⁴² Deutsche Circuszeitung, März 1957, o. S. ; zit. nach Circus-Zeitung 3/2007, 26

⁴³ vgl. Kap. 1.2.6.3

⁴⁴ Althoff/Behle/Gölke 1982, 129

⁴⁵ Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

⁴⁶ Sembach-Krone, zit. nach Schellen 1979, 194

⁴⁷ vgl. Günther 1986, 220

⁴⁸ Kürschner 1998, 367

⁴⁹ Sembach-Krone, zit. nach Kürschner 1998, 367

jedoch fraglich, ob die Entscheidung des Unternehmens Krone gegen ein Orchester tatsächlich von künstlerischen Überlegungen beeinflusst wurde und wird, denn dass damit auch ein Teil ursprünglicher Circusatmosphäre verloren geht, gesteht man selbst bei Krone durchaus ein.⁵⁰

Fast zeitgleich mit der oben geschilderten Entwicklung sorgte der Circus Roncalli, dem sein endgültiger Durchbruch im Sommer 1980 gelang, für eine deutliche Belebung der Circusmusik-Szene. Hier setzte man auf ein Circusorchester als wichtigen Bestandteil des Konzeptes und räumte diesem - wie teilweise schon angesprochen wurde - wieder einen größeren Rahmen innerhalb der Vorstellungen ein.⁵¹ Der Erfolg Roncallis in den folgenden Jahren bestätigte die Richtigkeit dieses Konzeptes und führte zu einer deutlichen Aufwertung der Circusorchester. Lediglich in kleineren Unternehmen sind Tonbänder - bzw. CDs oder neuerdings MP3-Dateien - heute zur Regel geworden. Jene Großcircusse, die den Versuch wagten, ohne Circus-Orchester auszukommen, kehrten nach und nach - mit Ausnahme des Circus Williams-Althoff und des Circus Krone, der bei seinen Sommertourneen nach wie vor auf Orchesterbegleitung verzichtet - wieder zur Live-Musik zurück. Der Grund hierfür ist sicherlich auch in der mangelnden Akzeptanz der vorher aufgezeichneten Musik durch das Publikum zu suchen.

Denn selbst noch so professionell gestaltete Tonaufnahmen können die komplexen Funktionen der Circusmusik nur unzureichend erfüllen. Nicht nur, dass mit der Verwendung von Klangkonserven ein unersetzlicher Verlust an originärer Circusromantik einhergeht: Sie sind für den Einsatz im Circus auch äußerst unpraktikabel, weil die nötige Anpassung der Musik an das Circusgeschehen verloren geht. *„Ein Tonband ist außerdem nie so flexibel wie eine Kapelle. Akzente können nicht gesetzt werden, und auf außergewöhnliche Abläufe in der Nummer kann nur schwer reagiert werden.“*⁵² Franz ALTHOFF jun. war sich dieser Problematik durchaus bewusst, er glaubte aber, durch die gleichzeitige Verwendung mehrerer Tonbänder hier eine Lösung gefunden zu haben: *„Ich habe sehr viele Abspielgeräte und sehr viele Cassetten. Dadurch bin ich total flexibel. (...) Es funktioniert selbst dann, wenn der geplante Ablauf im Programm durcheinandergerät. Dann läßt man eben eine Cassette weg oder zieht eine andere vor. Alles liegt ja auf verschiedenen Maschinen abrufbereit.“*⁵³ Inzwischen ist es eine übliche Praxis, mit mehreren Abspielgeräten zu arbeiten, wobei zeitliche Marginalien mit eingeplant werden, indem die Musikstücke immer wesentlich länger als Tonaufnahme vorhanden sind als unbedingt bei regulärem Verlauf der Darbietung notwendig. Harte, abrupte Brüche lassen sich aber auch so kaum vermeiden. Der Vorteil für die Artisten besteht bei vorproduzierter Musik natürlich darin, dass beispielsweise das Tempo oder auch die Lautstärke bzw. die Dynamik ihrer Begleitmusik stets konstant bleiben, da immer dieselbe Musik in gleichbleibender Qualität zu hören ist. Christel Sembach-Krone behauptet ferner: *„So schnell kann kein Orchester drei Stunden lang spielen und dabei exakt die Tempi und die Melodien wechseln!“*⁵⁴

Meine eigenen Beobachtungen decken sich mit den optimistischen Einschätzungen Althoffs und Sembach-Krones keineswegs. Die Circusmusik vom Band wirft nach wie vor die oben angesprochenen Probleme auf. Gerade die Variation der Tempi und ihre Anpassung an die Tagesform der Artisten oder Tiere ist eben so nicht möglich. Der synchrone Ablauf von Musik und Artistik gelingt hierbei in der Regel weitaus seltener als bei Live-Musik. Für den Artisten bedeutet es zudem, dass nun er sich der Musik anpassen muss, was ihn um ein gewichtiges Stück seiner künstlerischen Freiheit bringt. Tierdressuren, bei denen Rhythmus und Metrum der Musik

⁵⁰ Bei so vielen angeblich positiven Effekten der Tonkonserven stellt sich die Frage, warum der Circus Krone in der Winterspielzeit ebenso wie bei besonders wichtigen Galaveranstaltungen (z. B. bei der alljährlich vom Bayerischen Rundfunk produzierten Fernsehshow „Stars in der Manege“) nach wie vor auf Live-Musik setzt.

⁵¹ vgl. Paul 1991, 164 u. Parolari 2003, o. S.

⁵² Schwarz, zit. nach Schütte 1981, 82

⁵³ Althoff/Behle/Gölke 1982, 129

⁵⁴ Kürschner 1998, 367

auf die variablen Bewegungen abstimmbare sind, werden durch die Bandmusik fast unmöglich. Artisten bevorzugen daher überwiegend live gespielte Musik, was das gewichtigste Argument für die Bedeutung der Circusmusik ist.

An dieser Stelle sei nochmals ein Vergleich zur Stummfilmpraxis erlaubt: Hier unternahm man ähnliche Versuche, die aber wegen zu großer ästhetischer Einbußen bald aufgegeben wurden: „(...) die gleichzeitige Präsentation eines Musikstückes von einem Grammophon und eines stummen Films (...) war ab 1913 deshalb beendet, weil die musikalischen Begleitungen stummer Filme inzwischen ein solches künstlerisches Niveau erreicht hatten, dass die Schwächen in der Synchronführung von Schallplatte und Film in den Tonbildern als zu großer Mangel gegenüber den live von einem Pianisten oder einem Instrumentalensemble synchron begleiteten Stummfilmen empfunden wurden.“⁵⁵ Diese Probleme, die anfangs selbst die Begleitung des im zeitlichen Ablauf klar definierten Mediums Film bereitete⁵⁶, potenzieren sich natürlich noch durch die letzten Endes unvermeidbare Unkalkulierbarkeit der zeitlichen Abfolge circensischer Vorführungen.

Allerdings gilt in der Branche heute vereinzelt auch die Devise: Lieber eine gute Aufnahme als ein schlechtes Orchester. Oft liegt der Einsatz von Tonaufnahmen aber auch in der Musikauswahl der Artisten begründet. Allzu ausgefallene Musikwünsche sind von den in der Regel mit höchstens zehn Musikern besetzten Circusorchestern selbst bei noch so ausgefeilten Arrangements nicht zu realisieren. Daher hört man heute auch in Unternehmen mit Orchestern häufig eine Mischung aus Tonaufnahmen und Live-Musik. Einige Unternehmen versuchen auf anderem Weg einen Kompromiss der beiden Lösungen, indem sie die Musik vom Band durch einen Schlagzeuger ergänzen, um die Probleme der Bandmusik mit Hilfe der Akzente, die das Schlagzeug setzt, zu verringern.⁵⁷ Tatsächlich kann so stellenweise ein Live-Effekt vorgetäuscht und zumindest Trommelwirbel und Beckenschläge zur Unterstützung und akustischen Untermalung eingebaut werden. Allerdings reduziert sich dabei die Aufgabe des Schlagzeugers im Prinzip auf die eines Geräuschemachers, wie man sie von der Stummfilm- oder Hörspielbegleitung her kennt. Nach der gleichen Praxis verfährt im Übrigen mittlerweile der Circus Krone. Relativ optimal umgesetzt wird diese Verfahren auch momentan im Circus Charles Knie. Doch ersetzt dies natürlich kein komplettes Circusorchester, zumal Schwankungen in Tempo und Dynamik auch bei dieser Variante nicht möglich sind. Historisch betrachtet schließt sich hier ein Kreis: Denn der Circuspionier Astley begann einst mit einem einzigen Trommler als musikalische Begleitung.

Dort, wo vorproduzierte Musik zu perfekt auf die artistischen Inhalte abgestimmt wirkt, ist dies auch wiederum nicht optimal, wenn man traditionelle Circusatmosphäre erzeugen möchte. Hierfür sind „lebende“ Musiker unabdingbar, die sich z. B. unweigerlich der Tagesform der Artisten und allgemeinen Stimmungen anpassen: „An einem Regentag fühlen wir uns alle ziemlich müde - die Artisten, die Musiker und das Publikum. Dann wird auch die Musik ein bisschen 'müde'. An einem anderen Tag ist das umgekehrt.“⁵⁸

Kontroverse Diskussionen, die das Für und Wider des Einsatzes von Tonträgern abwägen, beschäftigen auch heute noch die gesamte Circusbranche. Das Argument besserer Musikqualität durch Einspielung von Tonaufnahmen wird meines Erachtens allein schon durch einen nicht auszugleichenden Verlust an originärer Live-Atmosphäre bei Verzicht auf ein Orchester

⁵⁵ Kloppenburg 2000, 19

⁵⁶ In der Filmmusik konnten die genannten Probleme sehr bald aufgrund der technischen Weiterentwicklung im Synchronisationsverfahren von Ton- und Bildspur ausgeräumt werden. Doch die „Bildspur“ des Circus, sprich das Geschehen in der Manege, lässt sich nach wie vor nicht in präzisen Zeiteinheiten planen bzw. messen.

⁵⁷ vgl. Schulz/Ehlert 1988, 67. Als Erfinder dieser Methode gilt der Schweizer Cirque Gruss.

⁵⁸ Jan Majer, poln. Kapellmeister; zit. nach Wahlberg 1981, 11

aufgehoben. Natürlich ist die Live-Musik im Circus nicht von Fehlern und Schwächen frei, doch macht das auch einen erheblichen Teil ihres Reizes aus. Und gerade im Circus, wo man seit jeher auf „handgemachte“ und ehrliche Arbeit ohne Netz und doppelten Boden vertraut, ist eine technisierte Form der Musikbegleitung wohl fehl am Platz. Da jede Circusvorstellung trotz aller Proben immer einen Rest an Unwägbarkeiten behält und der genaue Ablauf niemals im Detail berechenbar ist, steht auch die Musik immer wieder vor der Herausforderung, sich dem unkalkulierbaren Ablauf anzupassen. Und diesen Anspruch kann nur live gespielte Circusmusik optimal erfüllen.

3.5 Circusmusik als musikalischer Gattungsbegriff

Die Schwierigkeiten, die Circusmusik als Gattung klar zu definieren, zeigen sich bei allen Autoren, die diesen Versuch unternehmen. GUTH z. B. erkennt Circusmusik nicht als eigenständige Gattung an und trennt eindeutig die Begriffe Circus und Musik. Er vermeidet sogar die Bezeichnung Circusmusik und bedient sich stattdessen des Terminus '„Musik im Zirkus“'. Er geht dabei allerdings von einem sehr eingegengten Gattungsbegriff aus, der die Eigenständigkeit einer Musik als Voraussetzung für ihren ästhetischen Wert impliziert, und bewegt sich damit in jenem veralteten Diskurs, der letztlich zur Dichotomie von unterhaltender und ernster Musik geführt hat.

Selbstverständlich ist auch der Kontext, in dem eine Musik produziert wird, entscheidend und darf bei der Definition einer Gattung keinesfalls außer Acht gelassen werden. Auch Aufführungsparameter sind ein ganz wesentliches Definitionsmerkmal für Gattungen. Gerade sie geben Gattungen oft ihren spezifischen Charakter. Ob man alle Circusmusik losgelöst aus ihrem Umfeld sofort als solche erkennt, kann also kein Kriterium sein. Denn diese Bedingung erfüllen längst nicht alle anerkannten musikalischen Gattungen. Ebenso gut wie der Circusmusik könnte man sonst einer Gattung wie der Filmmusik, oder genau genommen fast allen ebenfalls primär funktional ausgerichteten Gattungen, eine Eigenständigkeit absprechen. Die Hörer einer Musik denken stets unwillkürlich einen Kontext hinzu. Begründungen für Gattungszuordnungen funktionieren im Prinzip nur durch kontextuale Elemente. Denn wer wollte z. B. Filmmusik - wie oben angedeutet - ohne Film als solche identifizieren, falls er sie nicht bereits einmal im filmischen Kontext gehört hat?

Dennoch ist die spezielle Aufführungspraxis der Circusmusik nicht ihr einziges Erkennungsmerkmal. Es gibt darüber hinaus, wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, durchaus auch einige innermusikalische Merkmale, die Circusmusik als solche identifizieren lassen. Wie könnte sonst Circusmusik, die nicht im Circus dargeboten wird - z. B. auf Tonträgern - häufig trotzdem als solche erkennbar sein? Allein aufgrund außermusikalischer Attribute ist dies nicht möglich. Musikimmanente Faktoren der Gattungszugehörigkeit sind bereits bei der Analyse musikalischer Determinanten der Circusmusik vorgestellt worden.¹ Dort zeigte sich u. a., dass Circusmusik musikalisch klar determiniert ist durch ihre formalen Besonderheiten. Zwar erscheint sie auch hier schwer greifbar, da sie ein großes formales Spektrum anbietet, jedoch wird zum Beispiel Musik, die unvermittelt abbricht und einen Trommelwirbel mit anschließendem Tusch folgen lässt, sicherlich zweifelsfrei als Circusmusik identifizierbar. Die Circusmusik ist zwar offen wie kaum eine andere Gattung, und ihr schier unüberschaubares potentiell Repertoire mag verwirren: Dennoch zeigt das Circusmusik-Repertoire mit Spezialformen wie der Applausmusik typische Erscheinungen, die es so nur in der Gattung Circusmusik gibt. Weitere Charakteristika wie z. B. die Dominanz der Rhythmusinstrumente bezüglich des Klangbildes oder die außerordentlich schnellen Tempi in der Circusmusik definieren diese als eigenständige Gattung. Zudem sind die Funktionen der Circusmusik zum Teil sehr spezifisch. Die Einsatzmöglichkeiten von Musik sind dabei quasi unbegrenzt, je nach dem individuellem Charakter der artistischen Darbietung.

¹ vgl. Kap. 3.3

3.5.1 Wechselbeziehungen der Circusmusik zu verwandten Musikgattungen

Im Schaugewerbe hat Musik seit jeher eine Rolle gespielt und zahlreiche Wechselbeziehungen zu anderen Gattungen sind nachweisbar.² Die neuzeitliche Circusmusik kann durch ihre funktionsgebundenen und aufführungspraktischen Bedingungen als beispielhaft für eine Musik angesehen werden, deren wesentliche Funktionen darin bestehen, einzelne Elemente einer Aufführung nicht nur wirkungsvoll zu begleiten, sondern vor allen Dingen auch der Gliederung und Zusammenfügung dieser Elemente zu einem Ganzen durch ihren musikalischen Aufbau Struktur zu verleihen. Womöglich hat die Circusmusik als Vorläufer hier in den folgenden Jahrhunderten auch einen Beispielcharakter gehabt für andere, später entwickelte Formen musikalischer Begleitung. Zu nennen wären hier neben Live-Aufführungen verschiedenster Art von der Revue bis hin zur Karnevalssitzung auch Praktiken der Stummfilmbegleitung bzw. der späteren Filmmusik beim Tonfilm. Sogar heutige Unterhaltungsshows im Fernsehen übernehmen Strukturschemata, die denen des Circus verblüffend ähneln, von der musikalischen Begleitung beim Auftritt und Abgang der Showgäste, welche durch kurze Musikstücke hinein- bzw. hinausgeleitet werden, bis hin zu tusch-ähnlichen Jingles bei besonderen Höhepunkten.

Jede nach ähnlichen funktionalen Mustern eingesetzte Musik wie in den oben genannten Beispielen weist deutliche Parallelen zur Circusmusik auf - nicht nur hinsichtlich struktureller und dramaturgischer Funktionen, sondern vor allem auch im Hinblick auf die durch diese Funktionen bedingte praktische Umsetzung. Diese besonderen Gegebenheiten prägen nicht zuletzt auch den Charakter der Kompositionen. Im Folgenden werden nun die verwandtschaftlichen Beziehungen und Parallelen zu jenen Gattungen eingehender untersucht, deren Nähe zum Circuswesen besonders augenfällig erscheint.

3.5.1.1 Ballettmusik

Die Spielleute, Gaukler und Komödianten des Mittelalters präsentierten zur Musik in erster Linie tänzerische Vorführungen. Schauspiel, Tanz, Musik und Akrobatik waren zu dieser Zeit besonders eng miteinander verknüpft.³ Betrachtet man die Entstehungsgeschichte des Balletts und des Circus, so verwundert es nicht, dass Wechselbeziehungen zwischen den beiden Genres bestehen. Die enge Verwandtschaft belegt u. a. ein Eintrag im Artistenlexikon SALTARINOS von 1895 im Zusammenhang mit der Schilderung der traditionsreichen Artistendynastie Schreiber: *„Schreiber, alte Artistenfamilie, aus Oesterreich stammend, ursprünglich keine Reiterdynastie, sondern eine Balletttänzer-Generation, wie ja das Ballett oder vielmehr der Tanz die Grundbeschäftigung, die Ausgangskunst der meisten unserer berühmten alten Artistenhäuser bildete.“*⁴

Sowohl Tänze der Artisten wie auch tänzerische Elemente in Darbietungen mit entsprechend dressierten Tieren weisen auffällige Parallelen hinsichtlich der musikalischen Begleitung auf. Die um 1600 entstandene Kunstform des Balletts ist zwar älter als der neuzeitliche Circus, besitzt aber im Wesentlichen die gleichen Vorläufer. Pantomimische Schaustücke, die im Circuswesen noch bis in das 20. Jahrhundert hinein eine große Rolle spielten, waren auch für die Geschichte des Balletts die ursprüngliche und prägende Großform. *„Wichtig für die Entwicklung des Balletts waren die Intermedien (Zwischenspiele), im 15. Jahrhundert aufkommende dramatische Darstellungen mit selbständiger Handlung. Sie waren mit Chören und Tänzen*

² Robbe 1941, 1

³ vgl. Kap. 1.1.1

⁴ Saltarino 1895, 183

*ausgestattet, je nach Gelegenheit handelte es sich um Pantomimen, Maskeraden oder Musikstücke.*⁵

Für den Circus wie für das Ballett war insbesondere der Einfluss der *commedia dell'arte* entscheidend. Dieses Jahrmarktstheater mit seinen Pantomimen darf als Vorläufer beider Gattungen angesehen werden. Sogar berühmte Balletttänzer nahmen ihre Anfänge auf dem Jahrmarkt. Zum Beispiel präsentierte die Pionierin des Handlungsballetts, Marie Sallé, ihre ersten Darbietungen auf Jahrmärkten.⁶ Später tauchten dann auf Jahrmärkten Tänzer auf, die das höfische Ballett zum Teil kopierten. Ein interessantes Detail dabei ist, dass - wie erwähnt - die Tänzer aus dem niederen Volk als Springer bezeichnet wurden⁷, so wie auch die ersten Circusakrobaten. Die Ballette auf den Jahrmärkten enthielten zumeist auch akrobatische Elemente und wurden im Übrigen lange Zeit, was auch für die Ballette an den Fürstenhöfen gilt, nicht auf Bühnen getanz, sondern - auch hier eine Parallele zum Circus - auf freien Plätzen dargeboten.⁸ Umgekehrt reüssierten die Komödianten der Jahrmärkte vielfach als Protagonisten in den Opernballetten.⁹

Erste Circusprogramme enthielten - wie erwähnt - in aller Regel tänzerische Darbietungen. Auch die Tierdressuren wurden häufig von tänzerischen Vorbildern inspiriert. Interessanterweise lassen sich zahlreiche Entlehnungen des circensischen Wortschatzes aus dem Vokabular des Balletts nachweisen. Begriffe wie *Pas de Deux*, *Cadence* oder *Piafe* werden noch heute im Circusgewerbe bei Pferdedressuren verwendet. Die ersten Pferdedressuren zu Musik fanden als Anlehnung an das menschliche Ballett statt. Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konnte sich dieses Genre als Unterhaltungsform etablieren: *„Eine Abart des Balletts war das zuerst in Florenz aufkommende Pferde- und Roßballett. Es erfreute sich etwas später, außer in Paris, am Hof zu Wien großer Beliebtheit. Die heutige Wiener Hofreitschule darf als Erbe des barocken Pferdeballetts bezeichnet werden. Da diese Pferdeballette vornehmlich im Freien aufgeführt wurden, wurden sie von Musik begleitet, deren Instrumentation sich den akustischen Gegebenheiten anpaßte. Trompeten und Schlaginstrumente wurden bevorzugt.*“¹⁰ Lully (1632-1687) schrieb beispielsweise Musik zu den Pferdeballetten, die am französischen Königshof aufgeführt wurden.

Was die musikalische Struktur angeht, steht die Entsprechung von Bewegung und Musik als ästhetisches Ziel in beiden Gattungen im Vordergrund. Insbesondere dramaturgische und syntaktische, aber auch atmosphärische Funktionen werden hierbei von der Musik übernommen. In frühen Balletten venezianischer Opern wurden häufig die einzelnen Figuren vom Orchester entsprechend gekennzeichnet und charakterisiert, indem z. B. einzelnen Masken ganz bestimmte Melodien zugeordnet wurden.¹¹ Allerdings ist bezeichnend für die Nachrangigkeit des Balletts unter den musikalisch ernst genommenen Gattungen, dass im 18. Jahrhundert teilweise die Komposition der Ballettmusiken in Opern noch an untergeordnete Musiker delegiert wurde.¹² Noch in den Handlungsballetten zu Beginn des 19. Jahrhunderts dominierte in musikalischer Hinsicht ein Pragmatismus, der - ähnlich wie in der Circusmusik - auf gerade aktuelle Sujets zurückgriff und die Semantisierung nonverbaler Aktionen durch die Verwendung musikalischer Schlüsselreize bevorzugte.¹³

⁵ Liechtenhan 1990, 14

⁶ vgl. Liechtenhan 1990, 48ff

⁷ vgl. Liechtenhan 1990, 19

⁸ vgl. Liechtenhan 1990, 22

⁹ vgl. Nettel 1927, 30

¹⁰ Liechtenhan 1990, 44

¹¹ vgl. Nettel 1927, 31

¹² vgl. Nettel 1927, 31

¹³ vgl. Oberzaucher-Schüller 1997, Sp. 320

Berühmte Choreographen und Ballettmeister waren auch für den Circus tätig: Schon für Astley arbeitete der seinerzeit weltberühmte Vestris¹⁴, bei Renz choreographierte zumeist August Siems die pantomimischen Schaustücke.¹⁵ Im Circus Busch wurden 1899 bei der Pantomime „Persien“ die „Tänze arrangirt von dem Kgl. ital. Hof-Ballettmeister Ottavi“¹⁶, und selbst Georges Balanchine übernahm in den 1940er Jahren Choreographien für den amerikanischen Circus Barnum & Bailey. Das Ballett „Le Bouef sur le Toit“ von Darius Milhaud wurde sogar von den Fratellinis und den Clowns vom Circus Medrano uraufgeführt.¹⁷ Umgekehrt wurde der Circus auch als Sujet fürs Ballett entdeckt, so z. B. von Eric Satie, Léonide Massine und Jean Cocteau für das Ballett „Parade“ (1917).

Das Circusmusikrepertoire wurde nicht zufällig zu allen Zeiten sehr stark aus der zeitgenössischen Tanzmusik gespeist bzw. von ihr inspiriert: Ob Quadrillen oder Kontratänze im 18. und 19. Jahrhundert, ob neue Modetänze aus Amerika zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder die südamerikanischen Rhythmen nach 1950 bis hin zu Discomusik und Dancefloor unserer Zeit - immer wieder greift die Circusmusik auf betont rhythmisch-tänzerische Werke zurück oder imitiert deren Stil in eigenen Kompositionen.

3.5.1.2 Filmmusik

Erste öffentliche kinematographische Vorführungen waren seit ca. 1895 nach technischer Weiterentwicklung der ersten Apparaturen möglich. In dem Berliner Varieté „Wintergarten“ führten die Brüder Max und Emil Skladanowsky am 1. November 1895 mit ihrem „Bioskop“ die ersten lebenden Bilder vor. Wenig später, im Dezember des gleichen Jahres, präsentierten die französischen Brüder Auguste und Louis Lumière in Lyon der Öffentlichkeit ihren „Cinematographen“.¹⁸ Vorreiter dieser Entwicklung waren Großillusionierungstechniken wie Dioramen und Panoramen¹⁹, deren Vorführungen bereits seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts auch im Rahmen von Circusvorstellungen belegt sind.²⁰ Solcherlei Präsentationen erfreuten sich großer Beliebtheit. *„Auf den Marktplätzen der Städte, in Zirkuszelten, in Caféhäusern und Kneipen, in den Theatern des Varietés, der Music Hall und des Vaudeville bildete sich eine neue Haltung, eine Disposition plebejischen Vergnügens heraus: die Schaulust.“*²¹

Die ersten Stummfilme avancierten sehr schnell zum populären Massenvergnügen, und die Stätten ihrer Aufführungen, die sich erst mit Beginn der Zwanziger Jahre auf Lichtspieltheater bzw. Kinos im heutigen Sinne konzentrierten, waren zunächst neben festen Etablissements wie Vaudeville- oder Varietétheatern der Jahrmarkt mit seinen Schaubuden und - was gerne übersehen wird - sehr oft auch Circuszelte.²² Letztere eigneten sich vor allen Dingen deshalb ganz besonders, da zunächst überhaupt nur sehr wenige Filme existierten, so dass wandernde Unternehmen mit wechselndem Publikum natürlich die wesentlich geeignetere Form zur Verbreitung dieses neuen Mediums darstellten und Mobilität - zunächst - ein entscheidendes Kriterium war, welches auch viele Circusse erfüllten. So erfuhr das neue Medium vorerst überwiegend durch das fahrende Volk seine Verbreitung. *„Filme, die in mehreren Vorstellungen gelaufen waren, konnten nicht beliebig durch neue ersetzt werden, daher musste sich ihre*

¹⁴ vgl. Hera 1981, 108

¹⁵ vgl. Anschlagzettelsammlung der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹⁶ Programmheft Circus Busch von 1899, Archiv des Circusmuseums Preetz

¹⁷ vgl. Krieger 1998, 9

¹⁸ vgl. Brandt 1984, 87

¹⁹ vgl. Kloppenburg 2000, 15

²⁰ vgl. Zielinski 1984, 54 u. Korte/Faulstich 1984, 13

²¹ Zielinski 1984, 54

²² vgl. Korte/Faulstich 1984, 15

Vorführung an einem Ort auf nur sehr kurze Zeit beschränken. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass die ersten Unternehmen der reproduzierenden Kinematographie Wandertheater waren, die sich fast alle im Besitz von Einzelpersonen oder Schaustellerfamilien befanden.²³



Abb.: Deutsches Wanderkino von 1898²⁴

Zusätzlich waren diese ersten Filme nur von sehr begrenzter Dauer, was dazu führte, dass sie als alleinige Attraktion nicht ausreichten und zumeist in ein Programm weiterer Schaustellungen und Darbietungen integriert werden mussten. „Die Filme, die dort gezeigt wurden, bestanden zunächst ausschließlich aus einzelnen Szenen, die, zusammengeklebt, ein Programm von 15-30 Minuten ergaben.“²⁵ Daher ähnelten sie in ihren Konzeptionen auch den in einzelne Nummern gegliederten Auftritten im Circus. „Das Kino (...) übernahm die Stoffe der Schausteller und deren Darbietungsweise.“²⁶ Die o. g. Brüder Skladanowsky betrachteten ihre Erfindung noch lediglich als „originelle Variéténummer“²⁷, und bezeichnenderweise zeigten sie bei der Uraufführung ihrer ersten lebenden Bilder im Berliner Wintergarten hauptsächlich Artistennummern.

Gerade die Schausteller und Circusbetreiber erwiesen sich in der Verbreitung der neuen Kunst als die eigentlichen Pioniere der Kinematographie.²⁸ Für die wandernden Circusunternehmen spielten dabei sicherlich ökonomische Gründe eine gewichtige Rolle, denn die einmalig angeschafften Filme verursachten weit weniger Kosten als die Gagen für lebende Artisten.²⁹ Sehr konsequent verfolgte diese Idee z. B. Ferdinand Althoff, der seinen Circus umstrukturierte und nach und nach ganz auf die neue Attraktion ausrichtete. 1905 ging Ferdinand Althoff mit dem ersten „Kinematograph-Circus“ in einem Circuszelt auf Reisen, nachdem er vorher seine

²³ Geese 1981, 50

²⁴ Geese 1981, 52

²⁵ Geese 1981, 50

²⁶ Esrig 1985, 37, vgl. auch Korte/Faulstich 1984, 15f

²⁷ Lehmann-Brune 1991, 59

²⁸ vgl. Grasmück 1993, 75

²⁹ vgl. Korte/Faulstich 1984, 16

Darbietungen noch in einer Holzbude präsentiert hatte. Zwischen den Vorführungen gab es in der Anfangszeit noch artistische Einlagen. Im Wortlaut der dafür erforderlichen Lizenz lautete dies: „*Ferdinand Althoff ist befugt, unter Mitführung der umstehend bezeichneten Personen zur Veranstaltung von Kunstreitervorstellungen mit Musikbegleitung, ferner zu kinematographischen Vorstellungen und zum Betrieb eines Bärentheaters.*“³⁰



Abb.: Grußkarte des Unternehmens Ferdinand Althoff³¹

Vieles spricht dafür, dass der Einsatz von Begleitmusik zu solchen filmischen Darbietungen selbstverständlich war, zumal Orchester in den Varietés wie in den Circusunternehmen ja ohnehin vorhanden waren. Die diversen Hypothesen, die in der Filmmusikforschung kursieren, um den Einsatz von Musik bei den ersten Stummfilmvorführungen zu begründen, muten vor diesem Hintergrund teilweise geradezu abstrus an: „*So wurde beispielsweise Musik für die generelle Neutralisierung bzw. Maskierung von akustischen Störfaktoren genutzt. Von außen eindringende Störgeräusche, wie z. B. Straßenlärm oder Jahrmarktsrummel, sowie im Vorführraum vorherrschende Störgeräusche, wie etwa die Unruhe des Publikums selbst, Ventilatorengeräusche und der möglicherweise entstehende, ratternde Projektorenlärm, sollten übertönt werden.*“³²

Andere Erklärungsversuche heben auf eine psychologische Komponente ab: „*Zu Beginn der Stummfilmära war die Situation stummer und doch lebensechter Bilder eine absolut neuartige Erfahrung für die Menschen, die bis dahin gewohnt waren, Bewegungen immer mit Geräuschen verbunden wahrzunehmen. Schon während der ersten Filmvorführungen kam deshalb die Musik als 'dritte Dimension' hinzu, um die stummen Bilder nicht so unheimlich wirken zu lassen. So wie man in einem völlig dunklen Raum durch Sprechen, Singen oder Pfeifen dessen*

³⁰ Bescheinigung der Regierung des Bezirks Potsdam vom 23. Dezember 1901. Bestand des Stadtmuseums Berlin, Abt. documenta artistica

³¹ Circus- und Variété-Archiv Marburg. Nach der Erfindung des Tonfilms löste sich Ferdinand Althoff dann zeitweilig mit dem Verzicht auf artistische Darbietungen endgültig vom Circus, da die Filme jetzt als Attraktion offensichtlich genügten. Er nannte sein Unternehmen nunmehr „F.Althoff-Tonfilmschau“.

³² Bullerjahn 2000, 62; vgl. auch von Schoenebeck 1987, 62f, Keller, M. 1996, 24 und Maas/Schudack 1994, 11

*Beschaffenheit erahnen kann, füllte die Musik den dunklen Kinosaal aus und ließ die Zuschauer nicht mehr alleine mit der gespenstisch wirkenden Leinwand.*³³ Besonders grotesk wirkt dieser Erklärungsansatz in der Formulierung von ADORNO/EISLER: „*Das reine Lichtspiel muss gespenstisch gewirkt haben (...) Die 'magische' Funktion der Musik (...) muß darin bestanden haben, die bösen Geister in der unbewußten Wahrnehmung zu beschwichtigen. Die Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingeführt.*“³⁴ Doch nicht genug damit, auch die Anwesenheit von Musikern und deren Einsatz erfährt durch die Filmmusikforscher eine erstaunliche Legitimation: „*Ferner war die Musik (...) durch die Kinomusiker physikalisch präsent: Deren reale Anwesenheit verlieh auch den Geschehnissen auf der Leinwand mehr Glaubwürdigkeit.*“³⁵

Kaum zu glauben, wie beständig solche Erklärungsmuster zur Entstehung früher Filmmusik in Werken der wissenschaftlichen Filmmusik-Literatur herangezogen werden und wie häufig dabei die Tatsache, dass die musikalische Untermalung von visuell orientierten Vorführungen bereits zu dieser Zeit eine beachtlich lange Tradition aufzuweisen hatte, völlig übersehen wird. Es ist nämlich vielmehr anzunehmen, dass es eher eine Selbstverständlichkeit gewesen ist, die gezeigten Filmszenen, die, wie bereits erwähnt, in der Anfangszeit sehr oft artistische oder sportliche Bewegungsabläufe des Menschen festhielten, musikalisch zu begleiten, zumal diese Vorführungen - wie oben gezeigt - oftmals nur ein Bestandteil eines Rahmenprogramms unterhaltenden, schaustellenden und circensischen Charakters waren, zu dem ohnehin Musikbegleitung gehörte. Denn „*Im Kampf um die Gunst der Massen spielte nicht nur das visuelle Spektakel eine entscheidende Rolle, sondern auch die Musik.*“³⁶ Diese Erklärung mag profan klingen³⁷, sie ist aber die logischste und überdies im Gegensatz zu den oben genannten Thesen auch belegbar. Wie eng die Symbiose von Film und Musik offensichtlich in der Anfangszeit schon gewesen ist, lässt sich auch daran ablesen, dass häufig bei Stummfilmproduktionen sogar ein Pianist im Studio saß, „*um die Schauspieler bei der Aufnahme entsprechend einzustimmen.*“³⁸ Eine musikalische Begleitung war schließlich bereits bei den Vorläufern der kinematographischen Vorführungen, den Panoramen, Dioramen etc., Tradition. „*Diese Form der Illusionskunst wurde selbstverständlich auch mit Musik präsentiert.*“³⁹

Personelle Nachweise, die belegen, dass Circusmusiker zugleich oder auch im Wechsel als Filmmusiker oder bei ähnlichen Vorführungen tätig waren, gibt es reichlich. Der Pfälzer Philip Maurer war beispielsweise bereits 1876/77 als Musiker mit der neunköpfigen Blaskapelle Hirt aus Miesenbach bei einem reisenden, so genannten „Mechanischen Theater“ beschäftigt, das bewegte Bilder mit Musikbegleitung vorführte: „*Im Hintergrund einer Bühne bewegte sich ein Zirkklarama mit Malerei der sehenswertesten Städte, Flüsse und Gebirge der 5 Erdteile. Zur gleichen Zeit sah man auf der Bühne Schiffe auf dem Wasser fahren, Eisenbahnen, (...) Leute in Landestrachten immer sich entsprechend mit dem Zirkklarama anzupassen. Zu den einzelnen Szenen besorgte die Kapelle die Hintergrundmusik.*“⁴⁰

³³ Weiß 1989, 35; vgl. auch Keller, M. 1996, 25

³⁴ vgl. Adorno/Eisler 1969, 109f; vgl. auch Maas/Schudack 1994, 11

³⁵ Bullerjahn 2000, 63

³⁶ Claus 1997, 19

³⁷ vgl. Keller, M. 1996, 24: „Für die frühe und bis heute selbstverständliche Liaison von Bild und Musik gibt es unterschiedliche Erklärungen. Zu den profaneren zählt sicherlich die Feststellung, dass seit altersher bei jeder Ankündigung einer Sensation oder eines öffentlichen Spektakels Musik eine Rolle spielte.“

³⁸ Behne 2005, 341

³⁹ Kloppenburg 2000, 16

⁴⁰ Maurer 1936, 3

Auch GRASMÜCKs Untersuchungen belegen die engen Verbindungen zwischen Circusunternehmen, Wanderkinos und reisenden Musikanten aus der Westpfalz.⁴¹ Weitere Quellen weisen für zahlreiche „Mackenbacher“ Musiker Tätigkeiten bei reisenden Stummfilm-Kinos nach.⁴² So war der Musiker Christian Forsch um 1900 bei einem „Cinematograph“ in der Schweiz engagiert⁴³, Adolf Jacob und Johann Weber 1904 beim Kinematographen-Theater Kling und eine komplette Pfälzer Kapelle aus Hohenöllen reiste im gleichen Zeitraum mit einem Wanderkino durch Brasilien.⁴⁴ Jakob Pfeiffer wurde in den Jahren 1904-1907 sogar von drei verschiedenen Kinounternehmen engagiert.⁴⁵

Erhärten lässt sich jene These auch durch zahlreiche Nachweise von Circusmusikern, die nicht nur in Kinovorführungen mobiler Wandergeschäfte tätig waren, sondern zum Teil sogar von Kinounternehmen in feste Engagements übernommen wurden. Der Wechsel von Musikern zwischen den beiden Metiers Circus und Kino war nicht ungewöhnlich. Er wurde vor allem dadurch erleichtert, dass sich die musikalischen Anforderungen sehr glichen. Das führte dazu, dass etliche Filmmusiker der Frühzeit Circuserfahrung aufweisen konnten. Beispielsweise war der Musiker Daniel Nickolaus von März bis November 1905 mit dem reisendem Kino Melich im Rheinland und in Westfalen unterwegs, dann, nach einem Engagement im Circus Sarrasani, beim Kinematographenbesitzer Raab in Lothringen beschäftigt, um schließlich in den zwanziger und dreißiger Jahren wieder bei den Circussen Corty-Althoff, Sarrasani und Strassburger zu musizieren.⁴⁶ Ebenso kann als Beispiel hierfür der o. g. Jakob Pfeiffer dienen, der sowohl bei reisenden Kinounternehmen als auch bei den Circusunternehmen Sarrasani und Cary Anstellung fand.

Noch bis in die 1920er Jahre sind immer wieder Pfälzer Circusmusikanten auch für reisende Kinounternehmen tätig gewesen.⁴⁷ Dass es sich dabei in erster Linie tatsächlich um Circus- und nicht um einfache Wandermusikanten gehandelt hat, geht daraus hervor, dass nicht aus allen Wandermusikantenzentren der Pfalz in gleicher Anzahl und Häufigkeit Spieler engagiert wurden. Vor allen Dingen die sogenannten „Mackenbacher“, deren Name ja - wie gezeigt - als Synonym für Circusmusiker eingesetzt wurde, waren im Filmgeschäft tätig: *„(...) überall dort, wo Menschen Unterhaltung suchten, waren Mackenbacher Musikanten für das musikalische Ambiente verantwortlich. Da der Tonfilm erst 1919 erfunden wurde, gab es bis dahin auch genug bei der Vorführung von Stummfilmen zu tun.“*⁴⁸ Das musikalische Anforderungsprofil bei der Stummfilmbegleitung ähnelte in vielerlei Hinsicht dem des Circus.⁴⁹ *„Hier erwartete man vom Profi gutes Einfühlungsvermögen und exaktes Timing im Hinblick auf das Leinwandgeschehen.“*⁵⁰ *„Es war z. B. nicht so einfach, im Filmtheater zu den verschiedensten Szenen die passenden Begleitstücke zu spielen. Alle drei Wochen bei Filmwechsel mußte Tag und Nacht geübt werden, damit die neu ausgesuchten Musikstücke auch ohne Noten im Dunkeln fehlerfrei liefen.“*⁵¹ So lässt sich konstatieren, dass die Berufsbilder Circusmusiker und Stummfilmmusiker lange Zeit fast identisch waren.

Doch nicht nur das Personal war vielfach in beiden Metiers zuhause, auch die dargebotene Begleitmusik war nahezu identisch: *„Bezüglich der Musik schöpfte man aus dem vorliegenden*

⁴¹ vgl. Grasmück 1993, 137ff

⁴² vgl. Mannweiler 1999 sowie Bauer 1984

⁴³ vgl. Archiv des Musikantenlandmuseums Burg Lichtenberg, Kusel

⁴⁴ vgl. Bauer 1984, 67

⁴⁵ vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

⁴⁶ vgl. Mannweiler 1999

⁴⁷ vgl. Archiv des Musikantenlandmuseums Burg Lichtenberg, Kusel

⁴⁸ Mannweiler 1999, 31

⁴⁹ vgl. Kap. 2.4

⁵⁰ Mannweiler 1999, 31

⁵¹ Schneider, W. 1959, 108

populären klassisch-romantischen Fundus und verwendete darüber hinaus aktuelle Schlager und Salonmusik.⁵² „Die Kino-Kapellen spielten, passend zu den gezeigten Szenen zunächst Musik der verschiedensten populären Genres, wozu sie vielfach Materialien der Salonorchester verwendeten.“⁵³ Optimal geeignet dürfte hier auch das Repertoire der Circusorchester gewesen sein, auf das wahrscheinlich, wie die o. g. Überschneidungen des Musikerpersonals und vor allem die Kongruenzen hinsichtlich der musikalischen Funktionen nahe legen, ebenso häufig zurückgegriffen wurde. In den frühen Sammlungen geeigneter Filmbegleitmusiken findet sich denn auch das gesamte Spektrum des circusmusikalischen Repertoires des frühen 20. Jahrhunderts. Diese setzten sich nämlich zusammen aus Opernfragmenten, Teilen aus Sinfonien, Märschen und höfischen Tänzen (Gavotte, Menuett) sowie Modetänzen (Walzer, Polka), Schlager und Volksliedern.⁵⁴

Die Beschreibung, die PAULI zu den typischen musikalischen Merkmalen der um 1910 erstmals herausgegebenen Musiksammlungen für Filmbegleitung⁵⁵ liefert, spiegelt exakt musikalische Strukturen und wesentliche Kennzeichen von Circusmusik wider: „(...) achttaktig periodisierte, vorwiegend gesangliche Thematik in der Oberstimme; flächiger Begleitsatz aus meist unselbstständig geführten Nebenstimmen; klare, maßvoll chromatisierte harmonische Verhältnisse, liedförmige Basisstrukturen; üppiges, volltönendes Klangbild.“⁵⁶ Auffällige Parallelen zur Circusmusik weist auch die funktionale Ausrichtung der Musik in den frühen Stummfilmen auf: „Die Musik zum Stummfilm und im frühen Tonfilm besaß in der Regel paraphrasierenden Charakter: sie fügte den visuellen Vorgängen die fehlenden akustischen Korrelate hinzu, bildete Bewegungsabläufe nach oder suchte den emotionalen Gehalt der Bilder und Szenen abzubilden.“⁵⁷ Ein weiterer Bezug zum Circuswesen zeigt sich in der Anlehnung der Stummfilmmusik an musikalische Gestaltungsprinzipien des Melodramas, das als eine der gängigen Darbietungsformen der Circusgesellschaften im 19. Jahrhundert gelten darf. „Insbesondere das der populären Unterhaltung des 19. Jahrhunderts zugehörige Melodrama hatte Vorbildfunktion für den Einsatz von Musik im Stummfilm (...). Denn gerade im Melodrama stand die minuziöse bildliche Illusion im Vordergrund, und Dialoge hatten nur geringe Bedeutung, was erklären mag, warum das gänzliche Fehlen von Dialogen im Stummfilm vom Publikum ohne Probleme akzeptiert werden konnte. Musik im Melodrama betonte den Auftritt der Charaktere, stellte Zwischenspiele zur Verfügung und lieferte emotionale Einfärbungen für dramatische Höhepunkte und Szenen mit schneller körperlicher Aktion. (...) Die Parallelen zu den Funktionen von Stummfilmmusik und auch heutiger Tonfilmmusik sind offensichtlich“⁵⁸ - desgleichen die Analogien beider mit der Circusmusik.

Mit der Verwendung konventionalisierter musikalischer Vokabeln greift die Filmmusik wie die Circusmusik seit jeher Klischees und Hörgewohnheiten auf, die bereits im Gedächtnis des Publikums verankert wurden. Solche musikalischen Formeln sind - vorausgesetzt, sie sind allgemein bekannt und eindeutig genug eingesetzt - in der Lage, bestimmte, erwünschte Assoziationen beim Hörer hervorzurufen. Für die Stummfilmmusik wurden sogar eigene Tabulaturen - ähnlich den so genannten Cue-sheets - entwickelt, die die Entsprechung von instrumentalen Klängen und den dazugehörigen Assoziationen aufgriffen.

⁵² Bullerjahn 2000, 64

⁵³ vgl. Kuhnke/Miller/Schulze 1976, 63

⁵⁴ vgl. Bullerjahn 2000, 68

⁵⁵ 1910 erstellte C. E. Sinn erstmals generelle Hinweise für adäquate musikalische Beleitung. Wesentlich umfangreicher war bereits die von J. S. Zamecnik ab 1913 erstellte Musiksammlung. Ab 1919 veröffentlichte G. Bece seine zwölf Bände umfassende, für lange Zeit als allgemein gültiges Kompendium und Basiswerk geltende „Kinothek“ (vgl. Bullerjahn 2000, 68). In solchen Sammlungen finden sich die in Hollywood später unter dem Begriff „Cue-sheets“ bekannt gewordenen musikalischen Begleitvorschläge für alle möglichen Situationen und Stimmungen.

⁵⁶ Pauli 1976, 97

⁵⁷ vgl. Kuhnke/Miller/Schulze 1976, 64 und Pauli 1976, 104

⁵⁸ Bullerjahn 2000, 60

Teilweise liegen den klischeehaften Konventionen traditionelle, z. T. archaische Rituale zu Grunde, und ihre Verfestigung hat oft in prinzipiell außermusikalischen Feldern stattgefunden, wie z. B. der Trommelwirbel als Zeichen höchster Spannung und Signal für äußerste Aufnahmebereitschaft dem militärischen Bereich entstammt, wo er u. a. bei Exekutionen eingesetzt wurde. Popularisiert im Sinne einer konventionalisierten musikalischen Vokabel wurde der Trommelwirbel aber zweifellos auch durch seine typische Verwendung im Circus. Noch weitere Konventionen verdanken zumindest teilweise der Circusmusik ihre Verbreitung und Verfestigung. DE LA MOTTE-HABER leitet beispielsweise die Praxis der heute noch in der Filmmusik unter dem Begriff „main title“ geläufigen, fanfarenartigen Eröffnungsmusik von der traditionellen Eröffnungsmusik der Circusse ab⁵⁹ und spricht bezüglich deren Funktion von einem „(...) zirkensischen (sic!) Effekt zur Stimulierung der Schaulust.“⁶⁰ Ebenso darf man sicher der Circusmusik die Urheberschaft für das musikalische Stilmittel des abrupten Abbrechens von Musikstücken in den Momenten höchster Spannung zusprechen, welches ebenfalls von der Filmmusik übernommen wurde. „Die Verwendung von Stille wird bei extrem gespannten Filmsituationen kurz vor dem dramatischen Höhepunkt (...) empfohlen.“⁶¹

Auch KLOPPENBURG merkt an, dass die frühen Filmmusiken bezüglich ihrer Verwendung musikalischer Klischees in enger „(...) Verbindung mit den aus Jahrmarktstraditionen übernommenen musikalischen Gestaltungsmerkmalen (...)“⁶² standen und konstatiert hinsichtlich der Gestaltungspraxis der Stummfilmbegleitung: „(...) neben der Adaption symphonischer Formen des 19. Jahrhunderts ist es die Musik der Jahrmärkte, des Zirkus und der Varietés, die für die Filmbegleitung herangezogen wird. Die dort üblichen musikalischen Gestaltungen und Begleitungen von Darbietungen sind für diese (...) Musik wegbereitend.“⁶³ Ähnliches räumt THIEL ein: „Wir müssen vielmehr die Schauspiel-, Zirkus, und Varietémusik mit ihren tänzerisch-pantomimischen, melodramatischen und situationscharakterisierenden Gestaltungsmomenten sowie die Moritaten- und Bänkelsänger des Jahrmarkts als Vorfahren und Quellen ansehen, von denen die spätere Filmmusik nicht nur ihr tönendes Material, sondern auch erste Techniken und Möglichkeiten der Bild-Ton-Verknüpfung bezog.“⁶⁴

Diese These lässt sich durch weitere Parallelen und Querverbindungen zwischen Film- und Circusmusik erhärten. Enge Verwandtschaft von Circusmusik und früher Filmmusik findet sich z.B. in der formalen Struktur des musikalischen Materials. Die Versatzstücke werden kompiliert, d. h. unterschiedlichste Musikstücke werden aneinander gereiht, wobei jeweils die visuelle Ebene - im Circus das Geschehen in der Manege, im Film die Handlung auf der Leinwand - nicht nur den Charakter der Musik (durch Korrelationen in Bezug auf Tempo, Rhythmus, Klangfarbe etc.), sondern ebenso deren Dauer und formale Struktur vorgibt. Kompilierte Musik dieser Art, die - im teils abrupten Wechsel - verschiedenste Stile und Gattungen integriert, gab es vor der Erfindung der Kinematographie fast ausschließlich im Circus. So wie Bedenken in ästhetischer Hinsicht in der circusmusikalischen Praxis dabei offensichtlich wenig verbreitet waren, so zeichnete sich auch die frühe Filmmusik durch eine „keineswegs zimperlich gehandhabte Kompilationspraxis“⁶⁵ aus.

Die gesamte Aufführungspraxis von Circus- und früher Filmmusik ist nahezu identisch. Ähnlich wie im Circus, müssen die filmbegleitenden Orchester jederzeit, wenn es die Dramaturgie verlangt, in der Lage sein, ihr Spiel abzubrechen bzw. geschickte Überleitungen zu gestalten, die

⁵⁹ vgl. hierzu Weiß 1989, 33ff

⁶⁰ de la Motte-Haber/Emons: 1980, 155

⁶¹ Bullerjahn 2000, 70

⁶² Kloppenburg 2000, 27

⁶³ Kloppenburg 2000, 27

⁶⁴ Thiel 1981, 77

⁶⁵ Bullerjahn 2000, 71

den formalen Bruch möglichst kaschieren oder für die Rezipienten zumindest erträglich machen. Während der Circusmusiker dazu seinen Blick auf das Geschehen in der Manege lenkt, ist der Filmmusiker gezwungen, die Leinwand beständig im Auge zu behalten. In besonderem Maße trifft das natürlich auf die Kapellmeister zu, die für die erforderlichen Wechsel und den Prozess der musikalischen Anpassung verantwortlich waren. Für die Pfälzer Circus- und Filmmusiker gehörten die Filmbegleitstücke daher neben den Ouvertüren, die häufig auch eine Filmvorführung einleiteten, zu den anspruchsvollsten und schwierigsten in ihrem Repertoire.⁶⁶ Zahlreiche weitere Parallelen zeigen sich bei näherer Betrachtung. So ist z. B. die Funktion des Schlagzeugers, der mit seinem Instrumentarium ganz wesentlich für die Imitation bzw. Stilisierung von Geräuschen zuständig ist, in beiden Genres ebenfalls sehr verwandt. Da zudem, wie gezeigt werden konnte, die ersten Filmmusiker in beträchtlicher Zahl der Circusszene oder verwandten Einrichtungen entstammten, liegt die Vermutung nahe, dass die frühe Stummfilmmusik in vielerlei Hinsicht dem Einfluss der zu dieser Zeit praktizierten Circusmusik und deren Protagonisten unterlag. Musikhistorisch gesehen erscheint es daher durchaus legitim, die Circusmusik als direkten Vorläufer der Gattung Filmmusik zu betrachten.

Die Verbindung beider Genres war freilich nur von kurzer Dauer. Technische Erfindungen ließen die Filmindustrie sehr bald eine eigenständige Entwicklung nehmen, so dass in mehreren Phasen die Trennung von Film und Circuswesen und damit zuletzt auch die des Musikerpersonals vollzogen wurde. Bereits das Aufkommen des Stummfilms zeitigte ja erste Auswirkungen im Circuswesen. Allerdings waren davon zunächst nur einige Artisten betroffen. Die Kinematographen ermöglichten nämlich erstmals „*die Konserve der akrobatischen Leistung, die überall und zu jeder beliebigen Zeit in einer Kinematographenvorstellung wiederherstellbar ist.*“⁶⁷ Von diesem Augenblick an waren im Prinzip alle artistischen Leistungen durch ihre beliebige Reproduzierbarkeit ihrer Einmaligkeit beraubt, selbst wenn die Wirklichkeitsnähe des unmittelbaren Erlebens beim Konsumieren von filmischen Material fehlte und die Artistik vorerst im Rahmenprogramm der ersten Filmvorführungen noch selbstverständlich ihren Platz hatte. Ähnliches gilt für die Vorführung exotischer Tiere und Menschen. Denn quasi alles, was die Sensationslust und Neugier des Publikums befriedigte, konnte jetzt müheloser und einfacher allen zugänglich gemacht werden.

Für die Musiker bestand die erste entscheidende Veränderung darin, dass die rasche Entwicklung immer besserer Filmprojektoren bald die Aufführung längerer Filme ermöglichte, womit sich die Filmvorführungen ab ca. 1910 immer mehr aus dem circensischen Rahmen lösten. Denn ein Programm zur Umrahmung war nun nicht mehr erforderlich, und stationäre Kinos drängten das ambulante Filmgewerbe mehr und mehr in den Hintergrund.⁶⁸ Durch die Installierung von Orchestern in den größeren Lichtspielhäusern entstand daraufhin allerdings zunächst für Begleitmusiker ein neuer Arbeitsmarkt enormen Ausmaßes. Wesentlich einschneidender wirkte sich dann aber die Erfindung des Tonfilms aus, die nach und nach die Musiker aus den Kinos verschwinden ließ. Nicht zufällig fielen der Konkurrenz des Tonfilms auch zahlreiche Revue- und Varietétheater zum Opfer. Im Kampf um diese Arbeitsplätze für Artisten und Musiker zeigt sich ein letztes Mal die Koalition der Filmmusik mit dem Circus und seinen verwandten Einrichtungen. In einer gemeinsam publizierten Plakataktion äußerten Musiker-Verband und Internationale Artisten-Loge ihren Unmut über die eingetretene Entwicklung und riefen zum Boykott der Tonfilmproduktionen auf.⁶⁹ MANNWEILER erwähnt explizit, dass die Pfälzer Stummfilmmusiker nach der Erfindung des Tonfilms ab dem Jahr 1922 sehr bald arbeitslos wurden und sich nach einem neuen musikalischen Betätigungsfeld umsehen mussten. Etliche

⁶⁶ vgl. Schneider, W. 1959, 92

⁶⁷ Geese 1981, 57

⁶⁸ vgl. Brandt 1984, 95f

⁶⁹ vgl. Bullerjahn 2000, 79

dieser Musiker fanden den Weg zurück zum Circus.⁷⁰ Das Genre der Filmmusik nahm fortan im öffentlichen Musikleben eine immer bedeutendere Rolle bei der Verbreitung und Popularisierung von Musik ein und steht auch darin in der Tradition der Circusmusik, die diese Funktion lange Zeit ausfüllte und eben hauptsächlich durch die rasant fortschreitende Entwicklung auf dem Gebiet der audiovisuellen Medien sukzessive einbüßte.

3.5.1.3 Operette und Revue

Eine besondere Nähe zeichnet das Verhältnis der Circusmusik auch zu den im Grenzbereich zwischen „U- und E-Musik“ angesiedelten Genres Revue und Operette aus. Auffällig ist vor allem, dass viele Komponisten und Kapellmeister aus diesen Genres offensichtlich eine große Affinität zum Circuswesen besaßen. Einige arbeiteten - wie bereits aufgewiesen - selbst zeitweise als Kapellmeister im Circus, beispielsweise Robert Stolz oder auch Jean Gilbert.⁷¹ Etliche Operettenkomponisten wie z. B. Emmerich Kalman („Die Zirkusprinzessin“) oder Paul Burkhard („Das Feuerwerk“) siedelten ihre musikalischen Werke im Circusmilieu an, wobei Burkhard 1950 in München uraufgeführtes Stück als die letzte europäische Repertoire-Operette gilt.⁷² Hier sind die einzelnen Auftritte in einem revueähnlichen Stil aneinander gereiht, und das gesamte Werk ist im Prinzip nicht nach klassischer Operettendramaturgie konzipiert, also auch von daher stark am Circuswesen mit seinen Nummerprogrammen orientiert. Als musikalische Vorzüge dieses Werkes werden vor allen Dingen „*ungekünstelte Melodik und rhythmische Prägnanz*“⁷³ - ebenso charakteristische Wesenszüge der Circusmusik - hervorgehoben. Der größte Hit aus diesem Werk, „O, mein Papa“, ist noch heute einer der am meisten gespielten Titel in Circusprogrammen, ein wahrer Klassiker der Circusmusik, der häufig sogar von Circuskennern als originäre Circusmusik identifiziert wird. Auch Jean Gilberts Posse „Puppchen“ (1912) weist mit der Circusmusik verwandte Strukturen auf, denn sie besteht im Wesentlichen ebenfalls aus einer Kompilierung einzelner Nummern. Die Handlung ist dagegen weniger wichtig, und es zeigen sich, abgesehen von den Textelementen, starke Ähnlichkeiten zu den Schaustücken und Ausstattungsrevuen der Circusse.

Insbesondere in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lassen sich, abgesehen vom Ort der Darbietungen, nur wenig Unterschiede zwischen den Revueprogrammen der Theaterhäuser und jenen der Circusunternehmen ausmachen. Nahezu deckungsgleich sind auch die bevorzugten musikalischen Gattungen, denn seit 1860 waren Polka, Marsch, Galopp und Walzer auch für die Operette stilprägend.⁷⁴ Die Grenzen zwischen den Genres sind also fließend, zumal wenn in Operetten oder Revuen noch akrobatische Elemente Einzug hielten, wobei sich vor allem die Revue zusätzlich wiederum stark am Ballett orientiert zeigt. So verwundert es auch nicht, dass zum Teil - wie bereits erwähnt⁷⁵ - sogar ganze Operetten im Circus aufgeführt wurden.⁷⁶

⁷⁰ Mannweiler 1999, 44

⁷¹ vgl. Kap. 2.4.4

⁷² vgl. MGG 2000, Sp. 1304

⁷³ MGG 2000, Sp. 1304

⁷⁴ vgl. Flotzinger 1997, Sp. 1894

⁷⁵ vgl. Kap. 1.2.4.2

⁷⁶ vgl. Keyser 1978, 29

3.5.2 Circusmusik als funktionale Musik

Circusmusik ist grundsätzlich nicht autonom, sondern steht immer in einem Abhängigkeitsverhältnis zum übergeordneten Medium Circus, für das sie - wie dargelegt - verschiedenste Funktionen erfüllt. *„Funktionale Musik ist (...) ihrem Begriff nach jene Musik, als deren Wesentlichkeitsmerkmal es gilt, daß sie auf eine bestimmte Funktion (Aufgabe, Dienstleistung) bezogen ist: Musik, deren Produktion bzw. Reproduktion sich versteht und zu verstehen ist wesentlich in intendierter Abhängigkeit von einem konkreten Zweck, in Erfüllung einer Verrichtung (lat. functio).“* (...) *„Musik ist in dem Sinne und in dem Maße funktional, als ihre Eigenschaften seitens gerichteter (in ihrem Produktionsprozeß intendierter) Zwecke geprägt sind, und sie ist als 'funktionale Musik' zu benennen, wo diese Eigenschaften so dominieren, daß ohne deren Berücksichtigung die Musik nicht zu begreifen ist.“*⁷⁷ Zweifelsohne erfüllt die Circusmusik alle diese Merkmale. Fast synonym mit dem Begriff funktionale Musik wird auch der Terminus Gebrauchsmusik verwendet. Mit funktionaler Musik im engeren Sinne werden Musikformen beschrieben, die für kunstfremde praktische Anwendungen geschaffen oder instrumentalisiert werden. Insbesondere ist unter dem enger gefassten Begriff Musik gemeint, die auf einen psychophysischen Effekt ausgerichtet ist und am Arbeitsplatz, in Kaufhäusern, Hotels oder Fahrstühlen als akustischer Raumfüller eingesetzt wird. Häufig wird der Begriff aber auch auf Grenzbereiche ausgeweitet wie z. B. auf Musik in Filmen, in Fernsehsendungen - etwa speziell in der Fernsehwerbung.

Ein wesentliches Definitionsmerkmal funktionaler Musik ist des Weiteren Folgendes: Autonome Musik lässt sich in funktionale umwandeln, aber dieser Vorgang ist in der Regel nur schwer umkehrbar.⁷⁸ Dies gilt auch für Kompositionen der Circusmusik. Musikstücken, die eigens für den Einsatz als begleitende Circusmusik komponiert wurden, fehlt die Eigengesetzlichkeit autonomer Musik. Daher ist es nicht möglich, originäre Circusmusik von ihrer Funktion losgelöst zu betrachten und bei ihrer Analyse nur rein musikalische Aspekte zu berücksichtigen. Denn anders als bei Musik, die als Konzertform rezipiert wird, wird die Musik beim Besuch einer Circusvorstellung grundsätzlich unter anderen Kriterien gehört, nämlich als Partnerin der artistischen Darbietungen. Diese gegenseitige Beeinflussung ist - wie belegt - das eigentlich Besondere an der Musik im Circus.

Ähnliches gilt aber auch für andere Gattungen der Musik, wie z. B. für die Opernmusik, der man deshalb zuweilen ebenfalls vorwirft, sie habe nur einen begrenzten Eigenwert, wirke lediglich als theatralische Zutat, als Stütze von Szene, Handlung und Aussage: *„Das ist zum Großteil eine Funktionsmusik, die nach Szene, Aktion und Bild förmlich schreit.“*⁷⁹ Ein entscheidender Gegensatz zur Opernmusik zeigt sich aber in der Rezeption von Circusmusik: Autonome Kunstmusik erschließt sich zum Teil erst nach längerem oder mehrmaligem Hören. Circusmusik hingegen muss unmittelbar wirken und deshalb unmissverständlich sein. Zudem steht der Unterhaltungsaspekt immer im Vordergrund.

Ein häufiges Merkmal funktionaler Musik ist zudem der Verzicht auf vokale Anteile, da diese durch die semantische Ebene der Texte die Aufmerksamkeit der Hörer zu sehr binden. Es zeigen sich bei der Circusmusik ferner zahlreiche Parallelen zu Musikgenres, die durch eine Kopplung der Musik mit Handlungen oder visuellen Inhalten gekennzeichnet sind.⁸⁰ Parallelen findet man z. B. zur Programmmusik, die zwar auf das visuelle Moment verzichtet, sich aber ebenfalls Geschehnissen, Charakteren oder psychischen Konstellationen anpasst. Besonders dort bestehen

⁷⁷ Eggebrecht 1973, 5

⁷⁸ vgl. Eggebrecht 1973, 4f

⁷⁹ Bauer 2001

⁸⁰ vgl. Kap. 3.5.1

Ähnlichkeiten, wo Circusmusik Geräusche stilisiert und bloß akustische Äquivalenzen liefert, also keine unmittelbar sichtbaren Inhalte vermittelt, aber für deren akustische Repräsentanz sorgt. Selbst bei den auf den ersten Blick als autonom intendierten Aspekten der Circusmusik, wenn diese sich beispielsweise losgelöst von Circusvorstellungen in Konzerten präsentiert, ist die Gebundenheit an den Circus gegeben. Denn die Orchester arbeiten immerhin in erster Linie auch in diesen Fällen als Werbeträger für den Circus. Es geht hier nämlich weniger darum, das Publikum für die Musik als solche zu interessieren, sondern immer darum, dieses in die Vorstellungen zu locken.

3.5.3 Circusmusik und populäre Musikkultur

Die vieldiskutierte Dichotomie von niedriger und hoher Kunst, die ihre Wurzeln bereits in der Antike hat, setzt sich in der Musikwissenschaft und Musikpraxis bis in die heutige Zeit in der Bewertung und Einstufung von Musik fort.⁸¹ Besonders deutlich wird das in der noch heute häufig vorgenommenen Trennung zwischen den antithetisch intendierten Begriffen „E-Musik“ als autonomer, zweckfreier „ernster“ Musik und „U-Musik“ als zweckgebundener Musik zur Unterhaltung.⁸² Da sich die Circusmusik von ihrem verwendeten Repertoire her zunächst weder musikalisch noch inhaltlich einer dieser beiden Sparten zuordnen lässt, sondern nahezu durch ihre gesamte Geschichte hindurch als Erscheinungsform gelten darf, die sich fast zu gleichen Teilen sowohl eher grundsätzlich als „ernster“ Musik einzustufender Werke als auch zahlreicher Werke aus dem Bereich der eher „unterhaltenden“ Musik bedient und damit eine solche scharfe Grenzziehung unmöglich macht, lässt sich mittels der oben genannten Kriterien keine eindeutige Zuordnung vornehmen.⁸³

Ihrem Charakter und ihrer Bestimmung nach ist Circusmusik natürlich vordergründig „Unterhaltungsmusik“, sofern man diese als einen Typus von Gebrauchsmusik ansieht, deren Faktur auf spontanes Gefallen und unreflektiertes Rezipieren abzielt. Zudem legt der Umstand, dass die Circusmusik in einem Kontext wirkt, der sich einzig der puren Unterhaltung verschrieben hat, eine solche Zuordnung nahe. So scheint eine Klassifizierung von Circusmusik als Unterhaltungsmusik trotz aller funktionaler Besonderheiten der Gattung logisch, denn mitentscheidend und im Zweifelsfall manches Mal sogar wichtiger als die Kompatibilität mit der zu begleitenden Darbietung ist bei der Auswahl der Musik für Circusvorstellungen deren Unterhaltungswert.

Richtet man den Blick jedoch genauer auf die Intention, mit der Circusmusik über die Erfüllung funktionaler Anforderungen hinaus ausgewählt wird, zeigt sich deutlich, dass eben dieser Unterhaltungswert sich wiederum hauptsächlich über den Bekanntheitsgrad beim Publikum definiert, oder - anders formuliert - die Popularität der Musik, unabhängig von Herkunft und ursprünglicher Intention, eine mitentscheidende Rolle für ihre Auswahl spielt, somit also die Popularität meist als Voraussetzung für einen hohen Unterhaltungswert fungiert.

⁸¹ vgl. hierzu auch Kap. 3.6.3 u. Bruhn/Rösing 1998, 11

⁸² Diese Terminologie, die ursprünglich von der GEMA für die Einstufung und Bewertung von Kompositionen eingeführt wurde, lässt ohnehin einiges an Präzision und Trennschärfe zu wünschen übrig. Fraglich ist vor allem, ob es sich hier überhaupt um wirklich Gegensätzliches handelt. Mehr oder weniger wird damit unterstellt, „ernste“ Musik sei nicht zur Unterhaltung gedacht. Jedenfalls fehlt eine tragfähige theoretische Grundlage, die eindeutige Zuweisungen in eine dieser beiden Sparten ermöglichen würde. Obendrein existieren nebenher noch vielfältige weitere Begriffe (z. B. statt „E-Musik“ auch „Kunstmusik“ oder „Klassische Musik“), die jedoch ebenso missverständlich sind und ähnliche Defizite hinsichtlich Präzision und Allgemeingültigkeit aufweisen. Was „U-Musik“ betrifft, bewegen sich zahlreiche Termini wie Gebrauchs- oder Umgangsmusik, Populärmusik, leichte oder populäre Musik im gleichen Spektrum.

⁸³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es sich hier um eine im Prinzip auf den europäischen Raum beschränkte Diskussion handelt. In den USA beispielsweise ist ein problemloses Neben- und Miteinander der verschiedenen Musikbereiche selbstverständlich und wird eine solche Trennung – vermutlich aufgrund des Fehlens eigener musikkultureller Traditionen der ernsteren Musik – gar nicht erst herausgebildet.

Diese starke Orientierung der Musikauswahl an Popularität gilt im Übrigen nicht nur für Adaptionen und Arrangements von bereits bestehender Musik, sondern bezieht sich auch auf eigene circusmusikalische Kompositionen, die sich zumeist kompromisslos an die jeweils populären Stile ihrer Zeit anlehnen. Dass dabei durchaus auch Werke aus dem „ernsteren“ Repertoire auftauchen, widerspricht der Prämisse der Popularität keineswegs. Wohl in keiner anderen musikalischen Gattung ist das Nebeneinander beider Sparten so selbstverständlich wie im Circus. Denn ohnehin lässt sich zwischen populärer und unpopulärer Musik keine allein auf der Basis musikalischer Kriterien begründbare Trennlinie ziehen. Leicht eingängige Kompositionen der Opernliteratur oder auch bekannte Instrumentalwerke (als Beispiel sei hier nur Mozarts „Kleine Nachtmusik“ genannt) gehören seit jeher zum sprichwörtlich populären Repertoire. In diesem Sinne muss Popularität als Sparten übergreifendes Kriterium verstanden werden. Was populär ist, hängt zudem weniger von musikimmanenten als weitgehend von außermusikalischen, etwa soziologischen oder soziokulturellen wie auch von politischen oder technologischen Faktoren ab. Versteht man also populäre Musik als einen Terminus, der hauptsächlich die Verbreitung sowie die Häufigkeit der Rezeption akzentuiert, kann sie also in diesem Zusammenhang nicht gleichgesetzt werden mit Unterhaltungsmusik, einem Begriff, der ja auf die funktionale Bedeutung abhebt.

Populäre Musik - im Sinne von breiten Bevölkerungsschichten bekannter, dort verankerter und gepflegter Musik - hat es historisch gesehen zu allen Zeiten gegeben. Neu ist mit Beginn einer Entwicklung am Ende des 18. Jahrhunderts aber die Lösung von bisher schichtenspezifisch gebundenen Gattungen aus ihrem gewohnten Umfeld. Erstmals taucht der Begriff „Popularität“ in der musikwissenschaftlichen, insbesondere der musikästhetischen Diskussion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, also parallel mit der Entstehung der Circusmusik, auf.⁸⁴ Zu dieser Zeit kennzeichnet der Terminus „populär“ jedoch noch keine spezielle Gattung der Musik, sondern bezieht sich mehr auf musikalische Gestaltungsprinzipien und Fragen zum Kreis der Rezipienten und deren Hörgewohnheiten. Letztlich ist dieses terminologische Dilemma bisher in der Musikwissenschaft nicht aufgelöst worden, und trotz einer Vielzahl von Definitionsansätzen und Versuchen klarer Begriffsbestimmungen und gegenseitiger Abgrenzungen von populärer Musik, Unterhaltungsmusik und verwandten Gattungen konnte bislang kein Konsens über allgemein gültige und verbindliche Definitionen hergestellt werden.⁸⁵

Festzuhalten bleibt aber, dass Circusmusik überwiegend den gängigen Definitionsmerkmalen sowohl unterhaltender wie auch populärer Musik entspricht, was bei ihrer gleichzeitigen funktionalen Gebundenheit als Besonderheit hervorgehoben werden muss. Denn folgende Kriterien bilden zumeist die Zuordnungsgrundlagen für den Gattungsbegriff „Populäre Musik“.⁸⁶

- Musik der schnellen Verbreitung
- Musik der weitesten Verbreitung und häufigsten Rezeption
- Musik, deren Reproduktion und Rezeption nicht von fremden normativen Ansprüchen an das Publikum beeinflusst wird

⁸⁴ vgl. hierzu Schwab 1965, der eine detaillierte Auseinandersetzung mit den historischen und inhaltlichen Dimensionen des Terminus 'Popularität und der Bedeutung dieses Begriffs für die musikalischen Gattungen zwischen 1770 und 1814 liefert.

⁸⁵ vgl. Schepping (2001, 400ff), der am Beispiel der Gattung Volksmusik eine dezidierte Gegenüberstellung der z.T. erheblich divergierenden Bestimmungsansätze vornimmt, wobei er grundsätzlich zwischen eher am Subjekt, also den mit der jeweiligen Musik umgehenden Menschen, orientierten Ansätzen und solchen, die sich stärker am musikalischen Objekt orientieren, unterscheidet.

⁸⁶ In der Musikpädagogik hatte sich zunächst seit Anfang der 1970er Jahre der Begriff Populärmusik überwiegend durchgesetzt. Neuere Ansätze verwenden dagegen häufiger die Bezeichnung „Populäre Musik“ als Oberbegriff für vorwiegend unterhaltende Musikformen, oder - mit eingeschränktem Blick auf aktuelle Musikformen - „Pop-/Rockmusik“. Beide Terminologien sind bisher jedoch nur unzureichend definiert und voneinander abgegrenzt (vgl. Kap. 4.3.7).

- Musik, die primär unterhaltend ist
- Musik, deren besondere Wirkung vom individuellen Stil des Arrangeurs und/oder Interpreten abhängig ist
- Musik mit besonderen emotionalen Ausdrucksqualitäten, zumindest mit einem Gleichgewicht von expressiv-emotionalen und ästhetisch-informativen Qualitäten.
- Musik mit einem hohen sozialen Identifikationswert

Für Unterhaltungsmusik werden hingegen allgemein folgende Kriterien zugrunde gelegt:

- Musik, die der Entspannung und geselligen Erholung dient
- Beschränkter Einsatz kompositorischer Mittel
- Anlehnung an Vertrautes
- Mitreißender, zu Bewegungen animierender Rhythmus
- Einfache, leicht fassbare Melodik⁸⁷

Andere Definitionsversuche erweitern diese Merkmale noch um musikimmanente Determinanten. Genannt werden als typische Kennzeichen z. B. „*Dominanz von Rhythmus und Sound*“ sowie „*markante Wiederholungsstrukturen*“.⁸⁸ Zu berücksichtigen ist bei der Circusmusik darüber hinaus, dass eine Antwort auf die Frage, was populär ist, auch heute noch - trotz freier Zugänglichkeit aller Musiksparten - grundsätzlich dahingehend soziologisch differenziert werden muss, was in welchen Bevölkerungsgruppen populär ist. Auch hierin nehmen der Circus und seine Musik allerdings eine Sonderrolle ein: Da man im Circus seit jeher bemüht ist, möglichst Besucher aus allen Bevölkerungsschichten anzusprechen, erfordert dieser Umstand selbstverständlich auch eine Berücksichtigung bei der Auswahl bzw. Produktion entsprechender Musik und vergrößert demzufolge auch deren Spektrum an Stilen und Gattungen.

Ihrem Umfeld entsprechend also zwangsläufig dem Postulat der Unterhaltung unterworfen, steht die Circusmusik darüber hinaus vor dem schwierigen Spagat, zusätzlich noch ihren vielfältigen anderweitigen funktionalen Anforderungen gerecht werden zu müssen. Verständlich erscheint vor diesem Hintergrund, dass Circusmusik häufig diesen hohen Anspruch nur unzureichend erfüllen kann. Denn mit eben dieser Aufgabe scheinen Komponisten bzw. Arrangeure von Circusmusik zum Teil überfordert zu sein. Nicht selten wird eine der geforderten Qualitäten vernachlässigt und nur unvollständig erfüllt. Gerät der den populären Tendenzen Rechnung tragende Aspekt eher in den Vordergrund, verkommt die Musik im schlimmsten Fall zur bloßen, oft nur notdürftig an den Charakter der Nummer angepassten Geräuschkulisse. Denn die Verwendung von populärer Musik schließt im Circus nach meinen Beobachtungen zumindest in heutiger Zeit allzu oft die Bereitschaft mit ein, fragwürdige Kompromisse in Bezug auf die Anpassung an das visuelle Element einzugehen. Somit wird die funktionale Komponente der Musik als akustisch unterstützendes Element artistischer Aktionen in solchen Fällen bestenfalls noch als zweitrangig erachtet, oft aber auch völlig in den Hintergrund gedrängt.

Steht im umgekehrten Fall die Funktionalität im Vordergrund und wird die Musik als adäquat begleitendes und dramaturgisch beteiligtes Medium eingesetzt, gelingt es indes nur in Ausnahmefällen, gleichzeitig populäre Musik zu verwenden oder gar - noch seltener - solche zu kreieren. Untermauern lässt sich diese These auch dadurch, dass es originäre Circusmusik trotz ihrer zeitweise großen Resonanz und Akzeptanz in der Bevölkerung - ganz im Gegensatz zu Musik aus Kabarett und Varieté - nur selten geschafft hat, selbst erfolgreiche „Schlager“ oder „Ohrwürmer“ zu generieren.

⁸⁷ vgl. von Schoenebeck 1987,19

⁸⁸ vgl. Bruhn/Rösing 1998, 13

Von entscheidender Bedeutung dafür scheint jedoch noch ein weiteres, in diesem Zusammenhang leicht zu übersehendes Merkmal von Circusmusik zu sein: Sie ist bis in die heutige Zeit überwiegend Instrumentalmusik und besitzt damit einen eklatanten Nachteil hinsichtlich der Verankerung im Gedächtnis des Publikums. Ausnahmen im circusmusikalischen Repertoire bestätigen lediglich diese Regel: Gesangseinlagen, meist solistisch in der Manege vorgetragen oder auch in die Handlung von revueartigen Manegeschaustücken integriert, hatten nur für relativ kurze Zeit im deutschen Circus Konjunktur.⁸⁹ Womöglich wurde u. a. auch aus diesem Grund der deutschen Circusmusik die größte öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, als vom ausgehenden 19. Jahrhundert an bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts auch Gesangsbeiträge selbstverständlicher Bestandteil eines jeden Circusprogramms zumindest der größeren Unternehmen waren. Auch in der Frühzeit des Circuswesens waren in England so genannte Comic-Songs ungeheuer populär: „*The songs were on everybody's lips in much the same way as were those of the Beatles in the 1960's.*“⁹⁰

Bezeichnenderweise war mit dem Kunstlied ausgangs des 18. Jahrhunderts auch eine vokale Gattung die erste im Wortsinne wirklich populäre; vermutlich, weil das Kunstlied trotz seiner eigentlichen Zugehörigkeit zur „gehobeneren Musik“ neben seiner damals noch relativ schlichten melodischen und harmonischen Struktur das mitentscheidende Kriterium der „Singbarkeit“ am besten erfüllte.⁹¹ Im Wesentlichen ist dieses Kriterium auch heute noch eine entscheidende Komponente für das Potenzial eines für ein breites Publikum konzipierten Musikstückes zu massenhafter Verbreitung. Der Verzicht auf Gesang und Texte verweist wiederum auf die schon mehrfach angesprochene sekundäre Rolle der Circusmusik innerhalb der Produktion einer Circusvorstellung. Denn die Gefahr der Ablenkung des Publikums von artistischen Darbietungen bzw. einer Überforderung der Konzentrationsfähigkeit ist natürlich bei reiner Instrumentalmusik weit weniger gegeben als bei vokal dominierter Musik, die durch die hinzu tretende Textebene höhere Ansprüche an die Rezektivität stellt.⁹² Die Chancen von originaler Circusmusik, über die Verwendung im Circus hinaus wirklich populär zu werden, sind allein dadurch von vornherein stark eingeschränkt.⁹³

Dennoch: Auch wenn die Circusmusik nur unwesentliche Beiträge in Form originärer Circusmusik für das populäre Repertoire liefert, so darf ihre durch die Adaption bekannter Melodien und Rhythmen bedingte Rolle als bedeutender Vermittler und Multiplikator populärer Musikkultur - insbesondere vor der Erfindung elektronischer Medien - keinesfalls unterschätzt werden. Auch in dieser Hinsicht setzten Circusmusiker die Tradition der Spielleute fort, die in ihrer Funktion als mobile Vermittler populärer Musik eine bedeutsame Rolle spielten.⁹⁴

Die Musikwissenschaft hat zahlreiche Hypothesen bemüht, um zu klären, welche Personen und Institutionen eine solche Vermittlerrolle in der Nachfolge der Spielleute im vormedialen Zeitalter einnahmen: „*Nun ist kaum anzunehmen, daß der einfache Mann ein ständiger Theaterbesucher gewesen ist, der die betreffende Musik an Ort und Stelle aufnahm. Es erhebt sich daher die*

⁸⁹ vgl. Kap. 1.2.4.1

⁹⁰ Hugill 1980, 122

⁹¹ vgl. Schwab 1965, 85ff

⁹² In der neueren, von französischen Einflüssen geprägten Circusmusik wird seit Beginn der 1990er Jahre dem Gesang grundsätzlich wieder eine gewichtigere Rolle zuteil. Gastspiele des Cirque de Soleil beeinflussten hier offensichtlich auch einige deutsche Circusse. Beispielsweise sind seit Mitte der 1990er Jahre sowohl im Circus Roncalli wie auch im Circus FlicFlac einzelne Gesangstitel, zumeist aus dem Bereich der Pop- oder Rockmusik, auch als artistische Begleitmusik in die Programme integriert (vgl. Kap. 1.2.6.2).

⁹³ Dieser These muss man allerdings die in den letzten Jahrzehnten sprunghaft angestiegenen kommerziellen Erfolge von „Soundtracks“ der Filmindustrie, die als Hintergrundmusik ebenfalls zumeist aus reiner Instrumentalmusik bestehen, entgegen halten. Allerdings greifen hier auch gänzlich andere Mechanismen der Vermarktung, und erfolgreich im Sinne von vorderen Plätzen in den Charts bzw. Verkaufslisten sind in der Regel aus dem Bereich der Filmmusik eher vokal geprägte Songs. (z. B. aus dem Film Titanic: „My heart will go on“; Celine Dion).

⁹⁴ vgl. Stockmann 1992, 411

*Frage: Wer waren die Vermittler zu einer Zeit, da Medien wie Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen noch gar nicht erfunden waren?*⁹⁵ Genannt werden beispielsweise das Dienst- und Küchenpersonal höherer Kreise, das natürlich Gelegenheit hatte, Musik in Hauskonzerten ihrer Herrschaften zu konsumieren. Die Rolle des Circus und seiner Musik als Vermittler ernster wie unterhaltender Musik ist dabei bisher völlig übersehen worden.

Meiner Verwunderung über die Ignoranz, mit der Circusmusik als musikalisches Phänomen von der traditionellen, eher auf Bereiche der „Kunstmusik“ konzentrierten Musikwissenschaft - im Gegensatz zu ähnlichen Gattungen, denen wenigstens durch Erwähnung ein Mindestmaß an Beachtung geschenkt wird - fast gänzlich ausgeblendet bzw. übersehen wird, habe ich an anderer Stelle bereits Ausdruck verliehen. Nun sollte man annehmen, dass dann aber zumindest bei der Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen populärer Musikkultur, deren Erforschung heute ja meist interdisziplinäre Ansätze zugrunde liegen, auch die Circusmusik unweigerlich mit ins Blickfeld rücken muss. Die Stichworte „Circus“ oder „Circusmusik“ sucht man jedoch in nahezu allen gängigen Abhandlungen zur Geschichte und Theorie populärer oder unterhaltender Musik ebenfalls vergebens. Sämtliche verwandten Gattungen hingegen, wie beispielsweise die Musik der Vaudevilles, Varietés, Revuen etc. werden zumeist als wichtige und maßgebliche historische Stätten der Verbreitung von populärer Musikkultur genannt: *„Diesen Organisationsformen kam - gerade auch durch die Heterogenität ihrer Komponenten - eine zentrale Rolle bei der Popularisierung von Musik zu.“*⁹⁶ Obwohl diese Veranstaltungsstätten gegenüber dem Circus, der eben nicht nur in stationärer, sondern auch in Form reisender Unternehmen existierte, hinsichtlich der Reichweite ihrer Wirkung den entscheidenden Nachteil der Immobilität aufzuweisen haben, wird ihre große Bedeutung für jene Entwicklung immer wieder ausdrücklich betont. Keine der o.g. Institutionen erreichte aber die Menschen in der Provinz, wohingegen Circusgastspiele selbst der größten Unternehmen auch abseits der großen Metropolen stattfanden.

Die Frage, warum diese Rolle der Circusmusik bisher so konsequent ignoriert wird, lässt sich nur hypothetisch beantworten. Das Phänomen Circusmusik wird - vermutlich aus Unkenntnis der Historie dieser Gattung und aus einem unter dem Eindruck heutiger Circusmusik eingengten Blickwinkel - als ausschließlich begleitendes Medium eingestuft, und daher werden ihr Stellenwert und ihre Wirkung in der Vergangenheit bei weitem unterschätzt. Plausibel erscheint als Erklärung dessen zunächst, dass das visuelle Element im Circus vergleichsweise stärker dominiert und Circusmusik schon aufgrund ihrer überwiegenden Funktion als reine Begleit- und Hintergrundmusik der Circusvorstellungen grundsätzlich weniger bewusst rezipiert wird als die Musik einer Revue beispielsweise. Übersehen darf man aber keinesfalls die erwähnten, einer ungewöhnlich breiten Öffentlichkeit zugänglichen Konzerte und Paraden von Circusorchestern, die in diesem Zusammenhang bislang nicht gewürdigt worden sind. Man darf wohl annehmen, dass vor allen Dingen Angehörige unterer Schichten - statistisch betrachtet - wesentlich öfter die zahlreichen und meist sogar kostenlosen Gelegenheiten genutzt haben werden, Veranstaltungen dieser Art beizuwohnen als eines der oben genannten Opern- oder Konzerthäuser aufzusuchen.

Zusätzlich existieren zahlreiche Belege, dass die Circusmusik auch noch in mancherlei anderer Hinsicht sogar eine Pionierrolle eingenommen hat. Oftmals präsentierten die Circusorchester sehr viel früher als andere musikalische Neuerungen: seien es moderne musikalische Stilrichtungen, seien es neue Instrumentationsformen.⁹⁷ Was im folgenden Zitat auf das Variété bezogen konstatiert wird, gilt sicherlich, wie die Ausführungen zu Repertoire und Besetzungsformen der Circusorchester belegen, noch in weit höherem Maße für die Circusmusik

⁹⁵ Braun, H. 1999, 91

⁹⁶ von Schoenebeck 1987, 54

⁹⁷ vgl. Schmidl 1926, 12

dieser Zeit: „Man mag Fortschritte, man mag neue Formen und Inhalte welcher Art immer vornehmen, stets ergibt sich die Tatsache, daß sie zuerst am Varieté Verwendung finden. (...) Die Jazzrhythmen, heute bereits wesentlicher Bestandteil auch der höheren Musik, mußten lange Zeit erst am Varieté (...) Verwendung finden, wie denn auch die meisten Instrumente, derer sich neuzeitliche Komponisten bedienen, um neue Ausdrucksmöglichkeiten für neue Gedanken zu finden, zuerst vom Artisten verwendet wurden. (...)“⁹⁸ So besaß die Circusmusik lange eine Art Vorreiterfunktion für die Tanz- und Unterhaltungsmusik ihrer Zeit. Als Beleg hierfür lässt sich zum Beispiel anführen, dass deutsche Circusmusiker „originär amerikanische Musik im Umfeld von Cakewalk und Ragtime“⁹⁹ bereits sehr früh aufgriffen und verbreiteten - „zu einer Zeit, bevor John Philip Sousa nach der Pariser Weltausstellung von 1899 mit dieser neuen Musik aus Amerika die staunenden Europäer verblüffte.“¹⁰⁰

Einen erheblichen Beitrag hat die Circusmusik ebenfalls ohne Zweifel zu dem Prozess der Popularisierung von Musik, die vordem oberen Schichten vorbehalten war, geleistet. Betrachtet man die eingeschränkten Zugangsmöglichkeiten unterer Schichten im 18. und 19. Jahrhundert - also vor der durch die Massenmedien ermöglichten prinzipiellen Zugänglichkeit aller Musik - zur „gehobenen“ Musik, so erfüllte die Musik innerhalb des Mediums Circus als einer Veranstaltungsform, die nicht nur für jedermann zugänglich, sondern in ländlichen Gebieten ebenso stark verbreitet war wie in den Städten, ohne Frage in dieser Zeit eine bedeutende und allzu oft unterschätzte Rolle in der Distribution und der damit verbundenen Popularisierung des „klassischen“ Repertoires.¹⁰¹ „Die Pfälzer Musikanten wurden wohl zu den besten PR-Trägern für die damals moderne europäische Opernmusik in der gesamten zivilisierten Welt.“¹⁰²

Wenn auch die Circusmusik in der heutigen Zeit innerhalb der populären Musik und ihrem kaum noch überschaubaren Markt nur mehr im Rang einer Randerscheinung steht und faktisch lediglich noch eine geringe Bedeutung bei der Popularisierung von Musik hat, so muss dennoch der Einfluss dieser Gattung als Beitrag zur Entwicklung populärer Musikkultur in früherer Zeit, insbesondere seit dem 19. Jahrhundert bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts, als weitaus höher eingestuft werden. Circusmusik ist jedoch durch ihre besondere internationale Ausrichtung immerhin auch heute noch geeignet, ihrem Publikum fremde Musik aus Regionen außerhalb ihres Kulturkreises zu eröffnen.

3.5.4 Circusmusik: Trivialmusik?

Die Stigmatisierung der Musik im Circus und ihre Geringschätzung als wenig ernst zu nehmendes musikalisches Phänomen zeigt sich allein schon in dem wissenschaftlichen Desinteresse an dieser Gattung. Verschiedene Faktoren scheinen für die Geringschätzung der Circusmusik verantwortlich zu sein: Vordergründig ist es wohl das Repertoire, das früher wie heute neben populärer klassischer Musik auch immer die jeweiligen modernen Formen der gängigen Unterhaltungsmusik vereinnahmte. Diese bedingungslose Ausrichtung der Circusmusik nach dem Publikumsgeschmack trug ihr zwangsläufig den Vorwurf der Trivialität ein.¹⁰³

⁹⁸ Schmidl 1926, 12

⁹⁹ Engel 1975, 160

¹⁰⁰ Engel 1975, 160

¹⁰¹ vgl. Engel 1975, 160; Wiora, 1961, 125ff

¹⁰² Engel 1975, 160

¹⁰³ vgl. Schutte 1987, 24

Trivialmusik ist ein von Seiten der Kunstmusik bzw. „E-Musik“ geprägter Begriff und impliziert ein hinsichtlich der Ästhetik negativ besetztes Urteil. Als definitorische Merkmale von Trivialmusik gelten:¹⁰⁴

- fehlende Originalität
- Simplizität musikalischer Strukturen
- Verletzung musikalischer Regeln und Normen
- massenhafte Verbreitung
- rein funktionale Ausrichtung
- kurzzeitige Popularität als Gegenwartsmusik

Legt man diese Kriterien an Circusmusik an, dann stellt man fest, dass sie prinzipiell alle zutreffen. Lediglich das letzte Kriterium ist nur eingeschränkt auf Circusmusik anwendbar. Diese ist nicht nur Gegenwartsmusik, denn es gibt wirkliche „Klassiker“ in der Circusmusik, die sich über Jahrzehnte hinweg bewährt haben. Jedoch ist es eine Frage der Perspektive, ob eine Beurteilung von Circusmusik nach den gängigen Kriterien der Kunstmusik überhaupt sinnvoll ist. Hier ist meines Erachtens ein Paradigmenwechsel erforderlich. *„Der Einwand, Trivialmusik sei Gebrauchsmusik, deren Bedeutung durch eine ästhetisch-kompositionstechnische Analyse verzerrt werde, muß ernst genommen werden. Funktionale Musik zu betrachten, als wäre sie autonome, ist, so scheint es, widersinnig.“*¹⁰⁵ Circusmusik kann nur als ein Element im Gesamtkomplex Circus und nicht losgelöst von ihrer Funktion betrachtet werden. Bei Beurteilung von der hohen Warte „echter“ Kunst ist ein negatives Urteil bereits impliziert. Denn funktionale Musik bzw. Gebrauchsmusik werden tendenziell als minderwertig diskriminiert, wobei ihre fehlende ästhetische Autonomie der entscheidende Vorwurf ist: *„Film- und Zirkusmusik sind nicht darum bemüht, authentische Musik zu spielen, sondern versuchen den Klang, den 'Sound' von authentischer Musik mit Hilfe von Klischees zu imitieren, schaffen also eine 'als-ob-Musik.“*¹⁰⁶

Die gegen die Circusmusik erhobenen Vorwürfe sind also unter musikalischen Gesichtspunkten zweifach motiviert: Zum einen wird ihr angelastet, sie sei vorwiegend epigonal und generiere keine eigenen originären musikalischen Ideen: *„Das Dilemma beinahe jeder Zirkusmusik war das Dilemma ihrer Herkunft - sie war ein Bastard. (...) eine Musik, die zwar Originalität kennt, aber selten originär ist.“*¹⁰⁷ Zum anderen wirft man ihr die Verletzung musikalisch-ästhetischer Kriterien vor: Der Einsatz stereotyper Mittel, die scheinbar willkürliche Tempogestaltung und die teilweise bis zur Unkenntlichkeit zerstückelten und reduzierten Arrangements gehören dabei zu den am häufigsten und allzu pauschal monierten Mängeln. Defizite solcher Art weist aber letztlich fast jede Form unterhaltender Musik auf: *„So bunt verlockend ein Bereich, der sich vom vulgären Gassenhauer bis zum präziösen Salonstück und vom disziplinierenden Marsch bis zum anarchischen Cancan erstreckt, bei flüchtigem Hinsehen erscheint, so ernüchternd ist die Einsicht in die Stereotypie der musikalischen Mittel.“*¹⁰⁸

Oft wird der Circusmusik vorgeworfen, allzu plump und offensichtlich auf Klischees zu setzen. Zur Entlastung von diesem Vorwurf sei folgende Argumentation von DE LA MOTTE-HABER/EMONS angeführt, die sich zwar auf Filmmusik bezieht, aber durchaus ebenso für die Circusmusik greift: *„Sofern die Musik im Film illustriert oder indiziert, ist sie auch zum groben Klischee gezwungen, da sie nur Informationen generiert, indem sie an Annahmen und Meinungen der Zuschauer anknüpft. (...) Filmmusik informiert um so besser, je schneller und*

¹⁰⁴ vgl. u. a. Dahlhaus 1967, 7ff

¹⁰⁵ Dahlhaus 1967, 14

¹⁰⁶ Weiß 1989, 32f

¹⁰⁷ Krieger 1998, 9

¹⁰⁸ Dahlhaus 1967, 7

*leichter sie das Wissen um ihre Herkunft aus fernen Landen und Zeiten hervorruft. Sie spiegelt die Stereotype und Standards wider, die im Kopf der Rezipienten existieren und daher mühelos identifiziert werden können. Die Musik meint, was der Zuschauer versteht.*¹⁰⁹

Als besonders verwerflich wird darüber hinaus die Verwendung „Ernster Musik“ im falschen Kontext bewertet. *„Daß Musik in einem um die ursprüngliche Gestalt und Bedeutung eines Werkes unbekümmerten Gebrauch hineingezogen wird, ist nach ästhetischen Normen eine Entstellung: eine Trivialisierung.“*¹¹⁰ Häufig stießen die Orchester auf erbitterte Kritik, wenn „Ernste Musik“ im Circus verwendet wurde. Ein Beispiel aus dem Jahr 1948 zeigt dies deutlich: *„Artistenskrupellosigkeit hat es fertig gebracht, Verdis Triumphmarsch aus 'Aida' als Begleitmusik zu einer Radfahr-Sensationsnummer (...) zu verwenden. Und ein Komiker lässt sich zu einer Verrenkungsszene unter dem Titel 'Wie ein junger Mann schlafen geht' vom Orchester das Wiegenlied von Brahms spielen. Vielleicht werden zum nächsten Programm Bach und Beethoven 'herangezogen'.*¹¹¹ Es war allerdings nicht die Verwendung solcher musikalischer Literatur an sich, die allein Unmut hervorrief. Vor allem der wenig respektvolle Umgang mit dem Originaltext klassischer Vorlagen durch zum Teil ins Groteske abgleitende Bearbeitungen für oftmals völlig ungeeignete Besetzungen trugen und tragen manchmal auch heute noch zum schlechten Ruf der Circusmusik bei.¹¹² Allerdings ist die Toleranz der „E-Musik“ gegenüber Adaptionen in den letzten Jahrzehnten deutlich gewachsen.

Doch liegt vermutlich der wahre Ursprung der Geringschätzung von Circusmusik darin, dass sie in einem Umfeld existiert, das scheinbar keine höheren Kunstformen zulässt, oder von dem man nicht wahrhaben will, dass es solche zulässt, wodurch Circusmusik von vorneherein bereits diskreditiert ist. Genres, deren Realisation das Ursprüngliche und Spontane erfordert, und die sich damit einer Bewertung nach üblichen ästhetischen Kriterien entziehen, werden von musikwissenschaftlicher Seite traditionell nicht nur mit Argwohn betrachtet, sondern teilweise sogar vehement bekämpft.¹¹³ Es ist daher sicher nicht nur die teilweise musikalische Regelwidrigkeit, die der Circusmusik den Vorwurf der Trivialität einbringt, sondern vielmehr sind es die Vorwürfe, die noch bis ins 18. Jahrhundert hinein allgemein gegen niedere Musik erhoben wurden, welche bei der Einstufung von Circusmusik offensichtlich weiterwirken, nämlich *„moralisch das verlockend Anrühige und sozial der niedrige Status, den die Verachtung, sei sie empfunden oder vorgeschützt, betraf“.*¹¹⁴ Dies bestätigt indirekt DAHLHAUS, wenn er ausführt: *„Bei Musik, die im Gebrauchswert aufgeht, mag ein Urteil, das auf ästhetischer Distanz beruht, irrelevant oder verfehlt sein. Lässt man aber gelten, dass funktionale Rangunterschiede - wie der zwischen Tanz- und Messkompositionen - oft mit musikalischen zusammentreffen, so wird durch eine Berücksichtigung der Funktion das ästhetische Urteil, ein Stück sei trivial, eher gestützt als durchkreuzt oder ausgelöscht.“*¹¹⁵

Die sonderbare Mischung von Faszination und Geringschätzung, mit der man die Angehörigen des Circuswesens generell betrachtet, bezieht sich offensichtlich auch auf die dort produzierte Musik. Verfolgt man die circusmusikalische Traditionslinie zurück zu den Spielleuten, fällt auf, dass bei diesen die Musik noch höher als die artistischen Künste geschätzt wurde. Erst die heutige Rolle der Circusmusik als reiner Begleiter führte zu einer niedrigeren Bewertung. Dass die Geringschätzung, die einer musikalischen Gattung und den sie Ausübenden entgegengebracht wird, häufig dann tatsächlich für die Qualität dieser Musik fatale Folgen

¹⁰⁹ de la Motte-Haber/Emons 1980, 204

¹¹⁰ Dahlhaus 1967, 16

¹¹¹ Prudent 1948, 1

¹¹² vgl. Schulz, B. 1948, 18

¹¹³ vgl. Terhag 2004, 11

¹¹⁴ Dahlhaus 1967, 8

¹¹⁵ Dahlhaus 1967, 16

heraufbeschwört, ist ein altbekanntes Phänomen, denn „(...) *eine Gebrauchsmusik, die der Geringschätzung verfällt, tendiert dazu, so miserabel zu werden, wie man es von ihr voraussetzt.*“¹¹⁶ Der Beruf Circusmusiker war selten eine attraktive Tätigkeit, wenn diese auch zeitweise gut bezahlt wurde. Das negative Stigma, mit dem die Circusmusik seit ihren Anfängen belegt wurde, verfehlte hier sicherlich nicht seine Wirkung. Die mangelhafte Qualität der ersten Circusmusik¹¹⁷ begründete den schlechten Ruf dieser Gattung, der bis in unsere Zeit nachwirkt: „*Seit Jahrzehnten scheint der Ruf von im Chapiteau spielenden Musikern von Grund auf ruiniert.*“¹¹⁸ Musiker und Komponisten von fraglos vorzüglicher und gehobener Qualität tendieren sicherlich nicht zuletzt deswegen dazu, ihre Tätigkeit im Circus zu verleugnen.

Die Rekrutierung von musikalisch qualifiziertem Personal für Circusmusik war zu jeder Zeit - und ist heute noch - äußerst schwierig. Dieser Umstand allein erschwerte oft schon die Erfüllung gehobener qualitativer Ansprüche erheblich. Die zweifellos vorhandenen künstlerischen und ästhetischen Möglichkeiten, die der Circusmusik aufgrund ihres außerordentlich breiten und vielfältigen Funktionsspektrums prinzipiell offen stehen, wurden wohl vor allem deswegen bisher nur selten wirklich ausgeschöpft. Das triviale Image der Circusmusik hat sich so stark verfestigt, dass WAHLBERG sogar den Verdacht äußert, Circusmusik werde absichtlich falsch gespielt, denn sie dürfe gar nicht perfekt klingen.¹¹⁹ Dies ist sicherlich nicht der Fall, vielmehr sind musikalische Defizite wie ungepflegte Phrasierung, unangepasste Lautstärke oder unsaubere Intonation oft primär auf die beschriebenen Bedingungen zurückzuführen, unter denen Circusmusik ausgeführt wird, unter anderem z. B. auf jene fast durchgängige Verwendung zu schneller Tempi, die selbst für die hervorragendsten Musiker eine technische Überforderung darstellen. Nicht einmal im Circusgewerbe selbst genossen die Circusmusik und ihre Protagonisten hohes Ansehen. Selbst gegenüber der Varietémusik stand Circusmusik noch in schlechterem Ruf: „*Gesteigerte Lautstärke ist meist nur bei zirzensischen und burlesken Nummern angebracht.*“¹²⁰ Auch im 20. Jahrhundert ist diese Geringschätzung noch häufig zu beobachten, da viele Artisten die Musik lediglich „...*als nebensächliches Anhängsel*“¹²¹ ihrer Arbeit betrachten.

Ähnlichen Vorwürfen minderer Qualität wie auch mangelnder Authentizität sieht sich oft allerdings auch jegliche Ausprägung populärer Musik gegenübergestellt: „*Populäre Musik erweckt fast durchweg den Eindruck, als sei sie von denjenigen, denen die ernsthafte Musik bestimmt ist, dem Volk vor die Füße geschleudert, als sei sie ein Brei, aus dem Abfall gebraut, der von der 'höheren' Musik übrig geblieben sei, und den Verdammten dieser Erde zum Fraß hingeworfen.*“¹²² Und deren Rezipienten sehen sich daher Vorurteilen wie den folgenden ausgesetzt: „*Die Rezeption von Unterhaltungsmusik erfordert keine intellektuelle Anstrengung und Bildung, da sie sich durch ein naives, nicht erkenntnisorientiertes Verhältnis zur Umwelt auszeichnet: Umwelterfahrung wird in der Unterhaltungsmusik musikalisch und inhaltlich stereotyp verarbeitet, diese Stereotypen stellen einen Grundkonsens zwischen den Rezipientengruppen her und ermöglichen eine Rezeption, die auf purem Wohlgefallen beruht.*“¹²³ „*Populäre Musik wird gerade für diejenigen gemacht, die auf Grund ihrer gesellschaftlichen Lage keine musikalische Vorbildung erwerben konnten. Das heißt: Sie wird so gemacht, dass zu ihrem Genuss solche Vorbildung nicht notwendig, ja, geradezu hinderlich*

¹¹⁶ Dahlhaus 1967, 8

¹¹⁷ vgl. Kap. 1.1.2

¹¹⁸ Schütte, 1981, 81

¹¹⁹ vgl. Wahlberg 1981, 12

¹²⁰ Wonneberg 1970, 27

¹²¹ Robbe 1941, 1

¹²² Boehmer, 1970, 8; zit. nach von Schoenebeck, 1987, 16

¹²³ Karbusicky 1975, 30

ist.¹²⁴ Eine reine Hintergrund-Funktion von Musik, auf die Circusmusik aus musikwissenschaftlicher Sicht fälschlicherweise oft reduziert wird, wird sogar zumeist als eine noch unterhalb der Unterhaltungsfunktion anzusiedelnde Funktion von Musik angesehen.

Seit den 1980er Jahren hat sich die Diskussion über die Wertigkeit reiner Gebrauchsmusik zumindest teilweise gewandelt.¹²⁵ Diese wird nicht mehr pauschal als musikalisch-ästhetisch minderwertig eingestuft. Jedenfalls setzt sich in der wissenschaftlichen Diskussion seither zunehmend die Erkenntnis durch, dass an stark zweck- bzw. situationsgebundene Musik andere Maßstäbe angelegt werden müssen als an autonome Musik.¹²⁶ *„Da jeder musikalische Stil sich auf je eigene ästhetische Prinzipien beruft, kann diese Unterscheidung nur unter Bezug auf die je zutreffenden ästhetischen Prinzipien erfolgen. Die Idee eines universalistischen ästhetischen Maßstabs, mit Vorliebe von Vertretern der so genannten klassischen Musik in Anspruch genommen, hat demzufolge keine Berechtigung.“*¹²⁷

So ist beispielsweise die Diskontinuität der Circusmusik durch ihre funktionale Ausrichtung bedingt. Formale Inkonsistenzen sind erforderlich und erwünscht. Circusmusik, die schnelle Wechsel beherrscht, beweist damit sogar ihre Qualität. Letzten Endes ist immer die untrennbare Verbindung mit dem artistischen Kontext im Auge zu behalten. Anpassungsfähigkeit ist in der Circusmusik schließlich kein Mangel, sondern ein Qualitätsmerkmal. Ob es sich um eine im Sinne allgemeiner musikästhetischer Kriterien „gute“ Musik handelt, ist dabei irrelevant.

Als Fazit zeigt sich, dass der Diskurs darüber, ob Circusmusik nun Trivialmusik darstellt, letzten Endes obsolet ist: Circusmusik kann sich - und will sich im Übrigen auch gar nicht - an den Kriterien absoluter und autonomer Musik messen lassen. Vielmehr sind von ihr aufgrund ihrer Aufgaben expressive Eindeutigkeit und ein angemessener Einsatz musikalischer Zeichen mit einem Höchstmaß an allgemeiner Verständlichkeit gefordert. Zusätzlich bedingt der Massencharakter eine stilistische Vielfalt, die man negativ aufgefasst auch als Beliebigkeit bezeichnen könnte, positiv aber als ein faszinierendes Spiegelbild der jeweils aktuellen Musikszene populärer Prägung sehen müsste.

3.5.5 Exkurs: Das Sujet Circus in der „E-Musik“

Das Thema Circus hat die Vertreter der „höheren Künste“ immer wieder inspiriert. Neben der Musik interessierten sich vor allem die bildenden Künste für Motive des Circus. Seit Bestehen des Circuswesens gab es in der „E-Musik“¹²⁸ immer wieder Komponisten, welche die Thematik Circus als Gesamtkomplex oder aber einzelne circensische Motive in ihren Werken verarbeiteten. 121 Werke nennt allein das „Lexikon Programmmusik“ von K. SCHNEIDER unter den Stichworten „Zirkus, Kleinkunst, Akrobat, Clown, Komödiant und Gaukler“.¹²⁹ Eines der frühesten Werke, das noch vor Entstehung des Circuswesens die Themen Artistik und Artisten als programmatischen Inhalt verwendete, komponierte 1717 Francois Couperin: „Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques: avec les ours, et les singes“. Es handelt sich dabei um eine musikalisch-satirische Darstellung von Akrobaten, Tierdressuren und Seiltänzern.

Die Versuche von circusfremden Komponisten „echte“ Circusmusik zu schreiben, schlugen meist fehl. Das in dieser Hinsicht wohl bekannteste Werk ist die „Circuspolka“ von Igor Strawinsky, die im Original mit dem Zusatz „composed for a young elephant“ betitelt ist, und zu

¹²⁴ vgl. Kuhnke/Miller/Schulze, 1976, 10

¹²⁵ vgl. von Schoenebeck, 1987, 11

¹²⁶ vgl. Schepping 2001, 401ff

¹²⁷ Schütz 2004, 276

¹²⁸ Zur „E-Musik“ werde ich im Folgenden auch Gattungen wie die Operette und das Musical hinzurechnen.

¹²⁹ Schneider, K. 1999, 365ff

einer Choreographie von George Balanchine präsentiert wurde, ist nach rein musikästhetischen Gesichtspunkten betrachtet ein gelungenes Werk, erwies sich aber für den gedachten Zweck als unpraktikabel. Im Jahr 1942 gab der amerikanische Circus Ringling Bros. Barnum & Bailey bei Igor Strawinsky diese Komposition für eine ganz besondere Attraktion, ein Ballett von 50 Elefanten und 50 Ballettinnen, in Auftrag. Die Ballettinnen sollten zunächst zur Musik von Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“ und Amilcare Ponchiellis „La Gioconda“ tanzen, und anschließend sollten die Elefanten zu Strawinskys Musik auftreten. Für diesen Auftritt sollte Strawinsky Musik von 4.15 Minuten Länge komponieren.¹³⁰ „*Strawinsky schrieb daraufhin die 'Zirkuspolka' und schickte dem Zirkus eine Rechnung über 1500 Dollar. Das war das erste und letzte Mal, daß ein Komponist ernster Musik ein Werk für den Zirkus schrieb. (...) Die 'Zirkuspolka' wurde nur für eine einzige Zirkussaison benutzt, und laut Merle Evans (Kpm. des Circus; Anm. des Verf.) mochten die Zuschauer sie nicht, ebensowenig wie die Zirkusmusiker und die Elefanten.*“¹³¹

Für die Begleitung einer Tierdressur weist die Komposition zu komplizierte rhythmische und melodische Strukturen auf, allein schon die häufigen Taktwechsel sind denkbar ungeeignet. Daher war die Polka im Circusalltag zum Scheitern verurteilt. Denn „*Experimente mit ausgefallenen Musikstücken funktionieren nur dann, wenn das Grundmaß der Musik stimmt, alles andere ist kontraproduktiv.*“¹³² Das Werk entfaltet seine Wirkung eher im Konzertsaal und erlangte seine Popularität dort als Programmmusik in Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen (1942) sowie für großes Orchester (1944). Die im Circus verwendete Blasorchesterfassung wurde erst 1948 publiziert, für sie werden insgesamt 27 Musiker benötigt.¹³³ Die „Circuspolka“, heute durchaus als Werk des klassischen Konzert-Repertoires anerkannt, nimmt wegen der ursprünglich zugrunde liegenden Intention Strawinskys eine Sonderstellung ein. Ein weiteres Beispiel für das Scheitern eines renommierten Komponisten „Ernster Musik“ gibt es ebenfalls aus dem amerikanischen Circuswesen zu berichten: „*One year Prokofiev wrote the hole show. It was a catastrophe and after one or two performances we went back to the standard circus music. The acts just couldn't work to the new music.*“¹³⁴

Die im Folgenden aufgeführten Werke beinhalten zwar ebenfalls eine zirkensische Thematik, sind aber nicht als Circusmusik im Sinne ihres eigentlichen Zweckes komponiert worden. Der Circus war ein beliebtes Motiv vor allem auf den Opern- und Operettenbühnen. In Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“ spielt z. B. ein Circusdirektor. Das Sujet Circus liefert in diesem Werk „*Lokalkolorit oder dient als Metapher innerhalb des dramaturgischen Konzepts*“¹³⁵. Bereits 1855 wurde Jacques Offenbach von der Welt der Artisten inspiriert. Er komponierte die Pantomimen «Pierrot Clown» «Arlequin Barbier» und «Ponchinelle dans le Monde».¹³⁶ Doch auch in der modernen Oper der Zwölftonmusik greift man auf zirkensische Motive zurück: Alban Bergs Oper „Lulu“ eröffnet mit einem Clown und einem Circusdirektor. Auch Artur Honegger, Darius Milhaud und Francis Poulenc, die Hauptrepräsentanten der Gruppe „Les Six“, entdeckten neue Elemente in Gattungen wie Circus, Variété oder Revue, die sie in ihre Werke einfließen ließen. Zur Ideologie dieses Künstlerzirkels gehörte die Forderung nach einer neuen Musik, einer Musik des Alltags, wobei im Zusammenhang mit solcher Gebrauchsmusik auch der Begriff Circusmusik genannt wird. Die nachfolgende Liste zeigt lediglich eine Auswahl wichtiger Werke der „E-Musik“, welchen Motive aus dem Circusgeschehen zugrunde liegen:

¹³⁰ vgl. Bly 1994, 48

¹³¹ Bly 1994, 48

¹³² Parolari 2003, o.S.

¹³³ Strawinsky zitiert übrigens in der Coda Schuberts „Militärmarsch No. 3“. Womöglich war dies als Anspielung auf die militärmusikalischen Anteile in traditioneller Circusmusik gedacht.

¹³⁴ Evans, zit. nach Wright 1973, 44

¹³⁵ Guth 1997, Sp. 715

¹³⁶ vgl. Krieger 1998, 9

Ralph Benatzky:	Zirkus Aimme
Alban Berg:	Lulu
Paul Burkhard:	Das Feuerwerk
John Cage:	Roaratorio. Ein irischer Circus nach Finnegans Wake
Karen Chatschaturjan:	Akrobaten am Trapez
Claude Debussy:	Pierrot
Hanns Eisler:	Septett Nr.2 : Zirkus
Louis Ganne:	Les Saltimbanques
Alexander Glasunow:	Auftritt der Jongleure
Hans-Werner Henze:	Der junge Lord (1.Akt)
Charles Ives:	The circus band
Dimitri Kabalewsky:	Kleiner Jongleur, Die Clowns
Emmerich Kalman:	Die Zirkusprinzessin
Georg Kreisler:	Als der Zirkus in Flammen stand
Ruggiero Leoncavallo:	Der Bajazzo
Darius Milhaud:	La boeuf sur le toit
Ottorino Respighi	Circenses
Eric Satie:	Parade
Rodion Shchedrin:	Alte russische Zirkusmusik
Bedrich Smetana:	Die verkaufte Braut
Dimitri Schostakowitsch:	Die Akrobaten
Igor Strawinsky:	Circuspolka
Ernst Toch:	Der Jongleur

Der Reiz der Circuskunst und ihrer vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten dürfte für viele Komponisten darin liegen, dass die Motive des Circus sich mit musikalischen Mitteln auf interessante Weise nachempfinden lassen und die entstandenen Kompositionen - von ihrer Intention her der Programmmusik zuzuordnen - dem Zuhörer ein relativ eindeutiges akustisches Bild von ursprünglich visuellen Eindrücken vermitteln können. Oberflächlich betrachtet mag den meisten Werken dieser Versuch gelungen sein. Für den Zuhörer im Konzertsaal klingen viele dieser Kompositionen wie Circusmusik. Dass diese Kompositionen letztlich dennoch keine „echte“ Circusmusik sind, beweist ihre generelle Unverwertbarkeit für den tatsächlichen Gebrauch in der Manege. Im Wesentlichen handelt es sich um - nicht immer gelungene - Versuche von Nachempfindungen circensischer Musik. Es fehlt jedoch in erster Linie - neben instrumentalen und formalen Spezifika typischer Circusmusik - die typische Aufführungspraxis mit ihrer konsequenten Gebundenheit an den artistischen Kontext. Von ihrer Wirkungsabsicht her bewegen sich beide Gattungen auf zwei gänzlich verschiedenen Ebenen. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass die wirkliche Circusmusik im Circuszelt dazu dient, die Darbietungen der Artisten zu unterstützen und zu untermalen, während die oben aufgeführten Werke der „E-Musik“ in der Regel die Szenerie des Circus oder einer artistischen Vorführung nachzuzeichnen versuchen, ohne dabei auf eine visuelle Komponente zurückgreifen zu können. Circusmusik ohne Artisten hat aber lediglich einen ähnlichen Stellenwert wie Ballettmusik ohne Tänzer oder Filmmusik ohne Film. Die Bezeichnung Circusmusik ist für diese Art von Stücken daher verfehlt.

3.6 Rezeption von Circusmusik

3.6.1 Die Circusmusik und ihr Publikum

Wer war und ist das Publikum der Circusmusik? Die Quellenlage zu diesem Aspekt ist ähnlich schlecht wie schon bei vorhergehenden Punkten. Genaue Zahlen oder verlässliche Angaben hierzu liegen aus der Circusgeschichte kaum vor. Dennoch ergeben sich aus der historischen Circusliteratur einige Hinweise auf die Zusammensetzung und die strukturellen Veränderungen des Circuspublikums.

Als tragende Schicht der ersten Pferdecircusse wird in der Literatur der Adel genannt. In den Anfangsjahren des Circus stellte die Adelsklasse - resultierend nicht zuletzt aus einer starken Verbundenheit mit dem Pferd - auch einen großen Anteil des Circuspublikums. Die englischen Kunstreiter waren besonders bemüht, Angehörige höherer Schichten anzusprechen und in ihre Circusse zu locken. Solche Bestrebungen waren allerdings nicht immer von Erfolg gekrönt, und so strömten in die festen Circusbauten der Großstädte schon ausgangs des 18. Jahrhunderts das neu entstandene Bürgertum sowie große Teile der stark anwachsenden arbeitenden Bevölkerung. *„Schon Astley hätte keines seiner Häuser in London und Paris allabendlich nur mit Adel und Militär füllen können. Noch viel weniger der Prinzipal eines beliebigen Wanderzirkus!“*¹ Nach HANKE waren es schon von Beginn des Circuswesens an in viel stärkerem Maße das Bürgertum und die breiten Volksmassen, die den Circus trugen.² Ihr täglicher Umgang mit Pferden in den verschiedensten landwirtschaftlichen oder handwerklichen Berufen machte diese Schichten zu einem sachverständigen Publikum, das die Komplexität der dargebotenen Leistungen in ihrem ganzen Umfang schätzen konnte. *„Mit seiner Kunst zog der Circus immer schon die breite Masse in seinen Bann, war Volkskunst im besten Sinne, gerade auch im Ausgeschlossenein von der jeweils herrschenden Ordnung.“*³ Die kleinen Wandercircusse waren seit jeher auch den unteren Schichten und der ländlichen Bevölkerung abseits der großen Metropolen zugänglich: *„Sie spielten vor allem für die breiten Massen der Bevölkerung, für die auf Grund ihrer Kassenlage der Zirkus überwiegend der einzige ökonomisch erschwingliche Zugang zur Kunst war.“*⁴ Zudem spielten solche Unternehmen ohnehin im ländlichem Bereich, vorwiegend also vor bäuerlichem Publikum.

Infolge der gesellschaftlichen Umwälzungen ausgangs des 18. Jahrhunderts änderte sich dann auch die Besucherstruktur in den Großstädten. *„Schon im ausgehenden 18. Jahrhundert strömte ein neues Publikum ins Theater, ein Publikum, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielen sollte.“*⁵ Der Circus zog nun auch in städtischen Gebieten Angehörige unterster Schichten an, vor allem wohl, weil das Wort in dieser Unterhaltungsform keine größere Bedeutung hatte. *„In den Zirkus (...) konnten auch diejenigen gehen, die weder lesen noch schreiben konnten. Für diese bedeuteten nur Bild und Klang etwas“*⁶ glaubt etwas überspitzt HERA feststellen zu können. In die Circusse, die in den Metropolen gastierten, strömten in der Tat auch die untersten Schichten. So stellte eine Londoner Zeitung 1836 bedauernd fest: *„Die Masse der Zuschauer setzte sich aus der niederträchtigsten Sorte von Faulenzern und Nichtstuern, dem schlimmsten Straßenmob zusammen (...)“*⁷

¹ Günther 1986, 43

² vgl. Hanke 1968, 300

³ Merkert 1978, 6

⁴ Hanke 1968, 301

⁵ Hera 1981, 110

⁶ Hera 1981, 129

⁷ vgl. Hera 1981, 47

Im Zuge der Industrialisierung und des daraus folgenden Anwachsens der städtischen Bevölkerung wandelte sich auch die Publikumsstruktur. Anstelle von Adel und Militär traten verstärkt die städtischen Mittelschichten und das Kleinbürgertum. KUSNEZOW bezeichnet diesen Prozess als Demokratisierung der Circuskunst, wobei er Deutschland und insbesondere dem Circus Renz eine führende Rolle zuspricht.⁸ Die Dominanz des deutschen Circus bei dieser Umstrukturierung ist jedoch zu bezweifeln, denn die Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse - symbolisiert in den bürgerlichen Revolutionen - vollzogen sich in Frankreich und England zeitlich eher, so dass logischerweise dort schon früher die genannten Schichten Zugang zum Circus gefunden haben dürften. Dieser Anschauung folgt auch GÜNTHER, der die Rolle des Bürgertums als Träger der ersten Circusse ähnlich wie HANKE (s.o.) weitaus höher einstuft und infolgedessen die These aufstellt: „*Der Zirkus ist ein Produkt der bürgerlichen Gesellschaft für die gesamte bürgerliche Gesellschaft.*“⁹ Zum gleichen Urteil gelangt GEESE: „*Zirkus jedoch, so sehr er auch die breite Masse in ihren Bann zog, blieb eher bürgerlichem Ideengehalt verpflichtet.*“¹⁰ Immer häufiger kamen jetzt dennoch auch Arbeiter in die Circusvorstellungen, die nach langen Arbeitstagen in der Industrie in ihrer Freizeit nach Unterhaltung hungerten. Diesen ging es um die bloße Befriedigung ihrer Schaulust.¹¹

Der Circus wurde schon Anfang des 19. Jahrhunderts zu einer gefürchteten Konkurrenz für die etablierten Theater. In Wien wirkten sich z. B. die ersten Vorführungen De Bachs ungünstig auf die Besucherfrequenz des Theaters in der Leopoldstadt aus.¹² Entspannung und Vergnügen, die Möglichkeit sich abzureagieren sowie die Befriedigung von Neugierde - für solche Interessen kristallisierte sich der Circus als die bevorzugte Veranstaltungsform heraus. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts häufen sich die Klagen darüber, dass auch das gebildete Publikum aus den Theatern in die Circusse strömte.¹³ Dieser Umstand war jedoch wenig verwunderlich, denn die großen Circusgesellschaften waren inzwischen sogar hoffähig geworden. Circusvorstellungen galten als gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges.¹⁴ So ist belegt, dass die Kaiserin Elisabeth von Österreich um 1870 nicht nur Vorstellungen, sondern sogar Proben im Circus Carré besuchte.¹⁵ Der deutsche Kaiser war Stammgast im Circus Renz, und ebenso war zu Beginn des 20. Jahrhunderts die kaiserliche Familie häufig im Circus Busch in der eigens für sie eingerichteten Kaiserloge zu Gast und versäumte keine Premiere.¹⁶ Auch in den 20er und 30er Jahren sah man in Berlin noch außerordentlich viel Prominenz in den Vorstellungen.¹⁷

Diese herausragende Stellung im öffentlichen Leben büßte der Circus zweifellos spätestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts ein, hauptsächlich verursacht durch den Siegeszug neuer Medien. Die heutige Lage lässt sich nur ungefähr einschätzen und stützt sich nicht auf eindeutiges Zahlenmaterial. An statistischen Erhebungen über das Circuspublikum und somit über die Rezipienten der Circusmusik existiert lediglich eine einzige Umfrage aus dem Jahr 1975. Es handelt sich um eine Fragebogenaktion der „Gesellschaft der Circusfreunde in Deutschland e.V.“, deren Ergebnisse natürlich - auf die aktuelle Situation - bezogen nur mit Vorsicht interpretiert werden können. Der Circus wird laut dieser Untersuchung vom Publikum in erster Linie als Stätte der Unterhaltung und weniger als Ort der Verbreitung von Kultur gesehen.¹⁸ Über die soziale Schichtung des Publikums gibt diese Befragung leider keinerlei Auskunft.

⁸ vgl. Kusnezow 1970, 74

⁹ Günther 1986, 43

¹⁰ Geese 1981, 43

¹¹ vgl. Hera 1981, 77

¹² vgl. Pemmer 1961, 227

¹³ vgl. Hera 1981, 238

¹⁴ vgl. Arnold 1980, 164

¹⁵ vgl. Arnold 1980, 164

¹⁶ vgl. Schaaff 1984, 83

¹⁷ vgl. Neufert 1982, 45

¹⁸ Riedel 1975, 7

Die Alterstruktur des heutigen Publikums weist nach Angaben von Circusmitgliedern alle Alterstufen aus, wobei allerdings der Anteil der Kinder und Jugendlichen in den Nachmittagsvorstellungen selbstverständlich weitaus höher ist. Der Circus ist somit wie kaum eine andere Unterhaltungsform für die ganze Familie offen.¹⁹ Nach wie vor gelten Circusvorstellungen auch als eine Unterhaltung für alle gesellschaftlichen Schichten und im Publikum zeigt sich ein Querschnitt durch die gesamte Bevölkerung: „*Circus ist ein Vergnügen für alle, keine Frage von Alter, Beruf, Bildung oder Einkommen.*“²⁰

3.6.2 Rezeptionsbedingungen

Wissenschaftlich wurde das Verhältnis von Circusvorführung und Publikum erstmals 1979 von BOUSSIAC untersucht. Seine Analysen beruhen auf einem semiotischen Ansatz, nach dem alle kulturellen Vorgänge als Kommunikationsprozesse verstanden werden.²¹ Einen ähnlichen Ansatz vertritt WEIß: „*Vom semiotischen Standpunkt aus betrachtet, stellt sich die Interaktion zwischen Artisten und Publikum als Kommunikation dar, auf die die Zuschauer z. B. mit Interesse und Applaus reagieren. Die Grundvoraussetzung, dass Kommunikation stattfinden kann, ist ein bei Sender (Artisten) und Empfänger (Publikum) gemeinsames Zeichen- und Regelsystem, in der Semiotik spricht man von Kodes (sic!).*“²² Man darf davon ausgehen, dass das semiotische System des Circus zumindest im westlichen Kulturkreis von allen Bevölkerungsschichten verstanden wird. Nach wie vor verbinden sicherlich nahezu alle Menschen in unserem Kulturraum mit dem Begriff Circus bestimmte Assoziationen und sind in der Lage, die „Sprache des Circus“ zu verstehen.²³

BOUSSIAC listet auf der Grundlage von Analysen verschiedener Circusnummern folgende Elemente auf, aus denen sich eine Circusdarbietung zusammensetzt und die als sogenannte „Subcodes“ dem Publikum vermittelt werden:

- „1. *Linguistic messages - a written one (which appears on posters/or in the program) and a oral one (the announcement of the act by the one who presents the show)*
- 2. *Social behavior of the performer - as he enters the ring, during the act, between sequences of the act and as he leaves*
- 3. *The performer's costume, which has been chosen from several possibilities*
- 4. *The accessoires the performer uses and the style of their decoration*
- 5. *The technical behavior of the performer during the act*
- 6. *The music played during the act*
- 7. *The lightning effects*
- 8. *Linguistic behavior - for clown acts*
- 9. *Zoological components - for animal acts*“²⁴

Seine Definition versteht Circusvorstellungen „ (...) as acts of communication involving a code and the process of encoding and decoding. (...) When a circus director puts a show together or when an artist creates and then performs on act, the audience is exposed to a sequence of audio-visual events that are in effect messages – that is, it understands what is performed in the ring –

¹⁹ vgl. Günther/Winkler 1986, 7

²⁰ Schütte 1981, 128

²¹ vgl. Boussiac 1979, 5ff

²² Weiß 1989, 19

²³ vgl. Weiß 1989, 19

²⁴ Boussiac 1979, 15

*and gives signs of enjoyment and approval. This process of communication obviously can take place only because of the existence of a code shared by the performers and the public.*²⁵

Im Vordergrund dieser diversen Komponenten steht für das Publikum natürlich der visuelle Effekt, der in erster Linie auch für Erfolg oder Misserfolg eines Circusprogramms verantwortlich scheint. Wohl kaum jemand begibt sich z. B. allein deshalb in eine Circusvorstellung, um Musik zu hören. Dennoch darf der indirekte Einfluss der weiteren Faktoren, die auf den ersten Blick zum Teil wenig relevant erscheinen, nicht unterschätzt werden. Erst durch das Zusammenwirken und die Interdependenz verschiedener an Circus beteiligten Komponenten wird der komplette Informationsgehalt für das Publikum verständlich. *„Diese Subcodes stehen innerhalb eines Zusammenhangs - verändert man einen Aspekt, so verändert sich der ganze Darbietungscharakter.“*²⁶ Allein schon die Wahrnehmung typischer Circusatmosphäre beruht auf einem synästhetischen Effekt, da das Publikum auf verschiedenen Sinnesebenen angesprochen wird, nämlich nicht nur visuell, sondern auch auditiv und sogar olfaktorisch. Die Musik der Circusorchester ist natürlich vorrangig - aber eben nicht ausschließlich - für das Ansprechen der auditiven Wahrnehmung zuständig. Über die Musik hinaus üben bei Circusvorstellungen weitere akustische Komponenten Reize aus: *„(...) aufmunternde Zurufe für die Tiere, die typische Zirkusmusik, die absolute Stille des gebannt in die Höhe schauenden Publikums, das die gefährliche Vorführung eines Luftakrobaten verfolgt, der Applaus, der oft tosende Beifall, wenn der Akt vorbei ist und der Artist glücklich wieder auf festem Boden steht, dringen ans Ohr (...)“*²⁷

Aus der Filmforschung ist bekannt, dass sich die Wahrnehmungsenergien des Publikums zu ca. 80 Prozent auf das Sehen konzentrieren und zu ca. 20 Prozent auf das Hören.²⁸ In ähnlichen Größenordnungen dürfte sich das Verhältnis bei Circusvorstellungen bewegen, was wiederum bedeutet, dass die auditive Wahrnehmung zu einem großen Anteil unbewusst geschieht. *„Der Zuschauer wird durch die Musik gereizt, beruhigt und in verschiedene Stimmungen gesetzt, wobei er unbewußt seine Empfindungen dem Bildgeschehen zuordnet, da er die emotionsauslösende Macht der Musik nicht aktiv und bewußt wahrnimmt. (...) Beim Musikhören, auch beim 'passiven' Hören, wird besonders der für affektive Reize zuständige Teil des Gehirns angesprochen, weshalb Musik psychische Erlebnisse vermitteln kann, die vom Bild nicht stark genug ausgedrückt werden können.“*²⁹ Die Mehrzahl der Circusbesucher ist durch die Handlung dermaßen abgelenkt, dass ein bewusstes Hören auf die Musik nicht mehr stattfindet. Es findet eine Art unbewusster Rezeption statt, da die Musik gewissermaßen einfach dazugehört.

Versteht man also eine circensische Vorstellung als kommunikativen Prozess, so besitzt die Musik innerhalb des übergeordneten Systems Circus zunächst einmal, simplifiziert dargestellt, die Funktion, in verschiedenster Form - im erwähnten Zusammenspiel mit anderen Komponenten - Mitteilungen zu übertragen. Da *„Töne, Klänge, Rhythmen, Melodien usw. Zeichencharakter besitzen oder bekommen, für deren Verwendung Regeln bestehen oder entwickelt werden“*³⁰, die Musik also selbst über ein eigenes Zeichen- und Regelsystem verfügt, das vom Publikum gedeutet und verstanden werden kann, ist sie hierzu besonders prädestiniert. Ob die von den Circusmusikern, oder gegebenenfalls von den Komponisten originaler Circusmusik implizierten Funktionen trotz der üblicherweise im Circus mehr oder weniger

²⁵ Boussiac 1976, 5

²⁶ Weiß 1989, 23

²⁷ Croft-Cooke 1977, 167

²⁸ vgl. Kloppenburg 2000, 25

²⁹ Weiß 1989, 36

³⁰ Kloppenburg 2000, 24

oberflächlichen Rezeption tatsächlich die gewünschten Reaktionen auslösen, bleibt letzten Endes spekulativ, zumal dies natürlich individuell unterschiedlich sein kann.³¹

Bei informellen Umfragen³² unter Circusbesuchern im Anschluss an eine Circusvorstellung erhielt ich immer wieder die Bestätigung, dass die Circusmusik lediglich als periphere Erscheinung wahrgenommen wird. Keiner der Befragten konnte sich an musikalische Einzelheiten oder gar bestimmte Musiktitel erinnern. Von gleichen Erfahrungen berichtet Weiß: *„Bei Umfragen nach Zirkusvorstellungen sagten mir viele Zuschauer, sie hätten das Gefühl, ein spannendes Spektakel erlebt zu haben, fanden auch die Musik schwungvoll und passend, doch sie könnten sich einer musikalischen Besonderheit oder einer Melodie nicht erinnern.“*³³ Dennoch gilt anzunehmen: *„Wie dem barocken Publikum die Vielfalt musikalischer Figuren und Affekte vertraut war, diese musikalischen Zeichen 'verstanden' wurden (...)“*³⁴, so dürfte in ähnlicher Form - da die meisten musikalischen Wirkungen auf kulturell bedingten Lernprozessen beruhen - auch das Circuspublikum in der Lage sein, durch Gewöhnung an bestimmte Assoziationsmechanismen die circusmusikalischen Botschaften angemessen wahrzunehmen und zu deuten. Sicherlich sind mit wachsender Differenziertheit der Begleitmusik auch erhöhte Anforderungen an die auditive Wahrnehmung des Rezipienten verbunden: *„Er muß allerdings auch für die Feinheiten im Rhythmus, in der Dynamik, im Melodischen einiges Verständnis besitzen, um hören zu können, wie z. B. der Equilibrist seine den Abschluß einer Arbeitsphase vorbereitenden Evolutionen mit einer Musik begleiten läßt, die gleichsam schon thematisch Erwartung erwecken kann, um dann beim „Trick“ zum Höhepunkt gesteigert zu werden.“*³⁵

Das Rezeptionsverhalten des Publikums soll angeblich nach dem Aufkommen des Tonfilms durch die Rezeption von Filmmusik beeinflusst worden sein: *„Jedenfalls steht der Zuschauer im Varieté der neuen Artistenmusik mit erhöhtem Verständnis gegenüber, seitdem er durch die Filmmusik gewissermaßen musikalisch geschult wird.“*³⁶ Diese Annahme ist zumindest fragwürdig, denn die ersten Konsumenten früher Filmmusik dürften eher umgekehrt bereits durch die Circusmusik musikalisch vorgebildet gewesen sein. Eventuell kam es dann später zu einer Wechselbeziehung durch die rapide Weiterentwicklung der Filmmusik, denn ihr Ziel war es, ähnlich wie in der Circusmusik, *„(...) auch durch das Ohr den Sinnenkomplex des Zuschauers in Spannung zu bringen (...)“*³⁷ Das Rezeptionsverhalten der Circusbesucher zeigt sich allerdings seit einigen Jahren nochmals verändert. Schon 1996 konstatierte man in der Circusbranche: *„Das Publikum, gewöhnt an kurze Video-Clips und Fernseh-Spots, verlangt nach einem anderen Timing der Nummern als noch vor zehn Jahren.“*³⁸

Resümierend muss man die Wirkung der Musik immer in Relation zur artistischen Darbietung beurteilen, zumal die Rezeption der Musik im Circus größtenteils unbewusst geschieht. Hypothetisch ist davon auszugehen, dass auditive und visuelle Modalitäten interagieren und als Resultat jeweils von den Rezipienten als Einheit wahrgenommene kognitive und emotionale Effekte evozieren. Man kann also keinesfalls von einem bewusst analytischen Hörverhalten ausgehen. Dass die Circusmusik zumeist auf einfache Muster und klischeehafte Wendungen setzt und ambitioniertere Kompositionen eher in der Minderheit sind, erleichtert allerdings eine

³¹ vgl. Bullerjahn 2001, 101

³² Bedauerlicherweise erhielt ich trotz zahlreicher Anfragen von keinem Circusunternehmen eine Erlaubnis, nach den Vorstellungen Befragungen des Publikums durchzuführen. Daher fehlen hier weiterhin statistisch verwertbare Daten, die dringend vonnöten wären, um relevante Aussagen über das Rezeptionsverhalten der Circusbesucher hinsichtlich der Circusmusik treffen zu können.

³³ Weiß 1989, 39

³⁴ Maas/Schudack 1994, 31

³⁵ Schmidl 1926, 12

³⁶ Schmidl 1926, 12

³⁷ Schmidl 1926, 12

³⁸ Pluwatsch 1996, 3

adäquate Deutung. Die Akzeptanz und die Attraktivität der Musik dürften dabei nicht unwesentlich von den wahrgenommenen Kongruenzen und Korrespondenzen von Musik und Darbietung bestimmt sein.

3.6.3 Öffentliche Bewertung der Circusmusik

Im Grunde genommen zieht sich der Streit, welcher Stellenwert der Musik und damit auch den Musikern im Circus zukommt, durch die gesamte circensische Entwicklung. Circusmusik ist mit einem ähnlichen Stigma behaftet wie das gesamte Circuswesen. Die Abwertung der Circuskunst als niedere Kunst bezieht auch die Musik im Circus mit ein.³⁹ „Der Vergleich mit einer Circuskapelle ist bei weitem die vernichtendste Kritik, die einem Orchester in den Feuilletons der Zeitung zuteil werden kann.“⁴⁰ Auch das schon mehrfach beklagte wissenschaftliche Desinteresse sowohl der Circushistoriker als auch der Musikwissenschaftler an der Circusmusik steht als Spiegelbild für die allgemeine Geringschätzung nicht nur der Funktion, sondern auch der Qualität dieser Musik. „Sie ist ein bißchen verschrien, soll sie ja auch vornehmlich grell und schmetternd wirken. Das gehört nun einmal zum Milieu, das Rhythmus, hellen Dur-Klang und Animo verlangt.“⁴¹

In der Tat wurde in der Circusmusik in frühen Epochen auf die Qualität kein besonderer Wert gelegt. Circusmusik erschien oft allein schon dann den Kritikern lobenswert, wenn sie eben nicht unangenehm auffiel. Ähnliche Bewertungsmuster galten übrigens für die Musik der ersten Stummfilme: „Stummfilmmusik war nur gut, wenn man sie nicht bemerkte.“⁴² Dies genügte auch der Circusmusik häufig schon als Qualitätsmerkmal, ebenso wie die Fähigkeit, auch leise spielen zu können, wie folgendes Zitat belegt: „Das Orchester ist gut und man läuft nicht Gefahr, sein Gehör durch Lärm und Unwesen zu verlieren.“⁴³ Kleinere Wandercircusse mit Musikern der untersten Kategorie halfen in der Folgezeit, diesen schlechten Ruf der Circusmusik aufrecht zu erhalten. Hier spielte man Circusmusik, „bei der man förmlich die Schwielen und die Blasen an den Händen der Musiker hörte.“⁴⁴

In der Glanzzeit des Circuswesens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts änderte sich der Ruf der Circusmusik entscheidend.⁴⁵ Jetzt wurden gute Orchester auch in der Tagespresse ausdrücklich gelobt, wenn sie, wie 1928 im Circus Strassburger „einen prächtigen Ohrenschaus“ lieferten und man positiv vermerkte: „Aber bei all den vielen Programmnummern ist auch auf das so feinfühliges Gehörorgan Rücksicht genommen und ein Orchester von hervorragenden Musikern verpflichtet worden.“⁴⁶ In diesem Zeitraum begann man auch in der Fachliteratur sich der hintergründigen Wirkung von Circusmusik bewusst zu werden: „Im Varieté und Zirkus kann man feststellen, welcher Unterschied zwischen einer Attraktion ohne Musik und einer Nummer, die mit Orchesterbegleitung vorgeführt wird, besteht. Der Zuschauer ist für die verschiedenen Faktoren, die die Leistung eines Artisten ausmachen, wie Wagemut, Schwierigkeit in der Ausführung, leichter empfänglich.“⁴⁷

Mit dem bald wieder sinkenden Stellenwert des Circuswesens in der Nachkriegszeit wurden dann auch die Rezensionen bezüglich der Circusereignisse in Zeitungen wieder wesentlich

³⁹ vgl. Lorenz, 1994

⁴⁰ Schütte 1981, 81

⁴¹ vgl. Halperson 1926; zit. nach Malhotra 1979, 220

⁴² Kloppenburg 1986, 38

⁴³ Kritik aus Aftonbladet zu einer Vorstellung eines Schweizer Circusunternehmens vom 16.05.1874; zit. nach Wahlberg 1981, 2

⁴⁴ Paul 1991, 165

⁴⁵ vgl. Kap. 1.3.6.4

⁴⁶ Auszüge aus Kritiken in Tageszeitungen ohne Ortsangaben, 1928 Circus Barum, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁴⁷ Robbe 1941, 1

kürzer. Nur äußerst selten wird seitdem die Musik in der Tagespresse - etwa bei Ankündigungen von Circusgastspielen oder den im Anschluss an die Premierenvorstellungen üblichen Kritiken und Berichten - überhaupt erwähnt. Daher existieren nur wenige detaillierte Analysen der musikalischen Leistungen. Auch in der Literatur wird die Qualität der Orchester nur selten gewürdigt. Wenn man die Musik überhaupt erwähnt, bestehen diese Textpassagen zumeist nur aus Allgemeinplätzen. Der generell schlechte Ruf der Circusmusik führte im 20. Jahrhundert dazu, dass einige Unternehmen ausdrücklich in ihrer Werbung die Qualität ihres Orchesters hervorhoben. So warb z. B. der Circus Bügler auf seinen Anschlagzetteln damit, eine „erstklassige Circuskapelle“ oder eine „vorzügliche Musikkapelle“ zu besitzen.⁴⁸

Bis heute hat die Circusmusik in dem Bestreben, ihr - oft unberechtigt - negatives Image zu verbessern, keinen durchschlagenden Erfolg gehabt. Dass der Circusmusik trotz aller vordergründigen Ablehnung dennoch auch von „ernster“ musikalischer Seite in allen Zeiten Beachtung geschenkt wurde, beweisen die oben konkretisierten zahlreichen Versuche ernster Komponisten, Motive des Circus und der Circusmusik in ihre Werke einfließen zu lassen.⁴⁹ Das Phänomen der Nichtbeachtung oder Geringschätzung der Circusmusik ist jedoch nach wie vor nicht nur unter ausgewiesenen Musikkritikern, sondern im Wesentlichen auch unter den Zuschauern bzw. Zuhörern im Circus zu beobachten. Laut LORENZ unterschätzt das Publikum den Einfluss der Musik. Der Applaus gehört immer den Artisten oder den Tieren, selten dem Circusorchester.⁵⁰ Die Circusmusik wird als selbstverständlich hingenommen, sie ist einfach da, ohne dass man ihr größere Beachtung schenkt.⁵¹

Nur selten jedoch wird im Circuswesen selbst heute noch die große Bedeutung der Circusmusik für die Qualität circensischer Darbietungen unterschätzt. Es besteht weitgehend Einigkeit darin, dass die Musik eine überaus wichtige Komponente für gelungene Circusvorstellungen darstellt.⁵² Betrachtet man diesen erhöhten Stellenwert der akustischen Komponente im Circus, hinkt die öffentliche Bewertung hier also noch deutlich hinterher. Heute verfügen die größeren Circusorchester in der Regel zwar über gute bis sehr gute Musiker, aber dennoch beklagen sie ein schlechtes Ansehen in der Öffentlichkeit. Denn in der öffentlichen Wahrnehmung wird Circusmusik nach wie vor eher selten gewürdigt. Rezensionen zur Musik sind weiterhin nur allgemein gehalten. Im günstigsten Falle wird als Detail ihre Synchronität mit den Ereignissen in der Manege gelobt.⁵³

Doch scheint sich seit einigen Jahren ein Wandel zu vollziehen: Sicherlich nicht zufällig ist in allen erfolgreichen Circussen der letzten Jahre die Musik - ganz gleich, ob diese eher klassischer Ausrichtung folgt oder neue Wege beschreitet - ein ganz wesentlicher konzeptioneller Bestandteil. In der sorgsam ausgewählten und die Zuhörer - oft mehr unbewusst - ansprechenden Musik liegt m. E. ein von vielen Beobachtern stark unterschätztes Erfolgsgeheimnis dieser Konzepte. Laut PAUL hat in den letzten beiden Jahrzehnten ein Trend zur höheren Bewertung der Circusmusik von Seiten des Publikums eingesetzt: „*Auch die Zuschauer wissen die Extraklasse des Orchesters zu würdigen, denn die Musiker um Georg Pommer erhalten im Finale einen Applaus wie sonst nur eine Spitzennummer.*“⁵⁴ Ein positiver Trend, der als Indiz eines größer gewordenen Interesses an der Circusmusik gewertet werden kann, ist ebenfalls die deutlich vermehrte Rezeption von Circusmusik auf veröffentlichten Tonträgern.⁵⁵ Zwar ist die

⁴⁸ vgl. Anschlagzettel o. J., Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁴⁹ vgl. Kap. 3.5.5

⁵⁰ vgl. Lorenz 1994, o. S.

⁵¹ vgl. Kelley 1943, 22

⁵² vgl. Martinet 1995, 13

⁵³ vgl. Wahlberg 1981, 4

⁵⁴ Paul 1991, 173

⁵⁵ vgl. Kap. 3.1.5 sowie die Hörbeispiele auf der im Anhang beigefügten CD

Circusmusik hierbei losgelöst von ihrer eigentlicher Bestimmung und steht die atmosphärische Funktion der Musik stark im Vordergrund, dennoch dürfte das Wiederholen der offenbar sehr positiv erlebten Vorstellung vor dem geistigen Auge die Motivation der Käufer solcher CDs sein. Die hervorragenden Verkaufszahlen solcher Tonträger in den letzten Jahren belegen jedenfalls auch ein gestiegenes Publikumsinteresse an der Circusmusik.

Es bleibt für die Zukunft zu hoffen, dass es der Circusmusik in Deutschland gelingt, sich dauerhaft stärker im öffentlichen Bewusstsein zu verankern und einen Stellenwert zu erreichen, der ihrer in den bisher dargelegten Forschungsergebnissen deutlich gewordenen kulturhistorischen und musikwissenschaftlichen Bedeutung entspricht.⁵⁶

⁵⁶ Ein ausführliches Resümee der gesamten Forschungsergebnisse befindet sich im Anschluss an den nun folgenden musikpädagogischen Teil in den Schlussbemerkungen (Kap. 5).